

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

HELEN SUELY SILVA AMORIM

**A IRONIA NA POÉTICA DE FRANCISCO ALVIM: UM DIÁLOGO COM A
TRADIÇÃO E COM A “POESIA MARGINAL”**

GOIÂNIA-GO

2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

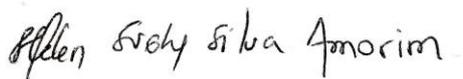
Nome completo do autor: HELEN SUELY SILVA AMORIM

Título do trabalho: A IRONIA NA POÉTICA DE FRANCISCO ALVIM: UM DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO E COM A "POESIA MARGINAL"

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 18/09/2017.

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

HELEN SUELY SILVA AMORIM

**A IRONIA NA POÉTICA DE FRANCISCO ALVIM: UM DIÁLOGO COM A
TRADIÇÃO E COM A “POESIA MARGINAL”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

L.P.1: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Profa. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa.

GOIÂNIA-GO

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva Amorim, Helen Suely
A IRONIA NA POÉTICA DE FRANCISCO ALVIM: UM DIÁLOGO
COM A TRADIÇÃO E COM A "POESIA MARGINAL" [manuscrito] /
Helen Suely Silva Amorim. - 2017.
cx, 110 f.

Orientador: Profa. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2017.
Bibliografia.

1. Francisco Alvim. 2. Poesia Contemporânea. 3. Ironia . 4. Tradição.
5. Poesia Marginal. I. Fiúza Cardoso Yokozawa, Solange , orient. II.
Título.

CDU 82



ATA Nº 23/2017

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA
ALUNA HELEN SUELY SILVA AMORIM**

Aos dezoito dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezessete, a partir das nove horas no Miniauditório Professor Egídio Turchi na Faculdade de Letras, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada **“A IRONIA NA POÉTICA DE FRANCISCO ALVIM: UM DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO E COM A “POESIA MARGINAL”**”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Alexandre Bonafim Felizardo (UEG) e o Professor Doutor Wilson José Flores Júnior (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos dezoito dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezessete.

Prof.^a. Dr.^a. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa - Presidente

Prof.^a. Dr.^a. Alexandre Bonafim Felizardo
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

Visto:

Prof.^a. Dr.^a. Elena Ortiz Preuss

Dedico esta dissertação à minha família, fonte maior de inspiração.

Meus pais: José Rodrigues de Amorim e Nair da Silva Amorim (*in memoriam*).

Meu esposo: Marcos Bettega de Loyola.

Meu filho: Lucas Amorim de Loyola.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela bênção da vida e por toda a infinita misericórdia e proteção em minha vida!

A meus pais, José Rodrigues de Amorim e Nair da Silva Amorim (*In memoriam*) por tudo que sou e por todo amor, compreensão, cuidado e incentivo que me dedicaram em diferentes momentos de minha vida.

Ao meu esposo, Marcos Bettega de Loyola, pelo amor e companheirismo; pela força e ajuda em todos os momentos de construção desse trabalho.

Ao meu filho, Lucas Amorim de Loyola, pela presença mágica em minha vida, tornando tudo mais leve e mais feliz.

À minha orientadora de mestrado, Profa. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa, pelas leituras e orientações criteriosas, pela competência e rigor acadêmico com que me acompanhou na construção desta dissertação. Agradeço, também, pela paciência com meus problemas pessoais que me impediram de atender a todas as exigências. Minha gratidão por sua ajuda e meu reconhecimento pelo valor de sua orientação.

Aos professores que contribuíram diretamente para a minha formação acadêmica por meio das disciplinas ministradas no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da área de Estudos Literários, especialmente ao Prof. Dr. Heleno Godoy pela compreensão em momento singular de minha vida, ajudando-me a concluir a disciplina “Teoria do texto dramático” e pela participação no livro *Ensaio sobre o teatro* organizado por ele.

Ao Professor Dr. Alexandre Bonafim pela participação como leitor no Seminário de Teses e Dissertações, organizado pelo programa, em que apresentou uma leitura crítica incentivadora para a continuação de meu trabalho.

Aos professores Dr. Marcelo Ferraz e Dr. Alexandre Bonafim pelas valiosas contribuições na banca de qualificação.

Aos professores Dr. Alexandre Bonafim; Dr. Wilson Flores; Dr. Marcelo Ferraz e Dr. Antônio Fernandes Júnior, por gentilmente aceitarem o convite para compor a banca da defesa como titulares e suplentes.

À coordenação do Programa em Letras e Linguística, juntamente com os funcionários da Secretaria, pelo atendimento sempre cordial, contribuindo para que pudesse cumprir as exigências do Programa.

Aos colegas com quem tive o prazer de estudar e compartilhar momentos de alegria e angústia, especialmente à colega Cida Barros pelo partilhar da vida acadêmica e pessoal.

A minhas amigas e colegas que tanto me incentivaram para concluir essa etapa acadêmica: Profa. Dra. Regina Lúcia de Araújo, Profa. Dra. Célia Sebastiana da Silva, Profa. Me. Rita de Cássia Barbugiani Borges, Profa. Dra. Maria Luiza F. Laboissière, Profa. Me. Maria das Graças

Araújo, Profa. Me. Telma M. Loures, Profa. Me. Rosane Maria Isaac, Profa. Me. Edilene Oliveira e todas as outras que de alguma forma contribuíram para a conclusão desse trabalho.

À Profa. Me. Rosane Maria Isaac pelo carinho e presteza com que se dispôs a traduzir o resumo desta dissertação.

À profa. Dra. Albertina Vicentini, minha ex-professora da graduação, colega e amiga, que me apresentou a poesia de Francisco Alvim, orientou meu primeiro projeto de investigação dessa poética e, com seus conhecimentos e postura acadêmica, foi fundamental em minha formação como pesquisadora na área de literatura e em minha atuação como professora de graduação na PUC Goiás.

Aos meus colegas do Curso de Letras da PUC Goiás, aos coordenadores da CAD-PUC e a todos os gestores da PUC Goiás pela confiança em mim depositada e pelo reconhecimento de meu trabalho, independente do título acadêmico de mestre.

Ao meu irmão, Hugo Napoleão Silva Amorim (*In memoriam*), pelo convívio de tanto aprendizado, pela consciência política e pelo sonho partilhado de construir uma sociedade mais justa e mais fraterna.

CONVERSA DE ALICE COM HUMPTY DUMPTY

*– A questão é de saber
se uma palavra pode significar tantas coisas
– Não, a questão é de saber
quem manda*

(Francisco Alvim)

RESUMO

A dissertação “A ironia na poética de Francisco Alvim: um diálogo com a tradição e com a “poesia marginal” intenciona discutir a poesia de Alvim, a partir da análise da ironia, realizando um estudo comparativo entre sua poética e a de autores representantes da tradição e poesia marginal, respectivamente, Carlos Drummond de Andrade e Antonio Carlos Ferreira de Brito. Nessa abordagem crítica, buscamos compreender, a partir de influências significativas de sua poesia, como o autor constrói seu texto poético, quais as principais características que o singularizam e a significação da ironia em seu projeto estético. O trabalho se divide em quatro capítulos. No primeiro capítulo, “Percurso poético de Francisco Alvim: uma revisão crítica”, apresentamos o poeta Francisco Alvim e a cronologia de suas obras, intencionando compreender o itinerário poético do poeta, desde a publicação de seu primeiro livro *Sol dos cegos*, em 1968, ao seu último livro, *O metro nenhum*, em 2011. Na busca de melhor compreender sua trajetória, apresenta-se uma revisão da recepção crítica de sua poesia, de modo a situar a dissertação de mestrado em andamento sobre sua poética no âmbito dessa crítica literária. A partir do estudo de cada obra e suas principais análises, pretende-se compreender a importância da ironia na composição de seus textos poéticos. Para a elaboração deste estudo, foram selecionados os principais autores críticos de sua obra até o momento, como por exemplo, Heloisa Buarque de Hollanda, Flora Süssekind, Roberto Schwartz, Augusto Massi, José Guilherme Merquior, José Miguel Wisnik entre outros. No segundo capítulo, “A poesia de Alvim sob a ótica da ironia”, procuramos fundamentar a dissertação com os estudos teóricos sobre a ironia, especialmente a ironia romântica, com a qual a obra de Alvim aproxima-se na abordagem desse fenômeno estético. Para essa análise, foram fundamentais os estudos de autores como Friedrich Schlegel; Henri Bergson; S. A. Kierkegaard; Vladimir Propp; Octavio Paz; entre outros. No terceiro capítulo, “O diálogo com a tradição: a influência de Carlos Drummond de Andrade”, tecemos um estudo comparativo entre a poética desses dois autores, enfocando especialmente a significação da ironia em suas produções. O capítulo divide-se em três subcapítulos: O *gauche* em Drummond e Alvim; A poesia social de Drummond e A máscara irônica das *personas*. No quarto capítulo, “O diálogo com a poesia marginal: configurações da ironia em Francisco Alvim e Antonio Carlos Ferreira de Brito”, demarcamos

seu diálogo com o movimento poesia marginal, identificando as aproximações e os distanciamentos entre essas poéticas, especialmente na influência da estética marginal e no enfoque da ironia na configuração crítica da poesia desses autores.

Palavras-chave: Francisco Alvim. Poesia contemporânea. Ironia. Tradição. Poesia Marginal.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation "The irony in Francisco Alvim's poetry: a dialogue with tradition and marginal poetry" is to explore Alvim's poetry from the perspective of irony analysis. It is a comparative study between his poetry and the traditional poets, such as Carlos Drummond de Andrade e Antonio Carlos Ferreira de Brito. Based on the meaningful influences over his poetry, we have decided to adopt a critical approach to understand how the author creates his poetic text, main characteristics that lead to his singularities as a poet and the meaning of irony in his aesthetic project. The research is divided into four chapters. In the first chapter, "Francisco Alvim's poetic route: a critical revision", is an overview about the poet and his works which aims at understanding his poetic route that comprises his first book "Sol dos Cegos" in 1968 to his last book "O metro nenhum", in 2011. In order to have a better understanding how Alvim's career was in poetry, it is presented a revision of a critical reception of his poetry. The purpose is to point out, in this dissertation in progress, his poetic scope of this literary critic. From the study of each work and its main analysis, we intend to understand the importance of irony in the composition of his literary texts. In the second chapter, "Alvim's poetry according to irony", there is a theoretical study about irony, mainly romantic irony, which Alvim's work approximates to this aesthetic phenomenon. This study was based on some authors such as Friedrich Schlegel, Henri Bergson, S. A. Kierkegaard, Vladimir Propp, Octavio Paz and others. In the third chapter, "The dialogue with tradition: the influence of Carlos Drummond de Andrade", there is a comparative study of the poetics of Drummond and Alvim, emphasizing the meaning of irony in their set of poems. The third chapter is subdivided into three other sections: a) The "gauche" in Drummond and Alvim; b) The social poetry in Drummond; c) The ironic mask of the personas. In the fourth chapter, "The dialogue with a marginal poetry: in the shape of irony in Francisco Alvim e Antonio Carlos Ferreira de Brito. We demarcate their dialogue from the marginal poetry movement, identifying the similarities and dissimilarities between these poetic languages, mainly by the influence of marginal aesthetic and irony, as well as, critical approach to poetic features of these poets.

Keywords: Francisco Alvim. Contemporary Poetry. Irony. Tradition. Marginal Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 PERCURSO POÉTICO DE FRANCISCO ALVIM: UMA REVISÃO CRÍTICA	19
2 A POESIA DE ALVIM SOB A ÓTICA DA IRONIA	36
3 O DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO: A INFLUÊNCIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	50
3.1 O <i>gauche</i> em Drummond e Alvim	50
3.2 A poesia social de Drummond	64
3.3 A máscara irônica das <i>personas</i>	69
4 O DIÁLOGO COM A POESIA MARGINAL: CONFIGURAÇÕES DA IRONIA EM FRANCISCO ALVIM E ANTONIO CARLOS FERREIRA DE BRITO	78
4.1 A Poesia Marginal e sua influência em Francisco Alvim	82
4.2 Antonio Carlos Ferreira de Brito e a poesia marginal	92
4.3 As configurações da ironia na poesia de Alvim e Brito	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

O projeto de mestrado “Literatura em mosaico: a poética de Francisco Alvim” foi o início desta pesquisa, em que intencionávamos discutir, especialmente, a presença de múltiplas vozes na poesia de Francisco Alvim como um projeto poético pessoal, fundador de uma nova estética. Após realizarmos pesquisa mais abrangente sobre a fortuna crítica do autor, percebemos que esse é o aspecto mais abordado em sua obra, tornando a proposição inicial saturada ante tantos estudos com o mesmo enfoque. Isso nos fez buscar outros caminhos de análise, sem perder de vista o desdobramento do sujeito lírico em sua obra, por ser esse um aspecto relevante de sua poesia, que incorpora o real como matéria poética e, a partir dos fatos do cotidiano e do empréstimo de falas, afirma novos paradigmas para a poesia contemporânea.

Em discussão com a orientadora do mestrado, Prof^ª. Dr^ª. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa, buscamos outro caminho para a realização desse estudo. Dentre as possibilidades apontadas, definimos como tema: “A ironia na poesia de Francisco Alvim: um diálogo com a tradição e com a ‘poesia marginal’”. A escolha da ironia como foco principal do tema se justifica por ser essa uma estratégia poética fundamental na configuração de seu projeto estético. Para estudar a ironia em sua poesia, definimos o método de investigação comparativo, cercando o diálogo do poeta com a tradição, representada pelo poeta Carlos Drummond de Andrade e com o movimento “poesia marginal”, representado por Antonio Carlos Ferreira de Brito (também conhecido por Cacaso). O primeiro por exercer forte influência¹ sobre o poeta Francisco Alvim e o último por ser um representante da poesia que tomou as ruas na década de 1970, sendo Alvim um integrante desse movimento. A escolha de Brito, dentre tantos outros poetas marginais, deve-se à sua participação determinante e crítica no movimento marginal e pela proximidade afetiva e intelectual com Alvim, sendo um dos críticos de sua poesia.

T. S. Eliot (*apud* Yokozawa e Bonafim, 2015, p. 9) afirma um conceito de tradição como é assumido nesta dissertação, a partir de uma percepção histórica do passado que percebe a sua presença como influência na construção da arte literária. Para ele,

o sentido histórico compele o homem a escrever [...] com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura de sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. (ELIOT *apud* YOKOZAWA E BONAFIM, 2015. p. 9).

¹ A palavra influência será tomada neste trabalho no sentido de demarcar as semelhanças e diferenças entre dois fenômenos, comparados um com o outro.

Compreender a presença do passado no presente e a força propulsora desse “sentido histórico”, torna o escritor consciente de sua contemporaneidade e de sua arte. A poesia e toda a literatura são edificadas a partir dos caminhos abertos pela geração predecessora, é uma relação importante e necessária, mesmo que por meio da negação e questionamento, da ironia e da paródia. A tradição se constrói pelo “árido labor”, nas palavras de Eliot, e na medida em que se impõe como tendência representativa de um tempo histórico. O valor do novo será medido em comparação com o velho, pois para avaliar é preciso situar uma obra em relação à outra. No entanto, a intenção não é de atribuir valor maior ou menor, mas de distinguir a medida e a singularidade de cada obra.

Para a realização do trabalho, organizamos os capítulos em uma sequência que diz respeito ao percurso histórico do poeta em seu processo de criação e não a juízo de valor em relação aos poetas selecionados para esse estudo comparativo. A dissertação de mestrado compõe-se de quatro capítulos. No primeiro capítulo, “Percurso poético de Francisco Alvim: uma revisão crítica”, realizamos uma apresentação da obra poética do autor, em ordem cronológica de publicação, resgatando, simultaneamente, os olhares críticos sobre essas obras. No segundo capítulo, “A poesia de Alvim sob a ótica da ironia”, retomamos alguns estudiosos da ironia como fenômeno literário, ressaltando o enfoque da poesia romântica como o mais convergente com sua abordagem. A discussão teórica foi acrescida da análise dos poemas de Alvim, buscando compreender a apropriação do fenômeno e o significado pretendido. No terceiro capítulo, “O diálogo com a tradição: a influência de Carlos Drummond de Andrade”, a análise da ironia se constrói a partir da comparação com Drummond, por ser o poeta *gauche* uma das primeiras influências em Alvim, muito presente em seu primeiro livro. No quarto capítulo, “O diálogo com a poesia marginal: configurações da ironia em Francisco Alvim e Antonio Carlos Ferreira de Brito”, apresentamos uma análise da ironia e humor na poesia marginal e sua influência nas poéticas de Alvim e Brito.

No primeiro capítulo, apresenta-se o percurso poético do autor em diálogo com sua fortuna crítica, em que são delineados os pontos centrais apresentados pela crítica, compreendendo o itinerário poético de Francisco Alvim, desde a publicação de seu primeiro livro *Sol dos cegos*, em 1968, ao seu último livro, *O metro nenhum*, em 2011. A partir de sua trajetória poética, intencionamos compreender as principais tendências de sua poesia analisadas pela crítica, buscando identificar as abordagens que destacam a ironia na composição de seus textos poéticos. Para a elaboração deste estudo, foram selecionados os principais autores críticos de sua obra até o momento, como por exemplo, Heloisa Buarque de Hollanda, Flora Süssekind, Roberto Schwarz, Augusto Massi, José Guilherme Merquior, entre outros.

No segundo capítulo, apontamos alguns conceitos importantes da ironia em textos que fundamentam a compreensão e abrangência desse fenômeno, sendo parte desse arcabouço teórico os autores: Friedrich Schlegel, Vladimir Propp, Beth Brait, Linda Hutcheon, Octavio Paz, entre outros. Seleccionamos, dentre tantos autores e teorias, uma abordagem que atendesse ao nosso intento de compreender a ironia na poesia de Alvim, sendo o enfoque maior dado à ironia romântica pela confluência da ironia presente nos poemas de Drummond e Alvim com esse movimento estético. Outras concepções e estudos foram acrescentados à análise para melhor compreender o fenômeno. A partir da explanação conceitual, apresentamos a análise de poemas de Alvim, mostrando a tessitura dos versos do poeta sob essa ótica.

No terceiro capítulo, apresentamos uma análise da ironia social na poesia de Francisco Alvim, com o intuito de mostrar as confluências e as dissonâncias com a poesia de Carlos Drummond de Andrade. A partir da metáfora do “*gauche*” em Drummond e de como essa figura de poeta irônico aparece na postura “marginal” de Francisco Alvim, discutimos a estratégia, utilizada por esses dois poetas, de se colocarem à margem do processo com a intenção de criar um distanciamento do objeto para ampliar a possibilidade crítica. Ser *gauche* na vida é ser estranho, deslocado, diferente. Ser “*marginal*” é encontrar-se à margem da lei ou de algo. Temos o exemplo dessa adesão crítica em Drummond, com o verso em que apresenta o termo: “Vai, Carlos, ser *gauche* na vida” (ANDRADE, 1988, p.4). Em Alvim, podemos demonstrar com o poema: “Neste açougue//quero ser carne de segunda” (ALVIM, 2004, p.94). Os poetas assumem algumas máscaras como uma escolha consciente e crítica que melhor se coaduna com a ironia presente em suas poéticas. O conflito entre o sujeito lírico e o mundo é consubstanciado pela tensão irônica, que se manifesta de diferentes formas, criando significados próprios em cada poética.

Discutimos, nesse capítulo, especialmente, a convergência entre essas duas poéticas, tentando mostrar que o ponto de encontro é a poesia engajada, resultado do aprofundamento da poesia do cotidiano, por meio dos acontecimentos e da linguagem coloquial. Alvim, na opinião de Schwarz (2002), constrói uma poesia representativa da sociedade brasileira, por meio das falas que incorpora ao seu fazer poético, elegendo a temática social como um assunto relevante. Os poetas apresentam similaridade, também, no sentimento de inadequação em relação ao mundo opressivo e alienante, como ainda, na consciência crítica da função social da poesia. As dissonâncias se articulam em relação ao tempo e ao contexto de suas obras, e na retomada crítica da tradição por Alvim, aprofundando a poesia para muitas vozes.

No quarto e último capítulo, discutimos a influência do movimento “poesia marginal” na obra de Francisco Alvim, demarcando as aproximações e os distanciamentos com Brito. Buscamos compreender como a poesia de Alvim é influenciada por esse movimento do qual participou, desvendando as características e os conflitos estéticos da poesia alviniana oriundos desse período e da convivência com os poetas marginais, aqui representados por Brito. Objetivamos analisar, na obra dos dois autores, a poesia se construindo como símbolo de rebeldia ante o modelo elitista do cânone brasileiro, em um período de repressão política, de censura, da dificuldade de publicação no meio editorial e tantos outros conflitos gestados na época da Ditadura Militar.

A poesia marginal marcou a década de 70 e, nas palavras de Hollanda (*apud* Brito 1997, p. 45), “desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexos entre poesia e público”. Alvim continuou produzindo poesia e aperfeiçoando sua verve poética em produções posteriores. Apesar de distanciar-se desse movimento, nas últimas publicações, Alvim traz ainda algumas características oriundas do ideário “poesia marginal”. Ele assume a carga semântica do termo “marginal”, incorporando, ao seu processo de criação, elementos dessa estética, como consideram alguns estudiosos de sua poesia. Dentre essas influências, destacam-se, especialmente, a incorporação de “falas” da coloquialidade brasileira, os elementos da vida comum e a ironia como elementos importantes de seu inventário poético. Além desses elementos mais aparentes, a poesia produzida na época também absorve e transforma elementos de movimentos de vanguarda, como, entre outros, o modernismo de 22, com o poema-minuto e o poema-piada; o dadaísmo, com a colagem, e dialoga com a tradição por diversos meios, especialmente retomando o legado modernista de refletir sobre os problemas nacionais, o passado e o presente da história do Brasil, tendo como objetivo compreender os problemas do país para superar o passado. Nesse capítulo, queremos demonstrar que a ironia é um elemento importante na poesia produzida nessa época e é parte fundamental da poética de Alvim e Brito.

Para a discussão da ironia na obra dos autores selecionados, buscamos suporte na fortuna crítica dos poetas. Assim também, para o estudo da ironia, convocamos ao debate, as teorias que dão suporte à compreensão do fenômeno nessas poéticas. Em nosso estudo, selecionamos os poemas mais representativos da temática que pretendemos discutir, como ainda os que possibilitam a análise comparativa com os poemas dos outros autores em análise. Também não seguimos uma ordem cronológica de produção dos poemas de Alvim nem dos poetas em estudo comparativo, sendo que a escolha dos poemas reflete nossa busca pelos que expressam melhor

o que pretendemos demonstrar. O *corpus* definido para esse trabalho abarca a poética de Francisco Alvim, reunida em dois livros: *Poemas*, publicado em 2004 (e que reúne sua produção de 1968, com a publicação de seu primeiro livro *Sol dos cegos* a 2000, com a publicação de *Elefante*) e *O metro nenhum*, seu último livro publicado em 2011.

Apesar de apresentarmos uma proposta de trabalho que perpassa noções da literatura comparada, faz-se necessário salientar que a intenção se restringe a promover a aproximação das produções poéticas desses autores com a poesia de Francisco Alvim, identificando similaridades e divergências no que tange ao uso da ironia na composição de seus poemas. Alvim, Drummond e Brito são poetas originais e com obras relevantes na literatura brasileira, sabemos, pois, que não obstante qualquer ponto convergente, as especificidades de cada autor se sobressairão.

Destarte, por meio da análise das obras do poeta Alvim, em confronto com as produções poéticas de Drummond e Brito, intenciona-se compreender os efeitos da ironia em sua poesia e como a influência desses autores foi relevante em seu processo de criação, afirmando a importância de seu projeto poético, que se coaduna com a diversidade e complexidade da poesia contemporânea.

1 PERCURSO POÉTICO DE FRANCISCO ALVIM: UMA REVISÃO CRÍTICA

Francisco Alvim², poeta contemporâneo, começou a publicar na década de 1960 e apresenta, desde seu primeiro livro, algumas tendências, especialmente no que diz respeito à assimilação de temas da vida cotidiana, a tonalidade coloquial e a incorporação de *falas* ao inventário poético. Em sua poesia, há um jogo de vozes que se contrasta e se harmoniza no plano simbólico em dissonância a outro plano de enunciação que se coaduna com o “eu lírico”, representante da subjetividade – a consciência reflexiva. A poética de Francisco Alvim é marcada por um jogo de contrários, o qual ressalta a busca por um “tom” que seja capaz de responder ao desejo de representar mais que expressar, contrariando a tradição lírica. Esse jogo começa a se delinear em seu primeiro livro, *Sol dos Cegos*, que apresenta, ainda que incipiente, uma assimilação da realidade social em contraste com o mundo subjetivo da voz lírica. Em seu percurso poético, Alvim trava um diálogo com a tradição, especialmente com os modernistas, em que se destaca Carlos Drummond de Andrade. Seu diálogo se estende também ao movimento “poesia marginal” do qual assimila estratégias significativas.

O objetivo deste capítulo é compreender o percurso poético de Francisco Alvim, a partir de sua fortuna crítica, buscando assimilar as características mais incisivas de sua poesia para definir, com maior precisão, o enfoque da ironia escolhido como tema desta dissertação. Intenciona-se desenvolver um estudo que aprofunde as questões suscitadas pela crítica sobre essa poética, especialmente em relação à ironia presente em seus poemas e o sentido produzido por esse recurso linguístico. O estudo se centrará na obra de Francisco Alvim, seguindo sua produção poética por ordem de publicação e selecionando algumas das críticas mais relevantes de sua poesia, como as publicadas por José Guilherme Merquior, Heloisa Buarque de Hollanda,

² Francisco Alvim nasceu em Araxá-MG, em 1938, poeta e diplomata, publicou em Brasília seu primeiro livro de poesias, *Sol dos Cegos*, em 1968. No ano seguinte embarcou para a França, onde viveu até 1971; de volta ao Brasil, passou a integrar o Grupo Frenesi, com Cacaso, Chacal, Geraldo Carneiro, João Carlos Pádua e Roberto Schwarz. Em 1974, lançou *Passatempo*, dentro da coleção *Frenesi*. Teve poemas incluídos na *Antologia de Poesia Marginal*, organizada por Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena na revista *Malasartes*, em 1975, e em *26 Poetas Hoje*, antologia ordenada por Heloísa Buarque de Hollanda em 1976. Alvim ganhou o prêmio Jabuti de Poesia, concedido pela Câmara Brasileira do Livro, em 1982, por *Passatempo e Outras Poesias*, e, em 1989, por *Poesias Reunidas: 1968-1988*. Publicou *Elefante* em 2000; *Poemas*, que reúne sua obra de 1968 a 2000, em 2004 e seu último livro, *O metro nenhum*, em 2011.

Flora Süssekind, Roberto Schwarz entre outros, enfocando aspectos singulares e reveladores de uma poesia que se consagrou como representativa da melhor produção contemporânea.

Sol dos cegos, primeiro livro do poeta Francisco Alvim, foi publicado, inicialmente, em 1968, pela Gráfica e Editora Olímpica, no Rio de Janeiro, em edição custeada pelo autor. O livro divide-se em duas partes, organizadas em tempo cronológico de sua produção: a primeira, de título homônimo, apresenta poemas de 1964 a 1967; a segunda, “Amostra Grátis”, traz suas produções de 1957 a 1963. Segundo o poeta, em entrevista ao *Jornal Opinião*³, nessa época ele ainda não integrava o movimento poético “poesia marginal”, do qual só veio a participar mais tarde, quando foi convidado a publicar, juntamente com outros poetas, na coleção Frenesi – lançada em 1974, no Rio de Janeiro.

Apesar de contrastar com suas produções ulteriores por seu caráter mais subjetivo e metafórico, *Sol dos cegos* revela a contradição mediadora de sua criação: o jogo entre o *fora* e o *dentro*. Francisco Alvim já anunciava sua preocupação com a descrição do mundo circundante de onde capta as relações e os sentimentos ambíguos e contraditórios do homem. Nesse livro, fica evidente sua filiação poética ao poeta modernista Carlos Drummond de Andrade, mineiro como ele, de quem, afirma, sofreu a maior e mais profunda influência. Em suas palavras: “Drummond, para mim, são as vertentes profundas. É Minas.”⁴ Sua obra mantém um diálogo não apenas com Drummond, mas também com o movimento modernista como um todo e com outros poetas de quem sofreu as primeiras influências.

Em seu primeiro livro, Francisco Alvim já esboçava um impulso na direção do *outro*, na busca significativa de representar o que se passa no espaço de *fora* – o mundo, as pessoas, a consciência do outro. Esse impulso, consciente, apresenta-se em poemas descritivos nos quais o autor faz recortes precisos de cenas, como se fotografasse instantes. Destacam-se, nesse livro, sua identificação com as temáticas drummondianas e com o verso mais lírico – com o uso de recursos poéticos como rimas, metáforas e um ritmo consoante com a linguagem poética. Aspecto do qual vai se distanciar a partir de sua participação no movimento “poesia marginal”. A fugacidade e o inusitado dos flagrantes contribuem para o antilirismo, característica em que o poeta vai se aprofundar em suas produções seguintes e que será destaque relevante na abordagem da crítica.

³ ALVIM, F. Diversifiquemos os padrões. Entrevista. [25 mar. 1977]. São Paulo: *Opinião*, p. 20.

⁴ ALVIM, F. Entrevista: Francisco Alvim. [jan. 2001]. São Paulo: *Revista Cult*, n. 42, p. 6. Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas.

José Guilherme Merquior, em seu livro *A astúcia da mimese* (1997, p. 208-217), apresenta um capítulo, “Sobre o verso de Francisco Alvim”, dedicado à análise de *Sol dos cegos*. Ele inicia afirmando o rigor e a economia do poeta que apresenta, em seu “pequeno” livro, dez anos de produção poética, segundo o crítico, uma das melhores manifestações da poesia nacional da época. Merquior compara o estilo de Alvim com as tendências globais da poesia modernista, especialmente com João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade. Com o primeiro, segundo Merquior, o poeta evita a influência pelo “abandono do primado intelectual na linguagem cabralina”, assumindo, na construção de seus poemas, o que o crítico chama de poesia “vivencial”. Em Cabral, sobrepõe-se a exploração do símbolo, cedendo o primeiro plano do poema à figuração metafórica. Em Alvim, predomina o “registro da experiência bruta”, em que o poema cede espaço para a evocação direta de uma experiência. Essa poesia vivencial é uma escolha consciente do poeta de *Sol dos cegos*, o que se apresenta em poemas como este que abre *Amostra grátis*:

Poesia –
 espinha dorsal
 Não te quero
 fezes
 nem flores
 Quero-te aberta
 para o que der
 e vier
 (ALVIM, 2004, p. 349)

Merquior compara-o com a “Nova poética” de Manuel Bandeira e o analisa como uma declaração anticabralina. O poema de Alvim se contrapõe ao poema “Antiode” de Cabral pela negação da imagística proposta pelo poeta de *Psicologia da composição*. Segundo ele, a consequência desse movimento é a “assimilação alviniana do tom modernista”, mas com irreverência. O crítico aponta, em seus primeiros poemas, uma dicção própria e uma liberdade de “ataque”. Aborda a convergência de vários elementos desse livro inicial com a obra de Drummond, reconhecendo que isso se dá mais por uma “afinidade de ânimo” ou “comunidade psíquica” do que por um “servilismo de estilo”, em suas palavras. Identifica essas afinidades em poemas como “Rapto da lua” e “A roupa do rei”, nos quais ressalta a assimilação de um estado de espírito mais que de estilo. Afirma que a “nota “modernista”, herdada de Drummond”, presente em certos poemas de Alvim, está relacionada à recusa do poeta ao estilo cabralino e à dicção clássico-modernista de Cabral. A assimilação de Drummond não traduz, porém, uma

completa adesão ao universo drummondiano. Há, em Alvim, uma visão diferenciada em relação ao estilo de 1930 e ao modo de perceber as contradições do mundo. O crítico cita, por exemplo, o estatuto da solidão em Drummond de *Brejo das almas*, em que há uma “experiência moral e sentimental anterior ao mergulho na vida moderna na grande cidade” que assume por vezes a predestinação. Já em Alvim, afirma Merquior (1997, p. 214),

o novo princípio da solidão substitui o senso de anterioridade do ego (indissociável, no plano simbólico, da transição sociedade brasileira tradicional/sociedade moderna, vivida e interpretada pelos modernistas) por uma consciência agônica da vulnerabilidade do indivíduo em face da “paisagem humana”, do meio social, do comércio doloroso e imediato com o nosso presente social, com o tempo agressivo do *ethos* urbano moderno.

Para o crítico, o poema que sintetiza *Sol dos cegos* é “Paralaxe”, porque recolhe todos os motivos regentes dessa poesia e sistematiza a sua capacidade de penetração crítica do ambiente brasileiro. Ao analisar o poema, Merquior avalia a qualidade sintética, cinematográfica da estrofe alviniana e a consciência crítica do poeta que não se esquece de revelar a face íntima do drama humano.

Sol dos cegos foi considerado por Francisco Alvim “o livro de um discípulo aplicado dos modernistas”⁵, a expressão, em suas palavras, de um conflito interno provocado pela influência de suas leituras, especialmente, os poetas Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima. O poeta também assume a primeira influência sofrida: a poesia de sua irmã Maria Ângela Alvim. O livro já traz as marcas de um jogo dialético entre os impulsos do mundo e os da subjetividade do poeta, em que são representadas a sociedade moderna e as angústias do homem ante a vulnerabilidade dos sentimentos e das relações humanas, como assinala Heloísa Buarque de Holanda (1981, p. 10): “A exploração do estar dentro e fora, a sutileza da percepção crítica de um certo e definitivo mal-estar e o investimento no trabalho alegórico desse *pathos* desenham sua dicção poética”.

O diálogo com os modernistas se dá por diversos ângulos. No campo temático, tem-se a presença de sólidas preocupações com a metalinguística – o pensar sobre o próprio fazer poético – uma característica marcante do movimento modernista que ainda figura relevante na contemporaneidade. Seu primeiro livro já apresenta suas reflexões sobre o ato criador. Em

⁵ ALVIM, F. "Minha poesia é muito sonsa". Entrevista. [10 nov. 2000]. Site no.com.br. Disponível em: <<http://ricardoshiroma.tripod.com/literatura/en/alvim/no.com.br.htm>. > Acesso em: 20/06/2016. Entrevista concedida a Sergio Alcides.

Francisco Alvim, manifesta-se sempre uma forte consciência do fazer poético e dos elementos motivadores de sua arte. No poema “Corpo”, tem-se uma mostra de sua capacidade sintetizadora dessa contradição que alimenta sua verve poética:

[...] há um fora dentro da gente
 e fora da gente um dentro
 demonstrativos pronomes
 o tempo o mundo as pessoas
 o olho
 (ALVIM, 2004, p.333)

Sol dos cegos, ao ser analisado no conjunto da obra de Francisco Alvim, aparece como um canto dissonante por seus poemas apresentarem algumas características, como a metaforização da linguagem, o ponto de vista centrado em uma voz unívoca, o discurso mais subjetivo e o predomínio de poemas mais longos, as quais vão se tornando menos frequentes em sua produção subsequente. Esse é o tom que marca seu primeiro livro e que destoa de aspectos em que ele vai se aprofundando em seu percurso poético. Porém, mesmo que, em doses lentas e esparsas, já se tem em *Sol dos cegos* o germe de uma dicção que o acompanhará, como os poemas descritivos – a descrição cuidada, o recorte preciso dos detalhes; a prosa desmetaforizando a linguagem poética; a teatralização da voz lírica (o diálogo, o monólogo); as cenas; a poesia da aproximação com o cotidiano; com as questões prosaicas e a notação mínima.

Com a publicação de *Passatempo*, em 1974, pela Coleção Frenesi, Francisco Alvim passa a participar efetivamente do movimento “poesia marginal”. E dessa época, especialmente, trouxe as marcas de uma poesia mais afim às produções poéticas da primeira fase do modernismo, especialmente as de Oswald de Andrade e de Manuel Bandeira, por suas escolhas pelo coloquial, pelas temáticas do cotidiano e, também, pela presença de outras vozes na composição dos versos, estratégia que já começa a se imiscuir mais amiúde em seus poemas. Nos versos selecionados do poema “Muito obrigado”, tem-se uma mostra dessas características:

Fume do meu cigarro
 Deixa experimentar o seu
 (Quanto ganhará este sujeito?)
 Blazer, roseta, o país voltando-lhe
 No hábito do anel profissional
 Afinal, meu velho, são trinta anos
 (ALVIM, 2004, p.245)

O diálogo apresenta personas não identificadas em um encontro em que se destaca o fato de um dos envolvidos, ao voltar ao país após trinta anos, ir identificando algumas peculiaridades desse lugar, dentre as quais destacam-se o “Blazer”, a “roseta” e o “anel profissional”, como também o questionamento, expresso pelo verso entre parênteses, em que se revela um traço cultural do país de dar prestígio a alguém pelo valor de seus rendimentos. “Homem público de carreira e marginal por vocação”, como afirma Hollanda, Alvim traz para seus poemas os meandros da vida pública e das relações políticas e sociais de forma humorada e crítica, mesclando falas desconexas que, em conjunto, constroem o significado desejado pelo poeta de representação social ou ainda de mostrar, pela ironia, as incoerências dos diálogos triviais e dos traços culturais do país.

Em *Passatempo*, Francisco Alvim “marca sua posição como produtor independente: o encantamento com a realização do livro, o olho no cotidiano, o poema curto, a articulação entre poesia e vida” (HOLLANDA, 1981, p.10). Outro crítico, Joaquim-Francisco Coelho (1976, p.88-89), em uma análise de *Passatempo*, aborda as “montagens” organizadas de falas que aparecem nesse livro como um aspecto mais relevante e instaurador de um discurso eminentemente dramático. Cita, nesse procedimento estético, a “despersonalização”, meio poundiana, que possibilita a coexistência da emoção do indivíduo e da emoção social. Essa característica, que já se apresentava no primeiro livro de Alvim, acentua-se em *Passatempo*, afirmando uma dicção em que impera a presença de outras vozes, *vox populi*, como diz o crítico, “por agregação de frases soltas ou pré-fabricadas”, criando a naturalidade da conversa coloquial. Segundo Coelho (1976), em relação à visão ou ao sentimento da vida, o poeta reafirma as linhas ideológicas de seu primeiro livro, em particular a que define o homem como um ser contraditório, propenso ao paradoxo, à melancolia e à solidão. Propenso também ao ressentimento que às vezes surge da angústia de existir, de suportar “com brandura/ o peso demente do mundo” (ALVIM, 2004, p.288). Segundo Coelho, essa tristeza e tédio retomam a “náusea” sartriana, sendo esse um motivo que domina a obra de Alvim. O crítico também aborda a escolha do poeta pelo humor presente na linguagem “malandra” (característica da poesia marginal), mas sempre “sob o óculo da ironia”.

A primeira parte do livro é mais lírica e a segunda, *Exemplar Procer*, mais descritiva. As cenas, os diálogos, os recortes de “falas” vão compondo um drama em muitos e dissonantes atos. Na fronteira da narrativa, essa poesia se fragmenta em instantes verbais flagrados no espaço de circulação do poeta, como afirma José Miguel Wisnik (1981, p.67):

Essas notações foto poéticas que desenham grafismos sugestivos no flagrante coloquial (no restaurante, no guichê, no jardim público, no banheiro, no banquete, na academia de polícia, na cama, no ônibus) deixam o leitor entre intrigado, fascinado e irritado com a brevidade dos impulsos que passam por essas nervuras todas, onde a poesia flutua à deriva na linha d'água, flor ou fezes, entre o surpreendente e a plena banalidade.

Há uma significativa epígrafe para essa parte, antecipando sua busca por uma voz lírica menos subjetiva e mais aberta para a percepção do mundo: “*Eu sou ninguém; meu nome é ninguém, tudo que existe é uma luz.*” (ALVIM, 2004, p. 270). A estratégia de mascarar a voz lírica, já comentada pela crítica, confirma-se nesses versos líricos em que o poeta nega o “eu” e afirma a poesia como uma luz presente em “tudo que existe”.

O livro *Dia Sim Dia Não*, publicado em 1978, representa um envolvimento maior do poeta com o movimento “poesia marginal”, por se constituir de uma publicação conjunta com o poeta Eudoro Augusto. Essa era uma estratégia do movimento, que marcava o desejo de compartilhar, de construir junto. Se inicialmente a “poesia marginal” representou, para Francisco Alvim, um espaço para burlar o bloqueio das editoras aos novos escritores, houve outras razões mais profundas, como a atitude de ruptura com o *status quo*, o que implicou em uma escolha e em um posicionamento político, que influenciaram sua produção poética a partir da assimilação de procedimentos e temáticas da poesia de seu tempo. Ana Cristina César e Italo Moriconi Jr., em artigo publicado na década de 70, sobre o movimento poesia marginal, afirmam que

Francisco Alvim, poeta maduro e com suficiente respaldo para ser publicado em editora, vê, no entanto, na opção marginal, maior significado político. Esse significado parece se concentrar não só na intervenção direta do escritor no processo global de produção da obra (tornando claro que a produção literária não se restringe à escritura), mas também num descompromisso com o sistema de consagração no campo cultural. (CÉSAR E MORICONI JR., 1977, p. 20).

A publicação coletiva era uma constante nessa época em que o trabalho em grupo era o grande desafio frente ao regime político ditatorial que separava, perseguia e instigava, pelo medo, a delação. Também eram comuns nessa época as patrulhas ideológicas dos grupos mais engajados politicamente sobre os outros menos politizados ou que queriam apostar em uma postura política diferente da radicalização pela luta armada. Sobre esse tempo, Hollanda (1981,

p.10) comenta: “Novos ventos sopravam no nosso ambiente literário. Era o tempo do poemão, como dizia Cacaso, onde todos escreviam o mesmo longo e coletivo poema.”

Nesse livro, há uma busca refinada pelo poema curto, à moda de Oswald de Andrade com o poema minuto. A contiguidade vai se tornando representante de uma época de censura em que prevalecia o silêncio. Quanto menos falar, mais possibilidade de ocultar o discurso da denúncia, ao mesmo tempo em que os registros vão perdendo a máxima intromissão do autor, com seu ponto de vista, e possibilitam uma exposição maior do que foi, apenas no instante, o vislumbre de um momento que se eterniza na voz poética. A notação mínima, em Francisco Alvim, é também um discurso que oculta, nega e afirma conceitos, aproximando-se das falas cotidianas, comuns nas conversas informais, como expressa em “Arrependimento/eu não devia ter nascido” (ALVIM, 2004, p.222). No verso, o poeta toma de empréstimo uma fala “eu não devia ter nascido” que define, em seu poema, o termo arrependimento. É o ponto máximo do ser humano, pois remete à negação da vida e em contrapartida à afirmação da não existência. Revela a insatisfação e a angústia do homem ante fatos da vida em sociedade, expressando, também, a ironia do poeta, que ao negar a vida, nega a si e à sua arte.

Em 1981, foram publicados, pela Coleção Capricho, os livros *Festa e Lago, Montanha*, juntamente com vários outros livros de poetas marginais. De acordo com a análise de Hollanda (1981, p.10), essa publicação representava a resposta à sintomática pergunta que pairava sobre a experiência poética dos anos 70: “sobreviveriam sem o alibi da repressão?”. A crítica afirma: “Esta forte ligação com o dado político, portanto, seu caráter marcadamente circunstancial, bem como o tom informal dessa poesia sugeriam negros prognósticos quanto a sua permanência na literatura.” No entanto, as publicações posteriores foram marcando a sobrevivência dessa poesia.

Festa compõe-se de apenas cinco poemas e integra, com o livro *Lago, Montanha*, publicações de Alvim ainda identificadas com vários aspectos da poesia marginal. *Lago, Montanha* foi considerado pela crítica um de seus livros mais bem elaborados. Com esta publicação, Alvim, segundo Hollanda (1981, p10), “aprofunda de forma pessoalíssima e intransferível a leitura do Brasil moderno reconstituído através de um irônico bom senso.” A influência de Oswald de Andrade se faz presente na poesia de Francisco Alvim, especialmente no que diz respeito à ironia humorística, com intenção de comédia nacional. De Oswald, Alvim traz o recurso da notação mínima e a ironia mais leve e cômica. A sintaxe menos complexa, mais próxima da fala coloquial, é também influenciada por esse poeta que defendeu na “Semana de arte moderna” uma literatura mais próxima do Brasil e da linguagem do povo. De acordo

com Mário Chamie (1991), Oswald é precursor em relação à fusão de poema e prosa e à incorporação da “contribuição milionária” do erro, resgatando a ação da fala e reescrevendo a nossa língua “natural e neológica”, como no verso de “O capoeira”: “Qué apanhá sordado?” (ANDRADE, 1991, p. 87). A ironia, em sua poesia, perpassa pelo crivo da irreverência e da paródia, um dos recursos que lança mão na criação de uma obra que foi fundamental na composição do movimento modernista. Alvim também traz para sua poesia essa irreverência e a apropriação da fala do brasileiro com a naturalidade de sua realização, percebendo nisso, especialmente, a carga irônica e transgressora. Temos um exemplo em versos do poema “Risco”, dedicado ao “Zé, Zé Prequeté”: “Zé / será que / antes que / nos molhem as mãos / nós damos no pé?” (ALVIM, 2004, p. 192). O poema traz a irreverência da linguagem coloquial em um diálogo em que o Zé, em tom irônico, é questionado sobre algum problema de corrupção. A expressão “molhar as mãos”, na fala brasileira, significa ser pago por algo, o que se completa com o humor do jogo contrastante ente “molhar as mãos” e “dar no pé”, que significa fugir de algo ou de algum lugar.

O corpo fora é o sexto livro do poeta. Seu título, na explicação do autor, tem a ver com o próprio clima dos textos, voltados para o inconsciente. A epígrafe de Baudelaire referenda a explicação do poeta: “Imensa profundidade de pensamento nas/locuções vulgares, buracos cavados/por gerações de formigas.” (ALVIM, 2004, p. 87). No livro, há o convívio de duas vertentes, a sondagem do consciente/inconsciente e a escuta do mundo, em particular o Brasil, apresentando os problemas da vida em sociedade. Por meio das cenas fortuitas e o empréstimo de falas, o poeta aprofunda seu projeto de despersonalização do enunciado poético. A sua publicação foi em 1988, no livro *Poesias reunidas*, o qual abarca sua trajetória poética até então.

Hollanda (1981) aponta, como preocupação central de sua poesia, presente desde o primeiro livro, *Sol dos cegos*, a extrema vulnerabilidade das relações e dos sentimentos no quadro da sociedade moderna. Cita Antonio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso) (*Não quero prosa*, 1997) que em um longo ensaio (*O poeta dos outros*) estuda os passos poéticos de Francisco Alvim. É dele a frase que dá título a seu artigo: “Ceder a vez, ceder a voz”, retomada por outros estudiosos do poeta. Em seu ensaio, Cacaso (1997) explica esse procedimento, dizendo que a poesia de Alvim consiste num improviso em que “ceder a vez, ceder a voz” é uma forma sutil, uma técnica e uma maneira de se obter o poema, ou seja, o poeta é um desentranhador e extrai a poesia que está prisioneira das coisas. Para ele, esta é a atitude básica de Chico Alvim, afastar-se para dar lugar ao que vem de fora, do mundo. Ele vê nesta atitude

complexa três conseqüências: um gesto de cortesia; uma forma de conhecimento e uma estratégia para disfarçar a autoria.

Primeiramente, é um gesto de cortesia. Num outro instante, é forma de conhecimento. Num terceiro momento, é uma estratégia para disfarçar a autoria. Cordialidade, informação, construção. [...] Chico Alvim é poeta de outro tipo: entre falar e ouvir, prefere ouvir. É o poeta dos outros. Cede a palavra. Ausenta-se para que a voz alheia ocupe a cena e a atenção. Em matéria de gentileza poética, é o máximo que já vi, além da demonstração de desprendimento que dá. [...] Ora, a partir do momento em que o poeta cede a palavra, além da simpatia que atrai pela despreensão do gesto, ainda se abre para o conhecimento da diversidade social e humana. (BRITO, 1988, p.150).

Outro crítico que analisa sua obra é Schwarz (*Sequências brasileiras*, 1999, p.205-206). Para ele, a poesia de Francisco Alvim se aproxima de Manuel Bandeira pelo espírito humilde e fraterno e de Dostoiévski no que toca à familiaridade interior com o erro e o crime. Ressalta em sua composição as *falas* – as mais simples e naturais, como se houvesse, segundo ele, “um microfone circulando: o que é dito é fácilimo e quase nada, mas o conjunto, formado pelas vozes que contracenam, tem a complexidade da vida e esboça algo como uma fragmentária comédia nacional, interior e exterior.” Ele afirma sua relação com a tradição, especialmente a modernista, identificando em Drummond a fonte para o autoexame do pequeno-burguês e, em Oswald de Andrade, a técnica da notação mínima, com intenção de alegoria. O clima de desbunde, como afirma, é atribuído à influência dos anos 70, especialmente à “poesia marginal”.

Flora Süssekind (1989) publica, na Revista USP, o artigo “Seis poetas e alguns comentários”, reeditado depois em seu livro, *Papéis colados*, no qual há uma parte dedicada a Francisco Alvim e sugestivamente denominada “Escrever com a tesoura”, em que ela analisa sua poética. Süssekind destaca dois aspectos importantes em sua poesia: a descrição e a teatralização. Segundo ela, o texto descritivo o aproxima de escritores como João Cabral de Melo Neto. As cenas, pequenos relatos, falas e detalhes obedecem a um movimento de desmetaforização da linguagem poética, a compreensão da escrita como recorte, que lhe dá a possibilidade de cristalizar num “instantâneo”, numa voz, uma multiplicidade de experiências. A crítica tem feito essa relação de Alvim com Cabral por algumas similaridades muito tênues. Não há um estudo aprofundando essa confluência entre os dois autores e não é objeto dessa dissertação, apenas destacamos, nessa revisão crítica de sua obra, os apontamentos dos

estudiosos de sua poesia. A tensão produzida pela obra de Alvim o aproxima do drama, desta forma a crítica aponta, no desdobramento da voz poética, a dissolução do lírico em drama ou farsa na modernidade. A afirmação do sujeito só pode se dar em relação ao outro, a algum interlocutor, aí o movimento característico de uma poesia-para-várias-vozes. Na captação do objeto para “dá-lo a ver”, o poeta faz opção pela elipse, pelo recorte. Segundo Sússekind (1989), em Francisco Alvim, “é com a tesoura que se escreve.”

Em 2000, o poeta lança *Elefante*. Em 1999, a revista de poesia *Inimigo Rumor* publicou alguns poemas inéditos de Francisco Alvim e dois ensaios sobre esse livro. O primeiro, de Sérgio Alcides, tem como título “Elefante à vista”. Em seu ensaio, Sérgio Alcides enfatiza o registro poético/antipoético, desmetaforizante e fragmentário de sua poesia. O poeta, segundo Alcides (1999), realiza uma “escuta” muito sofisticada e generosa das “locuções vulgares”. Francisco Alvim, segundo o crítico, inventa um poema que trabalha com a incompletude e incorpora a leitura como jogo de previsibilidades e imprevisibilidades. Em cada poema, uma adesão ao cotidiano, às “locuções vulgares”, à desejada fala do outro, sendo sua motivação principal não o registro, mas o jogo. Há um retorno à poética do cotidiano delineada pelos modernistas (mais afim a Bandeira). É uma poesia “coleccionadora” de particularidades, no que é, para Sérgio Alcides, acima de tudo, moderna. O segundo ensaio, da revista *Inimigo Rumor* (1999), de Augusto Massi, “Conversa dentro conversa fora”, é uma conversa com o leitor de Chico Alvim e com o próprio poeta. Relaciona a pessoa do poeta à sua poesia pela simpatia, pela naturalidade; segundo ele, seu tom coloquial é o de quem está sempre puxando conversa. De acordo com Augusto Massi, o poeta organiza o coro dos contrários nas muitas vozes que compõem sua poesia. Ele inverte a máxima do autoritarismo nacional: “Você sabe com quem está falando?” Ao que relembra: “Sabe quem está ouvindo?” Enfatiza ser uma poesia que se estrutura a partir de uma tensão entre o mundo exterior e a experiência íntima. Sua obra faz uma recorrência às imagens espaciais que giram em torno de “fora” e de “dentro”. Augusto Massi acrescenta um componente biográfico importante, a poesia para Francisco Alvim foi um hábito adquirido dentro do grupo familiar. Os irmãos conversam, segundo ele, através dos livros; o que explica sua atitude sempre aberta para a experiência literária do grupo. Sua fisionomia individual afirma-se nessa pronta capacidade de ocultar-se: ceder a voz, ceder a vez.

Sússekind (2000, p.19) publica o artigo “O real da poesia”, em que analisa *Elefante*, mostrando que, nesse livro, o poeta intensifica o diálogo com a obra de Drummond, renovando sua filiação à tradição. O título do livro e o poema de mesmo nome são uma referência ao poema “Elefante” do modernista, publicado no livro *Rosa do povo*. Guardando suas particularidades,

contextuais e semânticas, o poema de Alvim reverencia uma de suas influências mais relevantes. O processo de criação de Alvim, no livro *Elefante*, fortalece um aspecto de sua poesia que é o jogo entre “o dentro e o fora”, em que se ressaltam, na metáfora do “dentro”, a sensibilidade e a subjetividade lírica, expressa pelo “eu poético”. Já a metáfora do “fora”, intensifica seu questionamento: “Qual o real da poesia?”. De acordo com Süssekind (2000, p. 19), o *Elefante* de Alvim reavalia a própria trajetória do poeta e aponta uma “orientação obrigatoriamente dupla (entre o descritivo e o reflexivo, entre fora e dentro, entre ver e ouvir)”. Destaca em sua experiência poética um “processo verbal marcado pela despersonalização, pelo inacabamento e pelo elíptico”, delimitado, ainda, por “tensões que sublinham simultaneamente as cisões e incorporações entre dentro e fora, longe e perto, poema e mundo, que percorrem todo o livro”. O “real” de sua poesia está nesta tensão que revela a teatralidade de sua poesia. Por meio da relação entre as coisas do mundo e o poético, ressaltando a multiplicidade de vozes, as *personas*, as cenas, as “falas” de empréstimo, as expressões da coloquialidade, o poeta vai construindo um panorama da cultura brasileira.

Schwarz (2002), em ensaio sobre este livro, apresenta uma leitura aprofundada desse viés, presente na poética alviniana, que revela a leveza e a crueza da realidade social, em uma poesia que, segundo o crítico, desconstrói as relações sociais e políticas do Brasil. O crítico inicia sua argumentação afirmando que, passados três quartos de século, a pesquisa modernista da peculiaridade brasileira, da fala, ritmos, relações etc. são retomadas por Francisco Alvim que, a partir das expressões reveladoras do indivíduo e de suas relações sociais, apresenta sua posição como poeta que, segundo o crítico, está explícita em um de seus poemas: “QUER VER?/Escuta” (ALVIM, 2004, p. 55). Percebe-se, nesse verso, o essencial de sua posição, já que ouvir é revelador de sua poesia e do que ela quer revelar: a fala do outro, o real da linguagem, sua capacidade de desvelar o ser. A indisciplina do poeta quanto ao respeito às normas gramaticais, recriando a informalidade presente no trato e na linguagem, são características brasileiras. As particularidades sociais e culturais de sua entonação remetem a diferentes possibilidades de autoria e essa gama de vozes é sustentada pela fala corrente presente no cotidiano; o que é indicador, segundo Schwarz, da peculiaridade nacional e complexidade que circunda o homem em sociedade. Reside nesse lócus o cerne dessa poesia: linguagem e situações comuns em discrepância, ou em falta, com a norma da civilização contemporânea. Em sua poesia, Francisco Alvim apresenta

A dramatização de um conteúdo abstrato, sempre o mesmo, levada a cabo de maneiras muito diversas, com a liberdade de meios estabelecida pelo modernismo. Trata-se das relações brasileiras entre informalidade e norma, cuja heterodoxia, dependendo do ponto de vista, funciona como um defeito de fábrica ou como um presente dos deuses. (SCHWARZ, 2002, p.5).

Esse recorte de falas apresenta-se em sua poesia de forma variável, partindo de situações pitorescas mais comuns e perceptíveis a toques mais sutis, nem sempre fáceis de notar. Há uma mescla de discursos representantes de outros países que se coadunam com as falas brasileiras, ressaltando, segundo Schwarz (2002), o espaço brasileiro. Ele analisa vários poemas do livro *Elefante*, para provar que, mesmo em poemas em que o assunto é filosófico, há uma mistura de coloquialismos leves os quais “desuniversalizam” e trazem para a esquina, para o conhecido, para o espaço nacional. Segundo afirma, há um sotaque e uma circunstância, além do antropomorfismo, amenizando os rigores da abstração. Algumas dissonâncias remetem ao país, concebido em sua má-formação estrutural, conferindo aos poemas, sobretudo aos brevíssimos, certa ressonância suplementar, com a qual o leitor vai se familiarizando. Apresenta o exemplo do poema “FUTEBOL// Tem bola em que ele não vai” (ALVIM, 2004, p. 76) e o analisa, afirmando que a sabedoria expressa no poema não se restringe ao tema esportivo, mas se estende a todas as áreas da vida nacional obrigadas à prudência: o político, o pai de família, o traficante etc. Há uma abertura metafórica sem fronteira definida, mas que remete ao terror exercido pelo regime militar, cuja sombra está presente em vários momentos do livro, em outros livros e poemas do poeta e no passado recente do país. De acordo com o crítico, esse também é um fator da informalidade. A revelação está no parentesco entre os medos, entre as decisões de manejar. As análises do crítico denotam sua proximidade com o poeta, compreendendo que seu processo de criação é lento e há uma distância significativa entre a produção do poema e a publicação, sendo, portanto, compreensível que questões vinculadas ao passado histórico do país, como a ditadura militar, ainda estejam presentes em publicações da década de 2000. No entanto, ao recuperar o tema do futebol, considerado o “esporte nacional”, também revela a ironia do poeta a partir de um clichê de nossa língua, retomando o significado metafórico do dito, em uma crítica à incapacidade de alguns indivíduos para enfrentar situações adversas. O humor presente no verso nos faz rir do clichê transformado em verso e a ironia nos faz perceber a dimensão humana no gesto de covardia.

A forma elíptica extrema exercitada pelo poeta exige uma leitura ativa, crítica e perspicaz. Para Schwarz (2002, p.6): “Cada poema, mesmo quando composto de apenas título e uma linha,

é episódio e perfil da vida de uma totalidade, que é de ficção muito relativamente, só pelo estímulo de origem.” O poeta exercita a condensação ao limite e a compensa noutro plano, buscando a soltura e a amplitude do universo histórico-social.

O crítico afirma que nos temas romanescos apresentados pelos poemas-minuto, como a dor de cotovelo, o ressentimento social, o remorso de classe, a guerra em família entre outros, estão reduzidos à devida proporção, sem prejuízo das incríveis sutilezas. Os poemas se agrupam segundo alguns aspectos inesperados, do simples contraste ao comentário mútuo fulminante, e interagem à distância. Cita, como exemplo, o poema “PARQUE//É bom/mas é muito misturado.” (ALVIM, 2004, p.59). Neste ressalta-se uma opinião crítica, em que há, ao mesmo tempo, um elogio aos espaços públicos com preservação da natureza e uma rejeição à sua utilização por todos, indistintamente, como pregam as leis de uso desses espaços. Essa rejeição reflete, segundo Schwarz (2002, p. 6), um problema do progresso nacional, ainda refém das origens coloniais, o que implica no sentimento antipovo, presente nas relações sociais, o qual se constitui em esteio da fratura social.

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. (SCHWARZ, 2002, p. 6).

Schwarz (2002, p. 6) enfatiza, na obra de Alvim, a presença das divisões sociais e suas sutilezas brutais e a busca da poesia em territórios insólitos pouco frequentados pela literatura. Para ele, as vozes que falam através do poeta são “anônimas e típicas, nem individualizadas nem universais, elas têm a polivalência do uso corrente, sempre em via de especificação, com encaixe estrutural em nosso processo coletivo”. O crítico novamente o compara com Cabral, citando a disciplina da brevidade, da variação e da construção límpida. No entanto, Alvim se aproxima mais de Oswald de Andrade, com quem, por exemplo, aprendeu a brevidade e, numa configuração transgressora, a preocupação com a realidade brasileira. É com consciência crítica que o poeta lança mão de lições aprendidas com outros escritores, sendo resultado da escuta primorosa e da vontade de desvelar a pesada herança político-moral do país.

Em 2004, Alvim publica, pelas editoras Cosac & Naify e 7 Letras, o livro *Poemas*, em que reúne sua produção poética de 1968 a 2000 e, em 2011, publica seu mais recente livro, *O metro nenhum*, pela Companhia das Letras. Massi (2011) analisa essa obra, em resenha

publicada no jornal *Folha de São Paulo*, com o título “Estilo tardio exhibe radicalidade de Francisco Alvim”, em que examina esse estilo tardio a que se refere no título e afirma que, em Alvim, ele está relacionado ao amadurecimento da experiência do artista. Para ele, o título do livro, *O metro nenhum*, apresenta uma negatividade que influencia a significação de todo o conjunto de poemas. É a partir dessa negação radical que o poeta reivindica uma liberdade extrema de quem escreve com consciência de sua radicalidade. Aí reside o vigor e a juventude do livro, sendo que, para o crítico, a possibilidade de avançar só existe, porque não há a possibilidade do retorno. Observa que, em alguns poemas, título e versos se “autodevoram”. Essa aparente repetição contribui para o estranhamento. De acordo com Massi, o trabalho de Alvim com os títulos abandonados e a epígrafe fora de seu espaço “refazem no âmbito lírico as mesmas operações de caráter ideológico: os cortes bruscos trazem à tona tudo o que está soterrado pela fala cotidiana”. Outro aspecto destacado pelo crítico e que se repete em livros anteriores é a presença de poemas em língua estrangeira, o que ele analisa como uma prática indicadora de “que o ouvido do poeta pode decupar outras falas, que a matriz do seu registro possui alcance universal.” Destaca, também, que em *O metro nenhum* há poemas “impregnados de magnetismo, plenos de beleza e enigma”.

Alexandre Pillati (2011), no artigo “Riso e violência”, publicado no site “Outras Palavras”, também analisa o último livro de Alvim, ressaltando em sua poesia o “alto refinamento” e a “grande consciência” de suas “funções e disfunções”. O crítico afirma a modernidade de sua poesia presente na inquietação que ela dissemina. Sua arte instaura, segundo ele, “uma dicção que só se pode compreender a partir da sua função problematizadora e das contradições fecundas que registra”. Afirma que o leitor de Chico Alvim é convocado a participar de uma reflexão, comandada pela voz autoral, sobre “o lugar do político na dimensão da palavra poética.” Em *O metro nenhum*, Alvim chama a atenção para as tensões da vida urbana do país e, também, às relacionadas ao fazer poético. Segundo o crítico, isso reflete uma escolha, uma preferência por essas “situações-limite” reveladoras “da linguagem cordial e cruel à brasileira”, em que o poeta se lança na busca de compreender o drama contemporâneo da alienação. O autor denomina a poética de Alvim de realismo crítico em que se ressaltam dois elementos basilares: a violência e o riso. Quanto ao riso, afirma que ele se distancia da piada e se aproxima da alienação, é revelador das contradições sociais. Em relação à violência, afirma que ela é, também, “traço básico do próprio gesto mimético.”

Além das análises de críticos renomados na área de estudos literários, selecionadas para a revisão crítica do autor, torna-se também importante apresentar uma síntese básica de dois

trabalhos acadêmicos relevantes: a dissertação de mestrado “O rito das calçadas”, de Heitor Ferraz Mello, defendida em 2001, na USP, e a tese de doutorado “Mas é limpinha: uma poética para Francisco Alvim”, defendida em 2014, na Universidade Federal de Santa Catarina, por Laíse Ribas Bastos.

Na dissertação de Heitor Ferraz Mello, o objetivo é compreender a palavra propiciadora da poesia de Alvim em três momentos diferentes, denominados por ele com os seguintes títulos: "Palavra fecundada", "Palavra circulando" e "Palavra envenenada". Cada um deles representa um momento significativo na trajetória poética de Francisco Alvim, afirma Mello (2001). Na “Palavra fecundada”, o autor analisa o primeiro livro do poeta, *Sol dos cegos*, demarcando sua relação com os modernistas, especialmente Cabral e Drummond. Ressalta o impasse do poeta com o “eu lírico” tradicional e sua relação com essas influências fundamentais. Mello (2001, p.9) questiona Merquior (1997) em sua afirmação de que Alvim nega a cabralidade, argumentando que “a questão é mais complexa e não se trata de uma simples e pura negação, mas, sim, de uma avaliação crítica que visa incorporar a objetividade e a limpidez de construção cabralina”. Em “Palavra circulando”, Mello aborda os livros *Passatempo* (de 1974); *Dia sim, dia não* (de 1978, publicado em parceria com Eudoro Augusto); *Festa e Lago, Montanha* (ambos publicados em 1981), ressaltando a relação dos livros com o período da "poesia marginal" brasileira, dos anos 70. Segundo ele, Alvim soube se utilizar de aspectos interessantes da "poesia marginal" sem tornar-se de fato um poeta marginal. Em sua análise, aponta os dois contemporâneos com quem o poeta travou diálogos mais fecundos: Antonio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso) e Roberto Schwarz. Em "Palavra envenenada", sua abordagem centra-se nos livros *O corpo fora* (1988) e *Elefante* (2000), defendendo, especialmente, que, nesses livros, Alvim aprofunda o projeto modernista de compreender a formação brasileira. A palavra, captada pelo poeta e transformada em poesia, está impregnada de uma ideologia que impede os avanços na sociedade brasileira. Nas palavras de Mello (2001, p. 10-11), “é a informalidade gerando violência e seguindo na contramão das regulamentações da vida burguesa.” O poeta percebe que a “alegria modernista, que encontrou nas peculiaridades brasileiras uma possibilidade própria de transformação, hoje é uma alegria envenenada.”

A tese de Laíse Ribas Bastos tem o objetivo de investigar a poesia de Francisco Alvim a fim de entender a configuração de um texto poético que se constrói a partir da fragilidade, precariedade e tenuidade apreendidas no modo de ver o mundo, as coisas do mundo, e da vida. Seu enfoque abarca a obra poética de Alvim, de 1968, com *Sol dos cegos*, a 2011, com a publicação de *O metro nenhum*. A tese discute os principais aspectos da poética de Alvim, especialmente, “a relação com o presente; a apreensão das falas alheias; e a dissimulação dos

sujeitos poéticos na poesia”. Segundo Bastos (2014, p. 230), “ler a poesia a partir dessas marcas pressupõe saber que uma poética da fragilidade – e frágil porque parca, pouca, escassa – se impõe também como potência, como força significativa, capaz de ferir, perspicaz, impetuosa e impiedosamente.” A partir de estudos fundamentados, a pesquisadora analisa, especialmente, as implicações do desdobramento do sujeito lírico e suas consequências na contemporaneidade.

Os estudos apresentados revelam a complexidade e a abrangência da poesia de Alvim que, apesar de uma produção não muito extensa, consubstancia múltiplas possibilidades de leitura, algumas já apontadas pela crítica, e outras ainda carentes de um aprofundamento crítico que revele suas nuances e significações. Ao realizar essa revisão crítica do poeta, fez-se necessário uma seleção em que se levou em conta a representatividade do crítico e a análise da obra de Alvim, demarcando o seu percurso poético, em abordagens restritas a livros específicos ou uma análise mais abrangente de sua produção, como as pesquisas científicas realizadas em universidades, em nível de mestrado e de doutorado. Perscrutar os estudos realizados sobre sua poesia foi fundamental para definir os caminhos da dissertação, possibilitando eleger um aspecto singular sobre o projeto estético de Alvim, fundador de novos paradigmas para a poesia contemporânea. A partir do exposto, entende-se, então, a premência de se compreender a ironia, presente em sua produção poética, e a relação dessa ironia com a tradição e a poesia marginal, demarcando as proximidades e os distanciamentos possíveis, bem como sua significação, reveladora da força e complexidade da poesia contemporânea.

2 A POESIA DE ALVIM SOB A ÓTICA DA IRONIA

Francisco Alvim apresenta, em sua obra poética, uma verve crítica e criativa, sendo a ironia um fenômeno que se sobressai, possibilitando ao poeta explorar múltiplas significações, como também revelar o que percebe de contraditório e absurdo no mundo que o cerca. Dentre o material extraído do real, o enfoque maior é para o que é expresso por meio da língua e captada pelo ouvido de um observador metucioso e consciente das possibilidades que se engendram no discurso do outro. No entanto, consciente, também, da verossimilhança construída, na imaginação do poeta, a partir dos estímulos exteriores.

Para que um discurso seja considerado irônico, é necessário ter sido proposto e recebido como tal. O que pressupõe não haver ironia sem ironista, o qual, na definição de Lélia Parreira Duarte (1994, p 55), é “aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente”. Há, então, dois polos de confluência no discurso irônico: o criador da inversão e o interlocutor que percebe a duplicidade de sentido. Entre esses polos encontra-se o objeto de derrisão e, também importante, a função da ironia no contexto do discurso.

A ironia, no *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano (1982, p. 555-556), divide-se em duas formas fundamentais: a ironia socrática e a ironia romântica. “A ironia socrática é a subestimação que Sócrates faz de si mesmo em paralelo com os adversários com quem discute.” Aristóteles vê nessa atitude uma forma de diminuir a verdade, o que constitui a simulação. Santo Tomás examinava esse conceito “como uma forma (lícita) de mentira”. Os diálogos socráticos ensinam que a ironia tem potencial para transformar as certezas em dúvida e exige uma postura mais crítica e reflexiva ante os fenômenos. Por outro lado, a ironia romântica “está apoiada sobre o pressuposto da atividade criadora do Eu absoluto.” O “Eu absoluto” é identificado com o filósofo ou o poeta. A partir dessa identificação, o filósofo ou o poeta “é levado a considerar toda realidade mais constante como uma sombra ou um jogo do Eu: isto é, é levado a subestimar a importância da realidade, a não tomá-la a sério.”

A ironia é introduzida de forma mais contundente nos estudos literários com os teóricos do Romantismo, a partir do fim do século 18. Até, então, prevalecia o estudo da ironia como figura retórica, fundamentada na ironia socrática, em que a linguagem é usada para exprimir o contrário do que se diz. Friedrich Schlegel foi o principal dinamizador da ironia romântica, poeta e teórico do romantismo alemão, tornou-se referência fundamental para os estudos desse

fenômeno na arte literária. O romantismo, para o teórico, trazia em sua proposta o aniquilamento e a mescla dos gêneros literários e das concepções de beleza. Esse, por meio da ação contraditória e ao mesmo tempo convergente, da imaginação e da ironia, intencionava alcançar a fusão entre a vida e a poesia. Em seus escritos sobre o tema, afirma que a ironia é a liberdade absoluta diante de qualquer realidade ou fato. Nas palavras de Schlegel (1997, p. 28), “Ironia é a forma do paradoxo. Paradoxo é tudo aquilo que é ao mesmo tempo bom e grande”. Afirma, ainda, que a ironia

contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças, pois por meio dela se vai além de si mesmo. (SCHLEGEL, 1997, p. 37).

A partir do conceito de ironia romântica, passou-se a tomar o fenômeno para além do âmbito da ironia clássica, restrita a um discurso específico, construindo, então, uma nova concepção do literário, em que se ressalta o sentimento de inadaptação do indivíduo em um mundo em que não há a possibilidade de uma comunicação plena. O homem romântico toma consciência de que o absoluto é irrealizável, pois a essência da vida é a tensão, a contradição e a finitude, sendo a ironia uma forma de resposta a esse conflito. No contraponto do idealismo alemão, que acreditava na relação harmoniosa entre o Belo e o Absoluto e na representação como tarefa primeira da criação literária, a ironia romântica “postula a não redução do poético ao extra-discursivo, idealista e transcendental; valoriza ao contrário o *witz*⁶, o caos e, principalmente, o fragmento e o inacabamento.” (DUARTE, 1994, p. 63).

A ironia romântica não se restringe à estética romântica. Os teóricos redescobriram esse fenômeno crítico presente há tempos na literatura europeia. Como afirma Schlegel (1997, p. 27), “há poemas antigos e modernos, que respiram do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopro da ironia”. A ironia romântica apresenta uma postura crítica do artista em relação ao contexto em que se encontra inserido e sobre a própria obra, compreendida, na análise de Schlegel (1997, p. 54), como “alternância constante de autocriação e autoaniquilamento”. Para Duarte (1994, p. 63), o apogeu da ironia tem início no momento em que o artista se reconhece e ao seu mundo como “fragmentado, incompleto, incongruente”. A consciência desse estado de desajustamento se revela na obra de arte por meio de uma “voz enunciativa, procedimento

⁶ O termo *witz* é traduzido do alemão para o português como piada.

irônico com que, de certa forma, destrói-se a ilusão de espontaneidade da criação artística, isto é, revela-se o trabalho em que se empenha o criador do texto, num esforço de que resulta a sua obra.”

Essa categoria crítica, então, revela-se por meio de artifícios dentre os quais se ressalta a consciência do fazer literário, sendo a literatura tomada como um simulacro da própria literatura e da realidade social. Segundo Octavio Paz (1984, p. 63), a ironia é a grande invenção romântica, que desvela o gosto por tudo que causa estranheza, que destoe dos padrões normais e que provoque a desestabilização, como a blasfêmia, o sacrilégio, o grotesco, a união entre o cotidiano e o sobrenatural, enfim, os fundamentos de uma das correntes mais influentes da literatura moderna. Como ele afirma: “Precisamente a ironia – no sentido de Schlegel: amor pela contradição que cada um de nós é e consciência dessa contradição – define admiravelmente o paradoxo do romantismo alemão.” Paz (1984, p. 74) também compreende que a negação, a crítica e a ironia são um saber, o qual “não consiste na contemplação da alteridade no seio da unidade, mas na visão da ruptura da unidade.” Para o crítico (1984, p. 68), a ambiguidade romântica tem dois métodos: a ironia e a angústia. A primeira revela a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico; a segunda mostra que a existência está vazia. Em sua análise:

Angústia e ironia: diante do tempo futuro da razão crítica e da revolução, a poesia afirma o tempo sem datas da sensibilidade e da imaginação, o tempo original; diante da eternidade cristã, afirma a morte de Deus, a queda na contingência e a pluralidade de deuses e mitos. Porém, cada uma dessas negações volta-se contra si mesma: o tempo, sem datas da imaginação não é um tempo revolucionário, mas mítico; a morte de Deus é um mito vazio. (PAZ, 1994, p. 74)

Seguindo o raciocínio de Paz (1984, p. 100), as denominações da estética romântica, como o grotesco, o estranho, o bizarro, o original, o singular, o único, são diferentes formas de enunciar a palavra morte. A ideia de finitude é uma marca de um mundo em que não há mais a identidade (a ideia de eternidade cristã desaparece), sendo que “a morte se transforma na grande exceção universal que absorve todas as outras e anula as regras e as leis”. Diante disso, a estratégia de oposição à exceção universal são a ironia e a analogia. No primeiro, tem-se “a estética do grotesco, o bizarro, o único”; na segunda, “a estética das correspondências”. Para ele, ironia e analogia estarão sempre em opostos irreconciliáveis. A ironia é “filha do tempo linear, sucessivo e irrepetível”; a analogia “é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente”. Ainda em suas palavras: “A ironia pertence ao tempo

histórico, é a consciência (e a consequência) da história” (PAZ, 1984, p. 101). Não pode ser confundida com a palavra, pois é o seu reverso, ela é a não-comunicação.

Esse recurso literário da metalinguagem se intensifica a partir do século XX, quando a ironia ganha força no discurso literário, não só como figura retórica, mas como jogo filosófico que reivindica a consciência crítica e reflexiva dos leitores. A ironia pressupõe, pois, uma postura crítica perante o mundo, que infere a transformação intencional de modelos preestabelecidos, de verdades inquestionáveis, de conceitos preexistentes, desconstruindo a moral vigente ao revelar as incoerências da sociedade de seu tempo. D. C. Muecke (1995) afirma que o significado do termo ironia nem sempre foi o mesmo, diferindo o seu significado em épocas e em espaços diferentes. Para ele, a evolução semântica da palavra foi acidental. Historicamente, o conceito atual de ironia é o resultado cumulativo do uso deliberado do termo, por vários séculos, aplicado a fenômenos que pareciam ter alguma semelhança. “Por essa e por outras razões, o conceito de ironia é vago, instável e multiforme” (MUECKE, 1995, p. 22). O autor explana, a partir dos estudos de Norman Knox⁷, sobre diferentes formas de ironia: trágica, cômica, satírica, niilista e paradoxal. Muecke (1995, p. 71) agrupa essas formas em ironia fechada e ironia aberta. No primeiro grupo, estão as classes: trágica, cômica, satírica, niilista e, no segundo, a paradoxal. Nas ironias fechadas, tem-se a trágica e a niilista em que “a realidade é hostil a todos os valores humanos”. Na trágica, “predomina a simpatia pela vítima”. Na niilista, “o desinteresse satírico equilibra ou domina a simpatia”. Há ainda nesse grupo as ironias cômicas e satíricas, em que “a realidade reflete os valores do observador.” A cômica “revela o triunfo de uma vítima simpatética”; a satírica, “o malogro de uma vítima não simpatética”. No segundo grupo, a quinta classe de ironia, a paradoxal, é “aberta ou ambivalente em relação à simpatia”. Tudo é relativo, podendo a realidade refletir ou não os valores humanos.

O estudo da ironia na contemporaneidade se amplifica em diferentes vertentes: literárias, filosóficas, linguísticas entre outras, denotando o poder de influência desse recurso que tem perpassado a produção de textos literários desde os primórdios da criação do gênero, quando ainda era primordialmente de tradição oral. Não vamos nos ater a todos os desdobramentos dos estudos do fenômeno, bem como não é objetivo deste trabalho uma explanação teórica e histórica sobre ele. O enfoque dessa análise será a poesia de Francisco Alvim e a relevância da ironia em sua poética, produzindo um sentido singular. Sendo assim, interessa-nos, particularmente, a ironia romântica, bem como outras análises teóricas que

⁷ KNOX, Norman. On the classification of ironies. In: *Modern Philology*, agosto de 1972, p. 53-6.
_____. Irony. In: *Dictionary of the history of ideas*, vol. II, 1973, p. 627.

ajudam a melhor compreender o fenômeno na contemporaneidade. A poesia de Francisco Alvim retoma elementos da ironia romântica, especialmente o sentimento de cisão entre o ser e o mundo, o qual instiga o homem romântico a se contrapor à realidade de seu tempo. A angústia e a inadaptação do homem em relação ao mundo em que vive é uma forte vertente na poesia de Alvim, o que o aproxima de Drummond em alguns aspectos que analisaremos no próximo capítulo. Nesse enfoque, importa compreender o homem romântico e seu sentimento de desconforto em relação à sociedade de seu tempo, como afirma Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg (1978, p. 280), “como alguém dissociado dela por seu caráter superior mas não reconhecido”. Assim, surge o sentimento de “dor-do-mundo”, “que no aspecto social, cultural e até existencial traduz o profundo desconforto, a angústia, o sentimento de desterro do homem romântico em sua relação com o contexto onde lhe é dado viver.” Movido por essa cisão que não deseja superar, o homem romântico se vê permanentemente dividido, o que implica numa “relação não só irônica em face de si mesmo, como crítica em face do mundo.” A arte romântica exprime essa cultura da contradição, da divisão e da alienação. A ironia romântica, segundo Rosenfeld e Guinsburg (1978, p.286) “converte-se em arma para ferir os valores oficiais do mundo burguês”. A ironia tem o papel de confrontar esses valores e mostrar sua falsidade e ilusão. Ao mesmo tempo que ela se volta para o plano social, há também uma busca por outros valores mais sublimes e ideais.

A ironia presente no poeta em estudo apresenta-se mais contundente a partir desse sentimento de inadaptação do poeta no mundo em que vive, o que o faz perceber com mais clareza as incongruências presentes na realidade, questionando, por meio de sua arte, os valores dessa sociedade. Abarca, assim, em sua expressão irônica, vários aspectos da ironia romântica, com ênfase no sentimento de desamparo e inadequação do sujeito lírico, bem como pela consciência crítica expressa em seus poemas. Em poema, já citado no capítulo anterior, PARQUE: É bom / Mas é muito misturado (ALVIM, 2004, p. 59), apresenta-se a ironia alviniana contra os valores burgueses presentes na sociedade brasileira, o que Schwarz (2002) denominou “sentimento antipovo”, o qual permanece vivo na sociedade brasileira e se reflete em expressões da oralidade. O que se depreende é a voz lírica, que poderia ser de um cidadão brasileiro pertencente a uma classe social de prestígio, referindo-se ao espaço público denominado “parque” como uma invenção boa, apresentando no verso seguinte a contradição expressa pela conjunção adversativa “mas”, seguida pela revelação do conflito no simples e direto “é muito misturado”. Daí reverberam outras possibilidades como a vontade de separação dos ricos e pobres, os letrados e os iletrados, os patrões e os empregados entre outros, denotando

o sentimento burguês de que não se devem misturar as classes sociais, ou ainda, de que há seres superiores e seres inferiores.

Uma peculiaridade na ironia alviniana é explicitar as verdades subliminares dos discursos, bem como a sua competência para explorar a potência da língua na expressão dos conceitos e preconceitos adjacentes à manifestação do pensamento. O poeta abre o espaço de poder da voz lírica para outras vozes, as quais, de maneira insólita, deflagram um discurso conhecido do leitor por pertencer à configuração da vida nacional em diferentes contextos. No poema: OLHA // Um preto falando / com toda clareza / e simpatia humana (ALVIM, 2004, p.61), tem-se uma ironia sutil que produz no leitor um estranhamento e um sentimento de quase vergonha por “escancarar” a presença ainda forte e latente do racismo na sociedade. Os resquícios da sociedade escravocrata que o Brasil já foi ainda vigoram nas relações sociais e isso se apresenta em comentários e avaliações do homem comum, como o expresso no poema, o qual traz uma fala que se mostra aparentemente desprovida de preconceito, pois enaltece qualidades de um homem negro. O irônico, então, fica a cargo da voz lírica que chama o leitor com a expressão da oralidade “Olha”, demonstrando o espanto por identificar em um representante da raça negra qualidades humanas. É uma ironia que não consegue nos fazer rir, porque distancia-se do cômico e aproxima-se do trágico.

No poema: SELAS / Experimentei / Não reagiu (ALVIM, 2004, p. 61), tem-se um exemplo de ironia em que o verso mínimo apresenta-se, ironicamente, desprovido de elementos poéticos, sendo apenas a expressão de uma fala que remete ao campo semântico da montaria, pela presença do elemento linguístico nuclear: “selas”. No entanto, ao transformar a fala em verso, o poeta cria outras possibilidades de sentido, ampliando o campo de atuação das palavras para além do uso comum na coloquialidade. Há, nessas construções, em que o poeta recupera as falas “in natura”, um jogo crítico e irônico com a intenção de produzir um estranhamento no leitor que o leve a buscar outras significações. Por ser um poema, não há como restringir seu significado apenas ao instrumento de amansar animais, o que faz com que a palavra nuclear de seu poema se transforme em uma metáfora para outras situações da vida social nas quais as relações humanas se constroem na dicotomia dominador e dominado.

Nos estudos da linguagem, a ironia é investigada como um tropo, uma forma de discurso que privilegia dois aspectos: a comicidade e a crítica. Um não se opõe ao outro, pois a comicidade pressupõe a crítica, no entanto nem toda crítica é cômica. O que torna os dois aspectos convergentes é o teor da ironia. Vladímir Propp (1992), em seu estudo sobre a

comicidade e o riso, analisa a ironia como um dos instrumentos linguísticos da comicidade. Relaciona o paradoxo à ironia por suas similaridades. Propp (1992, p. 125) afirma:

Se no paradoxo conceitos que se excluem mutuamente são reunidos apesar de sua incompatibilidade, na ironia expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade.

Em Alvim, a crítica é um elemento forte em seu discurso irônico, mas a comicidade toma outras configurações, já que nem sempre, como já afirmamos, essa ironia provocará o humor como sinônimo de comédia, algo que nos faz rir sem culpa ou remorso. Há, no entanto, o riso mordaz que se aproxima da ironia romântica, pois, como expressam os teóricos, a apropriação da ironia pelos românticos foi um modo de se rebelar contra o mundo moderno que se configurava no seu tempo e com o qual já não era possível manter uma relação de identificação. Esse distanciamento consciente, entre o ser e o mundo, revela-se pela palavra, na construção de uma literatura fortemente irônica. Na contemporaneidade, a ironia se apresenta em diversas vertentes, sendo a romântica a que mais se aproxima da poesia alviniana, especialmente nos aspectos da dissociação, da contradição e da alienação. Nessa concepção, o artista vê-se em desacordo com a realidade de seu tempo e expressa, em sua arte, uma crítica aos valores da sociedade burguesa, não se limitando ao plano social, político e cultural, mas direcionando, também, sua perspicácia crítica para a sua arte, ou seja, a autoironia romântica, a capacidade de voltar contra si a arma que empunha contra o mundo.

Em poemas como “Descartável//vontade de me jogar fora” (ALVIM, 2004, p.62), o poeta apresenta uma reflexão sobre uma tendência da sociedade de consumo em que tudo pode ser descartado, inclusive as pessoas. Ele critica a alienação presente nas relações sociais, uma consequência negativa das relações de produção na sociedade capitalista, em que nada é permanente nem duradouro, chegando ao extremo do desejo expresso pela voz poética de se jogar fora. Isso implica em uma crítica à sua própria arte, pois descartar o poeta significa considerar sua arte irrelevante. Em Alvim, a ironia, por vezes, se apresenta com essa máscara de humildade, como foi analisado por Brito, em estudo crítico já comentado, como também expressa a sua escolha pelo atributo “marginal”, similar ao *gauche* de Drummond. Em seu último livro, encontra-se outro poema com esse viés: “A minha pessoa//Só tem/Serve?”

(ALVIM, 2011, p.12), no qual a voz poética refere-se ao seu “eu” com recato e modéstia, com a pergunta irônica “serve?”. Essa expressão é própria de nossa língua coloquial e revela também o conceito de valor do ser humano nas relações sociais. O sentido de “servir” aproxima-se do sentido de “ser descartável”, muito pertinentes ao conceito de reificação, sendo este um fenômeno característico da sociedade capitalista, que influencia diretamente as relações entre os homens. Nesse processo, há o predomínio do objeto sobre o sujeito, sendo este passível de “servir”, de ser usado. Apresenta-se, na ironia alviniana, uma crítica aos valores da sociedade contemporânea que transforma tudo em “coisa”, inclusive as pessoas, incluindo nesse mote também o poeta, que se oferece como um “bem” de consumo, o qual pode ser descartado ou, se for apropriado, servir para alguém, talvez para os leitores de sua poesia.

A ironia apropria-se dos recursos literários da representação, por meio do poder da literatura de assimilar outros discursos presentes na sociedade, como os institucionalizados, representantes de estratos sociais como a educação, a família, a política entre outros e também os que envolvem relações entre classes sociais, que representam os conflitos e as ideologias vigentes. Segundo Beth Brait (1996, p. 15), esse amálgama de discursos, intencionalmente utilizado, “pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros”. A poesia de Alvim apresenta esse “amálgama de discursos” por se construir em grande parte de falas de empréstimo, especialmente as que representam o discurso presente em diferentes extratos da sociedade brasileira. A familiaridade desses registros possibilita relacioná-los imediatamente à realidade representada, mas exige do leitor um posicionamento crítico uma vez que as escolhas e a organização do material atribuem aos versos novas configurações quase sempre irônicas, reveladoras do que se esconde no inconsciente dos falantes. É no subsolo dos extratos linguísticos que o poeta busca seu arsenal para tornar público aquilo que fere e incomoda na realidade circundante. Em seu poema “Subsolo”, Alvim apresenta uma reflexão sobre o seu fazer poético nos versos da terceira e quarta estrofe: “[...] Um túnel é cavado/ até o subterrâneo// em que a palavra está -/ larva de vida curta/ cuja fome se nutre/ de detrito tão vário [...]” (ALVIM, 2004, p. 355). Seus versos abarcam sua “procura pela poesia”, em consonância com o poema de Carlos Drummond de Andrade, em um diálogo em que apresenta uma receita irônica de como encontrar a poesia que adormece nas palavras “em estado de dicionário”, negando a poesia que ele mesmo constrói, quando afirma, por exemplo, que a poesia “elide sujeito e objeto”. Assim como Drummond, que convida os vates a se aproximarem cautelosos das palavras, afirmando as múltiplas possibilidades que essas guardam em sua aparente

neutralidade: “Chega mais perto e contempla as palavras./Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra”, Alvim também afirma essa multiplicidade semântica expressa por ele como “larva” que se alimenta de “detrito tão vário”, reafirmando aqui sua busca por desmascarar a “face neutra” das palavras, sendo seu enfoque o aspecto mais perverso dessas possibilidades, o que ele denomina “detrito”. Esse “detrito” também se coaduna com sua escolha pelo estatuto marginal, por meio do qual se sente mais livre para construir uma poesia crítica e irônica.

Em “ARQUIVO / não pode ser de lembranças” (ALVIM, 2004, p. 47), Alvim apresenta sua síntese irônica de um conceito em um jogo muito presente em seus poemas. Dar ao objeto ou um termo abstrato um conceito que não se coaduna com a definição denotativa, criando um estranhamento e uma nova possibilidade que se amplia sempre para outras significações, geralmente de cunho social. O poema “Arquivo” está presente em *Elefante*, publicado em 2000, atualizando um conceito que perpassa nosso imaginário egresso da ditadura militar, durante a qual os arquivos, especialmente do DOI-CODI e de outros órgãos repressores, tomaram uma dimensão de terror, por conterem informações dos cidadãos brasileiros envolvidos na luta contra o regime opressor. Em 2000, distante do período do golpe de 1964, o “arquivo” toma outras acepções, mais afeitas ao sistema burocrático do funcionalismo público, que acumula documentos e outros papéis, os quais criam um entrave na resolução de problemas. Ao apor o verso “não pode ser de lembranças”, o eu lírico dissocia do conceito de arquivo a possibilidade de conter retratos da vida, negando, também, o traço que identifica o indivíduo: suas memórias.

Brait comenta a classificação feita por Denise Jardon *apud* Brait (1996, p. 58) em que relaciona a ironia, juntamente com a paródia, o humor e a sátira como integrantes da tipologia “discursos cômicos”, questionando a validade desse agrupamento, já que a ironia não é necessariamente cômica. Ela aproxima a discussão desse aspecto linguístico ressaltado por Jardon, buscando outro ângulo. Assim afirma que

a ironia pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de ideias e de normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva. (BRAIT, 1996, p. 58).

A autora discute a implicação de assumir esse conceito que amplia o campo de atuação da ironia para além da série caracterizada como sendo figura de linguagem, frase de efeito na

composição de um texto e ainda da comicidade. O discurso irônico, nessa perspectiva, traz para seu espaço todos esses outros fenômenos, incluindo também a intertextualidade, a interdiscursividade e outros elementos que participam ou não da construção da ironia. Outro ponto importante na discussão da ironia é abordado por Brait (1996): a relação intrínseca entre o literal e o figurado. O cerne do discurso literário irônico implica a ambiguidade criada por esse jogo, que, segundo Brait (1996, p. 81), não coloca o receptor do discurso diante de uma simples escolha entre o literal e o figurado, mas exige dele uma postura crítica diante da necessidade de aceitar as duas instâncias, pois somente assim pode-se reconhecer a ironia. A atitude exigida do receptor de um discurso irônico “significa justamente compartilhar com o enunciador a ambiguidade do enunciado, a duplicidade da enunciação.”

A ironia, presente na contemporaneidade, apresenta-se por meio de diferentes abordagens, as quais nem sempre são compatíveis. No entanto, independente do viés escolhido para a construção do discurso irônico, é um recurso constante na produção literária a fim de revelar as contradições e se contrapor e até mesmo assimilar as tradições anteriores, “utilizando justamente a estratégia da ironia em seus diversos mecanismos a fim de representar e revelar as formas esgotadas”. (BRAIT, 1996, p. 57).

Segundo um questionamento de G. Hartman⁸ (*apud* HUTCHEON, 2000, p. 26), é “a linguagem acusando a si própria de mentir e mesmo assim apreciando seu poder”. É essa ironia “em uso”, no discurso, o interesse primeiro nos estudos de Linda Hutcheon (2000), denominada por ela de “cena” da ironia, que é ao mesmo tempo uma cena social e política. Essa escolha do “discurso” como “o escopo e o local da discussão” tem, para a autora, a intenção de abranger em seu estudo a extensão social e comunicativa do funcionamento da ironia. Para Hutcheon (2000, p. 30): “O sentido irônico não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito: ele é sempre diferente – o “outro” do dito e mais que ele”. Assim, percebe-se que a ironia trabalha com o jogo entre o dito e o não dito, apresentando, nessa intrincada construção verbal, uma atitude avaliadora e crítica que anseia por ser desmascarada.

Alvim expressa a consciência crítica dessa ironia, a qual perpassa seu inventário poético em versos que denotam o sentido intencional da cena social e política de sua arte. Pode-se perceber essa avaliação crítica no poema: “Discordância// Dizem que quem cala consente/ eu por mim/ quando calo dissinto/ quando falo/ minto” (ALVIM, 2004, p. 191), em que o poeta, a

⁸ HARTMAN, G. (1981) *Saving the Text: Literature / Derrida / Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

partir do provérbio “Quem cala consente”, apresenta outras possibilidades para a escolha de se calar, usando o verbo dissentir (em consonância com o título do poema) para afirmar seu posicionamento divergente em relação ao dito, acrescentando também que quando fala, mente. O poeta usa da ironia para manifestar o conceito de poesia da modernidade, extraído do verso de Fernando Pessoa “o poeta é um fingidor”, em que explicita para os leitores que poesia é ficção. Ao mesmo tempo, em seu jogo irônico, abarca também o sentido da própria ironia que, por meio do silêncio discordante e da mentira, constrói outro sentido, como afirma Hutcheon (2000, p. 30), “o “outro” do dito e mais que ele”.

Apresenta-se aqui uma metaironia, definida por Paz (1984, p. 141) como “uma espécie de suspensão da alma, um mais além da afirmação e da negação.” Em seu conceito, na metaironia, o ironista não demonstra interesse pelo valor dos objetos, mas sim por seu funcionamento. Afirma assim, que “a metaironia nos revela a interdependência entre o que chamamos 'superior' e o que chamamos 'inferior”, e nos obriga a suspender o julgamento. Não é uma inversão de valores, mas uma liberação moral e estética, que põe em comunicação os opostos” (PAZ, 1984, p. 142).

A complexidade da ironia envolve também o tenso relacionamento que ela mantém com outros fenômenos comumente imbricados em sua realização. A ironia abarca outras formas das quais se aproxima, dependendo da intenção do autor, como a paródia, a sátira, o humor, o cômico, o riso, o chiste e tantos outros termos que estão no contexto de sua abrangência. Apesar de não ser uma exigência, é comum essas aproximações serem levadas em consideração na análise da ironia, como também é comum certa confusão entre esses fenômenos. Segundo Camila da Silva Alvarce (2009, p. 12), em estudo sobre a dissonância na paródia e no riso, há alguns elementos que são comuns nesses tipos de discurso:

a ironia, a paródia e o riso atuam, nos textos literários, na grande maioria de suas ocorrências, com o objetivo de suspender a censura e de burlar as prisões dos discursos monofônicos e conseqüentemente autoritários. Isso é possível porque as modalidades em questão privilegiam a polifonia e o elemento dissonante, legitimados pelo contraste de ideias, traço comum entre esses três tipos de discurso.

Na poesia de Alvim, a presença de múltiplas vozes dissonantes contribui para a força do discurso irônico, dando ao poeta a liberdade de “ataque” necessária à construção de seu verso. No poema: “Século evasivo// Ele é útil porque é leal/ Todos me conhecem e me admiram/ Atira uma pedra que ninguém te amola/ Na hora do tranco ninguém sabe quem é quem”

(ALVIM, 2004, p. 93), tem-se fragmentos de falas, descontextualizadas e dissonantes, que só adquirem sentido no título que sintetiza os versos. O título/verso de seu poema, publicado em seu livro *O corpo fora* de 1988, remete ao século XX, do qual o poeta extrai as expressões da coloquialidade capazes de revelar a ausência de sentido postas por esse “tempo evasivo”. Revela, nos versos encadeados sem coerência, o distanciamento crítico do poeta com a realidade de seu tempo, dando-lhe a capacidade de reunir clichês reveladores das intrincadas relações sociais, deixando claro que a voz lírica não se sente em harmonia com essa realidade. Na linha de pensamento de Knox *apud* Muecke (1995, p. 71), tem-se aqui a ironia *niilista*, por apresentar o “desinteresse satírico” do poeta por seu objeto de derrisão, o que segundo o teórico equilibra ou domina o sentimento do ironista em relação à vítima.

Ao revelar ao leitor os mecanismos da criação literária, a ironia romântica constrói efeitos de sentidos contraditórios, dando a ver o caráter ficcional do texto, ou a presença de uma voz que não deixa o leitor confiar cegamente na verossimilhança, ao mesmo tempo que institui uma “ilusão de verdade” capaz de guiá-lo na construção crítica intencionada. Na maioria de suas manifestações, a ironia abarca a designação de uma ação avaliadora, em que também se manifesta o aspecto afetivo do fenômeno. O envolvimento do ironista com seu objeto de derrisão é pensado pelos teóricos como uma posição julgadora negativa apresentada no tom de desprezo ou ridículo. Hutcheon (2000, p. 64) compreende esse “tom” como a revelação de uma emoção, “que se poderia ler como traindo algum engajamento afetivo da parte do ironista”. Ainda na opinião da estudiosa:

Ao se apresentarem como se estivessem controlados e distantes em seu escárnio, os ironistas conseguem parecer persistentemente calmos, quase, pode-se acreditar, descomprometidos. Como isso sugere, parece haver um elemento de presença envolvido aqui, de “distanciamento fingido” e “neutralidade aparente”. (HUTCHEON, 2000, p.69)

Em Alvim, essa “neutralidade aparente” pode ser compreendida na atitude radical de uma poesia para múltiplas vozes, em que a voz lírica não é, em princípio, reveladora de uma identidade, mas revela diferentes e contraditórias autorias, por meio de heterogêneas vozes, mesmo no interior de um poema, como vimos em “Século evasivo”. Nem sempre também a voz lírica, em seus poemas, traz a marca de uma identidade, podendo ser atribuída a muitos ou nenhum autor. No poema: “O servo da gleba// Como vai, Galdino/ Ah, Dona Antônia/ como um cisco diante da vassoura/ Pra onde me tocam/ eu vou/ Cachaceiro/ Foi ele quem ensinou/

teu irmão a beber” (ALVIM, 2004, p. 33), o poeta distancia-se do fato por meio da organização do poema que apresenta uma cena em que se destacam duas personas: Galdino e Dona Antônia. Há, no início, um cumprimento trivial e a resposta inusitada de Galdino, por meio da voz lírica, a qual denota a situação econômica instável da personagem e a percepção crítica que essa tem de seu ser no mundo, comparando-se a um “cisco”, ou seja, um nada. A sequência dos versos indica que há mais uma personagem, na cena montada pelo poema, com quem dialoga a Dona Antônia. Nesse diálogo, ela refere-se ao Galdino como um cachaceiro, o qual ensinou a beber o irmão dessa persona sem voz. O título do poema “O servo da gleba” traz a avaliação do ironista sobre essa cena reveladora das relações sociais na região rural do país, o que remete o sentido do poema ao questionamento político do poeta. O “servo da gleba” historicamente nos remete a uma fase de transição entre a escravidão e a liberdade. Assim, tem-se no poema uma crítica às relações de exploração dos trabalhadores rurais, especialmente os que não possuem os meios de produção, sendo a personagem Galdino um explorado pelo sistema, como os servos de gleba e visto por Dona Antônia como um bêbado, sem valor moral, sendo ainda o culpado por levar o irmão de seu interlocutor para o vício. O diálogo traz a visão de duas classes sociais distintas, em que o sentimento de desprezo pelos menos favorecidos se impõe. A “neutralidade aparente” ou “distanciamento fingido” do poeta se afirma na presença do drama, instituído pela cena na qual ressoam as vozes das personagens, no entanto, esse distanciamento também ressalta o desejo do poeta por desvelar essas complexas relações presentes em nossa sociedade em que a discriminação e o julgamento demolidor recaem sobre os seres mais explorados e humildes.

Na discussão teórica sobre o fenômeno, compreende-se que o desprezo e o distanciamento não são sinônimos de indiferença. Ao contrário, há uma afetividade, uma emoção que se revela potencialmente na atribuição e na intenção do ironista. Ainda que a ironia seja um modo de distanciamento intelectual, isso não a impede de revelar um traço emocional. Como afirma Hutcheon (2000, p. 33): “a ironia sempre tem uma aresta; ela às vezes tem um “ferrão”. Em outras palavras, existe uma “carga” afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso”. Na raiz grega da palavra *eironeia*, encontram-se os sentidos de dissimulação e interrogação, o que pressupõe o questionamento e o julgamento não como fenômenos estanques, mas complementares.

No poema “Meu filho”, o poeta apresenta essa carga afetiva por trás de um distanciamento medido e dissimulado:

Vamos viver a era do centauro
metade cavalo
metade também
(ALVIM, 2004, p.237)

Alvim resgata os seres mitológicos “centauros”, os quais se constituíam de corpo de cavalo e tronco e cabeça de ser humano, representando os conflitos típicos dos homens: razão, emoção e violência. Na ironia construída pelo poema, o eu lírico chama por seu interlocutor pela expressão “meu filho” e, com tom professoral, apresenta o vaticínio, que se dá pela inversão do mito, pois no poema o centauro constitui-se de duas metades idênticas: a de cavalo. Ele denuncia e questiona o tempo que se anuncia, no qual viveremos sob o predomínio da força física, da violência e da irracionalidade. Assim, também, em poemas em que a ironia se aproxima do humor e do riso, Alvim deixa entrever, em seus versos, a proximidade e emoção em relação ao alvo de sua crítica. No poema “O gênio da língua”, o poeta brinca com expressões de xingamento presentes na cultura do país. O dístico se forma com os versos: “Corno manso/ Bobo alegre” (ALVIM, 2004, p.39), diante dos quais o leitor se espanta ao encontrar os termos da oralidade transmutados pela ironia cômica em uma homenagem ao “gênio da língua”, o autor anônimo dessas expressões linguísticas.

Na poesia de Alvim, predomina a ironia cáustica e mordente, a qual fustiga com um “ferrão” a consciência crítica do leitor, causando na recepção um estranhamento ante a radicalidade de seu verso. Por sua estratégia de composição da voz lírica, destaca-se, nos poemas, a ideia de uma ausência de sentimento em relação ao objeto de derrisão, no entanto a emoção se presentifica mesmo nos textos em que o sentido pretendido é a denúncia e o julgamento de ações ou sentimentos predominantes na sociedade, os quais provocam no poeta o sentimento de desajustamento, de não pertença ao mundo em que vive. Sentindo-se um ser estranho, fragmentado e contraditório, o poeta capta da realidade a representação desse antagonismo e o apresenta em forma de ironia. Esse recurso linguístico possibilita ao poeta criar uma poesia que imprime um tom de deboche e fingimento, mas que também se constitui de questionamento e interrogação sobre a função da poesia na contemporaneidade.

3 O DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO: A INFLUÊNCIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Francisco Alvim aproxima-se da poesia de Carlos Drummond de Andrade em muitas vertentes, pois este representa uma de suas maiores influências, assumida em algumas entrevistas. Há uma confluência inicial, demarcada por Alvim, do pertencimento ao espaço de origem: Minas Gerais. Drummond é de Itabira; Alvim, de Araxá. Espaços contíguos de um mesmo espírito de “mineiridade”. Neste capítulo, a pretensão é analisar a influência da poesia de Drummond na obra poética de Alvim, tomando como ponto central a forma como esses poetas fazem uso da ironia na expressão de uma crítica social que revela o descompasso do eu poético com o mundo.

Drummond é um poeta plural, de uma complexidade vigorosa que se expande em várias facetas. Isso se mostra em sua obra poética que se divide em fases que se distanciam em vários aspectos, temáticos, estruturais, linguísticos entre outros, no entanto, se aproximam em consciência crítica e rigor artístico. A diversidade de sua obra dimensiona seu agudíssimo sentimento das contradições individuais e sociais, o qual se exprime por meio de uma arte fecunda, que se nutre da liberdade de criação da poesia moderna. Consciente dessa pluralidade, não se intenciona neste capítulo abordar toda essa complexidade, o enfoque é a poesia de Alvim em diálogo com a tradição, representada por Drummond. A obra poética de Alvim será visitada a partir de poemas que possibilitem essa abordagem. De Drummond, foram selecionados, especialmente, os livros *Alguma poesia*, *A rosa do povo* e *Claro enigma*, dos quais serão abordados alguns poemas que possibilitem a análise.

3.1 A ironia *gauche* em Drummond e Alvim

Drummond, em *Alguma poesia*, publicado em 1930, apresenta no primeiro poema do livro uma predição de um “anjo torto” que diz: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (ANDRADE, 1988, p. 4). A palavra *gauche* (adjetivo francês) foi traduzida para o português como acanhado, inepto, esquerdo, assimilando outros vocábulos desse campo semântico, como oblíquo, desajeitado, estranho, deslocado entre outros, ou seja, aquele que não consegue se adaptar à realidade em que vive. Na poesia de Drummond, essa suposta “maldição” abarca essas

múltiplas significações e as amplia, transformando o *gauche* em uma figura, a qual representa um sujeito lírico deslocado, em dissonância com a sociedade em que vive, e, por esse motivo, capaz de perceber melhor as inadequações e os conflitos que engendra. Afonso Romano de Sant'Anna (1992) considera esse poema a “pedra angular” da poética de Drummond, por apresentar essa figura, que é um elemento fundamental para o poeta construir a sua visão de mundo:

Há uma crise permanente entre o sujeito e o objeto que, ao invés de interagirem e se complementarem, terminam por se opor conflituosamente. Para usar um sinônimo drummondiano, tal tipo é um excêntrico; perde a noção das proporções e, colocando-se fora do ponto que lhe seria natural para manter-se em equilíbrio, termina comportando-se como um deslocado, como uma *displaced person* dentro do conjunto. (SANT'ANNA, 1992. p.38)

Essa figura, criada pelo autor, consubstancia uma definição irônica do próprio poeta, colocando-se como um ser inadaptado, em conflito com o mundo e consigo mesmo e, a partir das impossibilidades e limitações dessa atitude, constrói uma poesia multifacetada e livre. Essa liberdade dá ao poeta a abrangência crítica que ele deseja, possibilitando atingir vários aspectos do fazer literário. Alguns críticos consideram o *gauche* em Drummond como uma postura que revela, também, um ser consciente de sua infelicidade. A melancolia é um componente importante na composição da ironia em sua poética, na qual o humor perpassa vagamente, sendo mais incisivo em sua produção inicial. Sant'Anna (1992), ao analisar o *gauche* na perspectiva temporal, divide a poética drummondiana em três momentos fundamentais, nos quais se revela a percepção do poeta em relação ao mundo: o *gauche* inicial de Drummond, ainda inexperiente, apresenta a visão de um “Eu maior que o mundo”; a partir de seus livros subsequentes, há um direcionamento do *gauche* que transmuta a visão inicial para um “Eu menor que o mundo”, tendo também o movimento de suas últimas produções em que se apresenta a ideia de um “Eu igual ao mundo”.

Em *Alguma poesia*, Drummond diversifica a presença de um “eu” *gauche*, de forma crítica e consciente, o que se configura por vezes em “galhofa”, como exemplificam os versos: “PROIBIDO PISAR NO GRAMADO / Talvez fosse melhor dizer: / PROIBIDO COMER O GRAMADO / A prefeitura vigilante / vela a soneca das ervinhas.” (ANDRADE, 1988, p. 21). Neles, o poeta expressa o tom irônico de uma poesia que, neste primeiro livro, assimila as características modernistas, especialmente a dessacralização das instituições, da linguagem poética, da própria literatura, apontando aqui para as contradições advindas da modernização do Brasil, em que convivem arquétipos de dois mundos que se consubstanciam nas metáforas

da “cidade” e do “sertão”. Retoma a dualidade metafórica criada por Oswald de Andrade ao ironizar o progresso e o atraso do Brasil, simbolizados pelo “bonde” e a “carroça”. Nesse poema “Jardim da praça da liberdade”, o poeta ironiza o jardim da capital mineira “tão pouco brasileiro”, “sem humanidade”, contrastando-o com os jardins do sertão, em que a terra produz as flores e, também, as ervas daninhas com liberdade, em que também ressalta a presença humana na imagem da “moça desfolhando malmequeres”. O poeta questiona o cartaz, comum em espaços públicos da cidade, ironizando a preocupação da prefeitura com a integridade do gramado, propondo outro cartaz, no qual a hipérbole parodia o primeiro. No jardim da cidade, a presença humana reduz-se aos guardas que velam pelo sono das “ervinhas” e os integrantes da banda, a qual surge de repente e “bate um dobrado batuta”. As aliterações das consoantes fechadas no verso imitam ironicamente o som da banda e o jogo semântico com a palavra “batuta” – o instrumento do maestro que rege a banda e a qualidade da música – contribui para a instauração do tom irônico e informal que culmina com o último verso, em que apresenta “repuxos espavoridos fugindo” ao som da banda.

A ironia, em seus primeiros versos, apresenta a leveza de uma crítica mais cômica, em que o riso constrói a cumplicidade entre o poeta e o leitor. No entanto, já se esboçavam as vertentes de uma poesia mais atenta aos problemas do mundo e a postura desconfortável e melancólica do poeta *gauche*.

Alcides Villaça (2006, p. 17), em análise do “Poema de sete faces”, afirma que este já antecipa o projeto estético de Drummond que vai se realizar a partir da criação dessa figura. Apesar do desígnio que recebe de ser “torto” e “insuficiente” na vida, a poesia que nasce desse augúrio não é de lamentações, “a fraqueza é apenas parte da verdade da condição original, sendo a outra o rigor que se determina como consciência poética”. Segundo o crítico, em toda sua trajetória, “o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como incompletude” (VILLAÇA, 2006, p. 17), no entanto isso não diminuiu a potência de sua poesia, nas palavras do crítico, de uma “expressão lúcida e iluminadora”. As impotências e limitações impostas por essa figura em descompasso com o mundo engendram o “paradoxo dramático e nuclear” dessa poética. Nesse sentido, tem-se uma poesia de viés multifacetado, que pode abarcar tudo, desde poemas-piada a profundas reflexões filosóficas e existenciais.

Drummond traz para sua poesia o tom melancólico e por vezes pessimista, do *gauche* que se sente desajustado em um mundo o qual percebe, também, incongruente quanto mais aprofunda sua procura da poesia nas coisas, no mundo e no homem de seu tempo. Essa figura perpassa sua poesia expressa, em primeira pessoa, assumindo por vezes o nome do próprio poeta, como no poema “Carrego comigo” // “O mundo te chama: / Carlos! Não respondes?”

(ANDRADE, 1988, p. 99). Segundo Villaça (2002, p. 49), “a perspectiva *gauche* descompromete-se de qualquer projeto consistente, sem porém deixar de exercer, à sombra da ironia, a liberdade de projetar-se em todas as faces do real.”

A ironia em Drummond é parte fundamental de seu projeto estético e perpassa toda sua obra, sustentada também pela figura de poeta formulado pelo gauchismo. O poeta ironista experimenta as várias faces da ironia, da mais leve que resvala para o riso sem culpa a mais tirânica, em que o riso se transmuta em vergonha ou dor. Sua poesia apresenta um jogo de tensões que impossibilitam tentar fixá-lo em apenas um dos aspectos relevantes. O que se mostra à crítica de sua poesia é a necessidade de identificar o predomínio da fonte de tensão em cada verso, poema, livro ou o conjunto da obra. É uma poesia fundamentalmente dialética, como afirma Villaça (2002), na qual convivem tendências diversas que se constroem da dualidade entre a proximidade afetiva e a distância crítica, no sentimento exacerbado das contradições que se revelam por meio da subjetividade e do embate do indivíduo com a realidade de seu tempo. Assim, pelo viés da ironia, o eu *gauche* drummondiano apresenta sua consciência crítica e sua liberdade de criação.

A ironia em Drummond também se constrói em uma gradação, pensada por Villaça (2002) como tendências de um poeta que se apresenta com ênfase nos tipos: “anedótico”, “social” e “metafísico”, na medida em que sua poesia vai se diversificando e aprofundando em uma consciência mais rigorosa. Sendo a vertente social o ponto de convergência que se deseja mostrar na ironia presente na obra dos poetas Drummond e Alvim, será esse o aspecto a ser abordado nas análises dos poemas selecionados, sem deixar também de apontar outras similaridades. Em *Alguma poesia*, o poema “Cidadezinha qualquer” representa esse olhar do poeta para o social em que se iluminam algumas das temáticas modernistas enfocadas por ele, como o provincianismo da sociedade, que se estende também à literatura, ante as propostas inovadoras do modernismo, a rotina, o senso comum, a alienação entre outros.

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.
(ANDRADE, 1988, p. 21-22)

Na primeira estrofe, as casas se misturam à natureza, com as bananeiras e as laranjeiras, onde também estão as mulheres. Há uma ênfase no feminino dessa paisagem. O terceiro verso apresenta três palavras síntese: “pomar”, “amor”, “cantar”. As duas primeiras são substantivos que nomeiam o espaço em que estão as mulheres e o que inspira no poeta o erotismo da cena, “mulheres entre laranjeiras”, a possibilidade do amor e por último um verbo que dinamiza a cena até então só contemplativa. Apesar de estar no infinitivo, o “cantar” é a alegria do encontro amoroso e é, também, uma referência ao próprio poema que se constrói. Na segunda estrofe, a descrição do olhar observador do poeta capta a cena que se amplia para a rua onde aparece o homem e também a ação, mesmo que seja a de andar sem pressa. O que se vê nesta cidade é um homem, um cachorro e um burro que passam devagar. O ritmo dos versos cria essa cadência lenta, a repetição do advérbio “devagar” e o uso de ponto final separando os versos dessa estrofe contribuem para aprimorar a ideia de lentidão e monotonia. A quarta estrofe, de um só verso, inicia com o mesmo advérbio, intensificando a ideia de marasmo. As janelas agora são a personificação do poeta que olha por elas, como também representam as janelas das cidades interioranas, nas quais havia sempre alguém observando o mundo, onde, geralmente, como no poema, nada acontece. Na última estrofe, o poeta exprime seu sentimento de tédio e espanto: “Eta vida besta, meu Deus”. A expressão “meu Deus” cria uma familiaridade com a cena não pela ideia de um “Deus”, como símbolo divino advindo das religiões, mas por lançar mão da interjeição de espanto, presente na oralidade do país, em contraponto com a outra interjeição que inicia o verso, “eta”, a qual tem o mesmo sentido de surpresa e espanto. Segundo Emanuel de Moraes (1988, p. XVIII), uma das características mais nítidas de Drummond no tocante à linguagem “é a do emprego dos elementos de uso comum de que se revestem os meios expressivos.”

Em todo esse processo de construção, o poeta expressa sua ironia, intencionalmente cômica, apresentando seu desconforto com o provincianismo. Apesar disso, há nesse desabafo, ainda mais contundente pela proximidade criada entre o ironista e seu objeto de irrisão, em que se percebe um tom de afetividade com esse espaço tão atrasado, onde tudo está paralisado. A crítica social irmana, pela ironia, homem, cachorro e burro, todos na mesma condição plástica na composição da “cidadezinha qualquer” em que o poeta não se reconhece. Como afirma Villaça (2002, p. 40), ao negar o espaço da província, o poeta afirma outro espaço em oposição a esse, “insuficientemente determinado, mas sugerido como alternativa crucial para uma perspectiva crítica em que o sujeito recua da paisagem provinciana e insinua seu *outro* lugar”.

Francisco Alvim apresenta em sua poesia uma proximidade com o poeta *gauche* drummondiano pela via do esboço de poeta que ele também constrói em seus poemas, não no sentido do poeta modernista, mas em uma postura, um posicionamento consciente e crítico de se colocar à margem do centro de poder, seja ele político, social ou literário. Alvim amplia a significação do adjetivo “marginal” em sua poesia, que não se explica simplesmente pela relação com o movimento literário da década de 1970. “Marginal”, de acordo com o dicionário, significa: “Da margem ou a ela relativo. Feito ou elaborado à margem de algum assunto. Diz-se de pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei” (FERREIRA, 1999, p. 1285). Essa “marginalidade” se apresenta no fazer poético de Alvim como um discurso assumido por ele, o que amplia sua possibilidade de criação, dando-lhe liberdade de “ataque”, sendo o alvo a sociedade brasileira, a alienação do homem, o senso comum, os conflitos de classes entre tantos outros aspectos da realidade que motivam sua criação poética.

O poeta aprofunda nessa vertente “marginal”, em que explora ao máximo a significação de “estar à margem”, levada à radicalidade de um sujeito lírico que se desdobra em outros “eus”. Esses aspectos importantes de sua modernidade, a multiplicidade de vozes e o posicionamento marginal do poeta, fazem parte de seu projeto estético, no qual a ironia é elemento fundamental.

Alvim, como vimos em seu primeiro livro, *Sol dos cegos*, já esboçava sua preocupação com a expressão do real, especialmente por meio de cenas ou diálogos que representam outros “eus” diversos do sujeito lírico. Esse desejo de “sair de cena”, dando espaço a outras vozes ou à assimilação do que o poeta vê e ouve no mundo que o cerca, torna-se, em Alvim, um procedimento no qual o poeta vai se aprofundar a partir de sua participação no movimento “poesia marginal”. A partir de seu segundo livro, *Passatempo* (1974), sua poesia vai se construir cada vez mais radical a partir do empréstimo de falas. A escolha, consciente e crítica, do poeta de “sair de cena”, colocar-se “à margem”, no que diz respeito ao fazer literário, é uma crítica à expressão da subjetividade restrita à univocidade do “eu lírico”, dando ao gesto uma amplitude criativa e uma postura política de quem assume as vozes dissonantes da realidade social para melhor desvelar suas ideologias.

O deslocamento do eu é um aspecto relevante de sua poética, que demarca sua modernidade em consonância com o que aponta a crítica sobre as características da poesia na contemporaneidade. Benn⁹ (*apud* Combe, 2015, p.5) afirma que o “eu lírico” moderno é marcado pelo deslocamento do “eu” em direção a um “ele”. Assim, todo poema lírico surge

⁹ BENN, Gottfried. *Probleme der Lyrik, Essays, Reden, Vorträge*, [Prolemas da Lírica: Ensaios, Discursos, Conferências], Wiesbaden, Limes Verlag, 1959, p. 494-532.

como um questionamento do “eu”. O sujeito lírico está em constante construção, renova-se a cada poema e só existe nessa construção artística.

Esse elemento significativo em sua poética é ponto de discussão relevante na tradição da poesia moderna, ressaltado por Collot (2013, p. 222), em artigo de título significativo “O sujeito lírico fora de si”, no qual explica:

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão parecem-me constitutivos da e-moção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro.

Esse “nó entre identidade e alteridade”, na poesia de Alvim, insere o poeta como representante da poesia contemporânea em sintonia com a tradição da lírica moderna, sendo o poeta muito singular na forma de buscar a alteridade através do ato de ocultar-se por trás de um coro de vozes sociais.

Em seu discurso, a “humildade às avessas” o coloca distante de Bandeira e próximo do *gauche* de Drummond por exprimir um descompasso do poeta com o mundo circundante, que se coloca fora do contexto, à margem deste ou inferiorizado em relação ao outro, no entanto com o tom irônico que instaura a incerteza. Pode-se encontrar essa atitude em poema já analisado em capítulo anterior: “‘Descartável’ / vontade de me jogar fora” (ALVIM, 2004, P. 62). Nesse poema de *Elefante*, o poeta constrói, a partir do título que apresenta o tema, um significado para o adjetivo, isolado no poema, sem um nome para modificar. A definição dada pelo verso minimalista expressa o sentimento do eu poético de não pertencimento ao espaço-mundo que habita, seja ele o mundo social ou o literário. O contraponto crítico e sentimental é potencializado pela ironia. O desejo de se jogar fora aponta para o oposto que se encontra na vontade de jogar fora o outro, o mundo, o que o incomoda no exterior.

A modéstia de quem é capaz de um gesto como o de “ceder a voz , ceder a vez”, na expressão cunhada por Antonio Carlos Ferreira de Brito, esconde um tom irônico de quem sabe o valor e a amplitude de assumir-se marginal. Em suas primeiras produções, presentes em *Sol dos cegos*, Alvim expressa a manifestação de sua escolha por uma poesia que está “aberta/ para o que der/e vier” (ALVIM, 2004, p. 349). Essa escolha implica um despojamento, uma liberdade e uma adesão à linguagem coloquial, às comutações de elementos linguísticos que compõem a fala do brasileiro comum.

Outro aspecto de confluência com Drummond é a assimilação do “tom modernista não clássico”, na expressão de Merquior (1997). A dicção clássica do modernismo é compreendida

por esse crítico a partir do conceito de linguagem “não mesclada” em E. Auerbach, tomando-a como “linguagem de poemas sério-trágicos isenta de vocabulário vulgar e de alusões a temas ou situações grotescas.” (MERQUIOR, 1997, p. 210). Alvim se vale de toda a liberdade conquistada pelos modernistas e ampliada por outros movimentos, como o marginal, para criar uma poesia mais próxima da prosa, apropriando-se de expressões reveladoras das contradições humanas. O *gauche* em Alvim se configura, assim, em sua postura crítica às convenções, na opção consciente de se colocar à margem das normas tanto sociais quanto literárias, para melhor ver e ouvir a poesia do mundo, o que lhe possibilita a posterior reconfiguração desse material, em seus poemas, pelo viés da ironia. Isso se materializa também em sua escolha por uma sintaxe mais próxima da linguagem comum, presente nas ruas, como diz em uma estrofe de “O rito”, poema de seu primeiro livro que já traz uma referência à busca da poesia no que está fora, no mundo, na “fala” dos outros: “Permanentemente / sobre as avenidas / um grito inaudível – / indício seguro/ do terrível equívoco / Porém como ouvi-lo?” (ALVIM, 2004, p. 307). Essa escolha pela “marginalidade” se expressa, em sua poesia, como em poema citado na introdução: “Neste açougue” // “quero ser carne de segunda” (ALVIM, 2004, p. 94), presente no livro *O corpo fora*, no qual Alvim aprofunda sua poesia para muitas vozes. A ironia no poema revela sua escolha por ser marginal, no campo literário, desdenhando do cânone de forma satírica pela metáfora do “açougue”. O eu lírico deseja ser carne de segunda, distante do “poeta federal” que, no poema “Política literária”, de Drummond, “tira ouro do nariz” (ANDRADE, 1988, p. 14).

Drummond constrói sua poética utilizando recursos variados, dentre esses, destaca-se a utilização da ironia como traço crítico e revelador do *gauche*. A ironia em sua poesia assume aspectos do cômico, utilizando de outras formas com as quais esse fenômeno se relaciona, como o chiste, a sátira, a paródia, dentre outras, fundamentalmente em sua fase inicial, mais afim aos modernistas de 22.

Em versos como os de “Poema que aconteceu”, Drummond revela seu senso irônico desde a escolha do metro que remete ao estilo parnasiano de versificação, ao qual se contrapõe como poeta modernista.

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados
domingo sem fim nem começo.

A mão que escreve este poema

não sabe o que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse.

(ANDRADE, 1988, p. 16)

A intenção é expressar o tédio desse domingo interminável, sob o olhar do *gauche*, que percebe, observa e capta o “sentimento” de alienação desses homens que ficaram calados, sem desejo e sem problema. O poeta compartilha desses sentimentos, pois também está entediado e o poema acontece sem um desejo forte ou mesmo a consciência do ato. O último verso quebra a expectativa de realizar o “poema que aconteceu”, deixando a sensação de inutilidade da arte em um mundo insípido, representado pelo dia de domingo, monótono como o ritmo dos versos. A “mão” personifica o poeta que age maquinalmente ao escrever o poema e, mesmo que estive desperto, possivelmente não daria importância ao fato. A ausência de rimas e o tom coloquial reforçam os elementos modernistas de sua poesia. A carga irônica reverbera em chiste, quebrando a expectativa do leitor com o último verso “nem ligasse”.

Segundo Antonio Candido (1995), Drummond, desde seu primeiro livro *Alguma poesia*, apresenta um eu lírico preocupado em registrar os acontecimentos do mundo, de forma serena ou insólita, dando validade ao fato como objeto poético que se basta, convivendo fraternalmente com o “eu” como assuntos de poesia em um jogo que se aprofunda em termos estéticos e linguísticos em *Lições de coisas*. Já no intermédio entre esses dois livros, Candido aponta um período de dúvida e questionamento do que seria mais válido abordar: o ser ou o mundo? Assim, afirma o crítico:

Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que se institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. (CANDIDO, 1995, p. 67).

Ele discute também as implicações dessa postura estética do poeta modernista que se opõe à poética da subjetividade, mas ao mesmo tempo percebe a imposição do “eu”, mesmo quando o tema é o social. Para Drummond, o “eu” é um pecado poético inevitável em que precisa incorrer para criar. A polaridade de sua obra é bem definida pelos títulos de suas obras: *Sentimento do mundo* e *José*. De um lado, a preocupação com os problemas sociais e do outro, com os problemas individuais, ambos referidos, segundo Candido, ao problema decisivo da

expressão que seria sua síntese. Sua máscara do *gauche* mostra-se pelo “eu” que por vezes refere-se ao *alter ego* “Carlos”, que escolhe o caminho “torto” e é por meio dessa “torção” de várias formas referida em sua obra que o poeta constrói uma poesia que se inquieta ante os “sentimentos” do mundo e também ante as emoções individuais do ser.

A ironia drummondiana é definida por Alcides Villaça (2006, p. 9) nos seguintes termos:

Um modo de recusa que aprende a negar para melhor interrogar as coisas, ou mesmo para fingir que já desistiu delas – fingimento que as torna ainda mais urgentes e necessárias. O eu irônico do poeta não é uma simples modalidade de temperamento ou disposição pessoal de espírito: nasce com a carga das cobranças extremas e irredutíveis, entre as quais a que pergunta por um mundo melhor.

O poema “A mão suja” é um exemplo desse momento crítico de sua produção poética, em que se percebe esse movimento interno que exige do poeta um posicionamento crítico:

Minha mão está suja.
Preciso cortá-la.
Não adianta lavar.
A água está podre.
Nem ensaboar.
O sabão é ruim.
A mão está suja,
suja há muitos anos.

[...]

Inútil reter
a ignóbil mão suja
posta sobre a mesa.
Depressa, cortá-la,
fazê-la em pedaços
e jogá-la ao mar!

Com o tempo, a esperança
e seus maquinismos,
outra mão virá
pura - transparente -
colar-se a meu braço.
(ANDRADE, 1988, p. 90)

Nesse poema a dissolução do ser chega ao extremo da mutilação, cortando pela raiz o “mal”, mesmo que ele seja parte do corpo. A ironia se dá pelo insólito do ato e, também, pela metáfora da mão que assume todo o “mal do ser e do mundo”, confrontando com o final

redentor de uma possibilidade “etérea ou tecnológica” de recompor o corpo mutilado. Drummond retoma a metáfora da mão como o órgão do corpo humano responsável pelo trabalho humano, produtor de cultura. É também a mão que escreve o verso do poeta *gauche*, que escolhe versar sobre a dor do indivíduo preso em um mundo “caduco”. A ironia nesse poema do livro *José* já encontra em Drummond não o riso fácil, mas a crítica ao mundo “desajustado”, às relações sociais pautadas pela ignomínia, pelo preconceito e crueldade. Esse “mundo torto” influencia sobremaneira as relações que se estabelecem entre os homens e entre o homem e o mundo. No início, “o anjo torto” define o poeta *gauche* e o seu caminho de desvendamento dos sentimentos de um mundo trágico e da batalha do ser nesse cenário desolado.

Em “A mão que escreve”, poema de *O metro nenhum*, Alvim tece sua crítica, dialogando com Drummond de “A mão suja”, pelo viés da ironia social.

O tronco nu
contorce e grita
na flora oblíqua

O ar respira
a dúbia aragem
Na carne escura
a dor que surde

Aqui agora
tantos olhares
presos no lírio
do pelourinho

Látigo e nádega
Um corpo cego
emparedado
na própria história

Ecoa vivo
o meio-dia
o ouro falso
da vida falsa

Fezes e mijo
Suor e sangue
Carne tão nossa

A mão apócrifa
(ALVIM, 2011, p. 61)

O tempo histórico em que se situa a produção poética dos dois autores e o contexto do qual se apropriam, para ressignificar em verso, são fatores que os distanciam. Apesar disso, eles se aproximam pela poética do cotidiano, pela consciência da função social da poesia e a ironia, mais afeita ao espanto que ao riso. Assim como em Drummond, Alvim confere à mão o arcabouço metafórico de seu projeto estético consciente da função social da poesia e faz uso dessa função para desmistificar o mundo e o homem de seu tempo. O poeta não chega ao extremo da mutilação, mas tem a consciência do “mal” presente nessa metáfora que revela o homem instaurado em um mundo em que ecoam os ritos do passado de escravidão que se perpetua no presente de outras formas: “presos no lírio/ do pelourinho”, condicionados à alienação de “um corpo cego”, que produz a “vida falsa” e ainda “emparedado / na própria história”. O fecho irônico consolida na escolha do adjetivo “apócrifa” para essa mão capaz de tanta vilania no mundo e, ao mesmo tempo, tanta lucidez na produção do poema que revela o que o poeta capta do mundo: “fezes e mijo/ suor e sangue”. Aqui retoma o Drummond de “A flor e a náusea”: “O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera” (ANDRADE, 1988, p. 97), mas com consciência de que tudo é “carne tão nossa”. Tudo é falso, tudo é duvidoso, inclusive o que se escreve e o que se sente, pois, como disse Fernando Pessoa, se “o poeta é um fingidor”, o que finge é a realidade. Uma contradição que instaura a ironia crítica desse poeta que questiona o ser, o mundo e a própria literatura.

O poema de Alvim dialoga também com o verso de “Sentimento do mundo”: “estou cheio de escravos” (ANDRADE, 1988, p. 56), no qual o poeta modernista revela o conflito do indivíduo preso em um mundo com o qual não se sente em equilíbrio, impossibilitado de humanizar-se e enredado nos espaços de convivência sem conseguir construir um elo de comunicação com o outro. Ainda assim tem consciência de que é parte desse enredo e, por vezes, assume a culpa individual por esses desajustes. O eu lírico sente certo alívio, na opinião de Antonio Candido (1995), quando encontra uma justificativa na culpa da sociedade, o que equilibra em parte sua inquietude, por saber que o “eu estrangulado” é em parte consequência da sociedade, isso também constrói a percepção de que o “eu torto do poeta é igualmente uma espécie de subjetividade de todos, ou de muitos, no mundo torto” (CANDIDO, 1995, p.81).

Drummond vive o seu tempo e apresenta sua inadaptação, pelo viés da ironia, questionando os sentimentos individuais em confronto com as questões sérias do mundo desajustado: “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente.” (ANDRADE, 1988, p. 68). O desejo de transformar o mundo aplaca a culpa e

instaura a esperança de redenção do poeta, que está no devir: “- Ó vida futura! nós te criaremos.” (ANDRADE, 1988, p. 74).

Alvim também compartilha desse sentimento de inquietude e inadaptação em um mundo de aparências e falácias, expressando esse desajustamento por meio de uma visão irônica que perpassa o eu poético e o mundo circundante. Em sua poesia, por meio de uma aparente simplicidade, o poeta cria uma arte complexa e crítica, especialmente com a agudeza de sua ironia. Um aspecto relevante na poesia de Francisco Alvim e que particularmente interessa neste trabalho é o de incorporar o antipoético de modo irônico e mordaz, como forma de denúncia de um sistema opressor no qual se ressalta a alienação do homem contemporâneo, preso nesse contexto ignóbil. Pode-se apreender esse tino do poeta de *Elefante* para desvelar o que há de sórdido e incoerente na sociedade desde seu primeiro livro.

O poema descritivo “Cena de obra” apresenta a fugacidade e o inusitado dos flagrantes, o que contribui para o antilirismo, um dos aspectos relevantes de sua poesia: “Sob um céu de rapina operários / trabalham. / Um deles, um negro, o serviço acabado, / lava-se nas águas de um esgoto.” (ALVIM, 2004, p. 311). O que poderia ser uma cena comum, rotineira, torna-se dissonante por seu desfecho: “lava-se nas águas de um esgoto”. O paradoxo, presente no verso, torna-se ainda mais discrepante por ser uma ação praticada por um homem negro. A realidade de exploração, resquício do passado escravagista da sociedade brasileira, revela-se pela condição socioeconômica: a de pertencer à classe operária e pela etnia: “um homem negro”. Na cena, os operários se encontram “sob um céu de rapina” – o céu já não protege, perdeu a aura de sagrado. A hipálage atribui à abstrata ideia de céu – espaço etéreo – um valor da sociedade capitalista, em que se privilegia a exploração da classe trabalhadora, presente na ideia de um céu que rouba a dignidade do ser humano. Há também nessa figura de linguagem a ideia de “aves de rapina” O céu é o espaço de voo dessas aves, de onde observam as suas presas. As aves rapineiras são caçadoras ágeis e ferozes. A isotopia “céu” remete, assim, para a ordem econômica, política e social do sistema capitalista que marginaliza e oprime parcela significativa dos trabalhadores braçais. O paradoxo aponta, de forma irônica, a contradição extrema de um sistema opressivo, revelando o absurdo de se limpar em uma água suja. A ironia amplia o sentido do preconceito e da discriminação, tão presentes na sociedade brasileira, em relação à população negra.

Alvim se aproxima de Drummond também nessa postura de um poeta observador do mundo que o cerca, com um olhar para o presente, para a realidade cotidiana, repleta de contradições. Seus poemas descritivos apresentam recortes precisos de cenas do cotidiano como se fotografasse instantes:

O ECLIPSE

Dois cegos viajam no ônibus
 A gente das ruas move-se contra um imutável muro cinza
 Súbito
 o eclipse iguala todas as faces
 Órbitas vazadas
 Cegos
 (ALVIM, 2004, p. 308)

No poema “O eclipse”, Alvim descreve uma cena, na qual se destacam, não o “real”, mas as metáforas que se vão construindo a partir do título. Os dois cegos que viajam no ônibus são representantes da realidade descrita pelo poeta no primeiro verso. A partir do segundo verso, as imagens vão compondo outras significações. O “muro cinza” tem uma relação com a “pedra no caminho” de Drummond, pois significa o impedimento, o obstáculo. No poema de Alvim, esse “obstáculo” não é enfrentado pelo sujeito lírico, como em Drummond. O enfrentamento se dá pela “gente das ruas”, ou seja, o inominado, o transeunte, os desconhecidos com os quais se cruza todos os dias em uma grande cidade. O poema, por seu discurso narrativo, aproxima-se da prosa, porém, o que se sobressai não é o acontecimento, mas sim o efeito que ele causa na voz lírica. Os elementos tradicionais do conto estão presentes na construção do poema: a introdução – a cena e as personagens, primeiro e segundo versos; a mudança - /súbito/; o clímax - /o eclipse iguala todas as faces/ e a conclusão: /órbitas vazadas/ cegos/. No entanto, não há ações e a cena metafórica traz, em seu significado, o grotesco de um momento em que, pela ausência de visão, todos se igualam. A ironia ajuda a construir o sentido que se mescla no trágico-cômico da vida, a qual se revela como uma luta insana, na expressão do “eu lírico”, no segundo verso. A alienação também se configura na ironia construída pelo poeta, no momento em que “o eclipse iguala todas as faces”. A comparação demarca a dupla ausência de visão: a fisiológica e a consciência crítica.

A figura do *gauche* em Carlos Drummond de Andrade sintetiza o projeto estético desse poeta que tem na ironia uma forma de apropriação da “vida besta” e do “mundo torto”, revelando o impacto da consciência social e política sobre o mundo de seu tempo. Francisco Alvim também constrói o seu modelo de poeta *gauche*, com a singularidade de uma poesia que subverte a noção de lírico ao trazer para o centro de sua poesia uma infinidade de extratos linguísticos, descontextualizados, incompletos, sem nexos aparentes. O poeta contemporâneo organiza esse coro das vozes sociais dissonantes com a ironia “sibilina”, que lhe possibilita desvelar o conflito entre o eu e o mundo de forma enigmática e complexa.

3.2 A poesia social de Drummond

No percurso da poética de Carlos Drummond de Andrade, surgem outros obstáculos que instauram a cisão entre o ser o mundo e a necessidade de uma poesia com consciência social. Para Candido, a partir de 1935, inicia, em Drummond, a construção de uma poesia com a força redentora, associada, segundo o crítico, a uma concepção socialista. O cenário do mundo, a guerra de Espanha e, em seguida, a Segunda Guerra Mundial, exigiam essa postura mais política de luta contra o fascismo e outras formas de opressão. Esse engajamento na construção de uma poesia social e política tornou-se ainda mais eficaz por seu interesse pelo cotidiano, aspecto sempre presente em sua obra, o qual não desviou o poeta de sua apropriação muito pessoal da ironia como possibilidade de dimensionar sua consciência crítica.

Dois momentos cruciais da poesia social de Carlos Drummond de Andrade são os livros *A rosa do povo* e *Claro enigma*. No primeiro, Drummond apresenta uma poesia densa, permeada de angústia ante as antinomias do mundo, mas ainda apontando para a possibilidade de um mundo melhor, que se encontra no devir. Como já afirmaram os estudiosos de sua poesia, isso se confirma em poemas desse livro, como “A flor e a náusea” em que o poeta dá “a poucos uma esperança mínima”, na figura de uma flor. Essa, a despeito de toda a impossibilidade de ser, “rompe o asfalto” e fura também o “tédio, o nojo e o ódio”. No segundo, apresenta outra configuração de sua verve poética, a qual se expressa por meio da recuperação de formas clássicas, como sonetos e elegias para expor o sentimento de desilusão do poeta ante um mundo que se apresenta como um enigma que ele não consegue decifrar.

Candido afirma que:

Esta ideia vai aumentando, até que do mundo avesso do obstáculo e do desentendimento surja a ideia social do “mundo caduco”, feito de instituições superadas que geram o desajuste e a iniquidade, devido aos quais os homens se enrodilham na solidão, na incomunicabilidade e no egoísmo. A sufocação do ser [...] aparece no plano social como medo – motivo importante na tomada de consciência do poeta em sua maturidade. O medo paralisa, sepulta os homens no isolamento, impede a queda das barreiras e conserva o mundo caduco. (CANDIDO, 1995, p. 77)

Em sua poesia social, a ironia se transmuta, assumindo uma dimensão mais próxima do drama. Nessa fase de sua poesia, há um distanciamento do humor e a proximidade com o “mundo caduco”, apropriando-se de um tom grave, por meio do qual denuncia a solidão, a

incomunicabilidade e o egoísmo do homem. Prevalece sempre o sentimento *gauche*, o que constitui a imagem de um “eu lírico” que se diferencia do outro. Como afirma Villaça (2002, p. 36), o que caracteriza o gauchismo é esse distanciamento do poeta que busca “ver-se como diferença do outro, ser a diferença para o outro, apresentar-se como diferença até em relação a si mesmo”.

Em estudo sobre Mario Quintana, Solange Fiúza Cardoso Yokozawa (2006) discute a diferença entre ironia e humor no esteio das reflexões do poeta gaúcho. Segundo ela, Quintana toma os escritores Eça de Queirós e Machado de Assis como representantes dessas feições do riso intelectual. Em Eça de Queirós, ele destaca a ironia como um fenômeno que apresenta “algo de desumano”, um “certo ar de superioridade”, já em Machado de Assis, ele explicita o humor, que emana da “capacidade do homem de rir às custas das próprias lágrimas”. (YOKOZAWA, 2006, p.96). Essa capacidade de divertir-se com suas próprias falhas é o que difere o humorista. Na esteira de estudiosos do assunto, como Jules Renard e Ernst Behler entre outros, os quais, também, tentam encontrar uma cisão entre os dois gêneros, Quintana compreende o fenômeno como a expressão do contraste entre intelecto e coração. Yokozawa (2016, p 96) percebe, nessa atitude de Quintana e outros artistas, “uma preocupação ética e estética” com a posição que desejam assumir frente ao fenômeno, posto que afirmam não serem “indiferentes ao objeto de derrisão”. Isso provoca sofrimento, já que são obrigados, como ironistas, a se voltarem criticamente contra o objeto de derrisão, apesar de nutrirem por ele o sentimento de amor.

O conceito é complexo, pois a ironia e o humor se confundem na construção da arte literária, sendo as diferenças muito tênues. O humor e a ironia serão tratados como fenômenos que se imbricam, tentando mostrar a diferença de tom, que, no caso dos poetas aqui analisados, está em sintonia com o riso intelectual.

No livro *A rosa do povo*, a ironia social se apresenta com mais contundência, mostrando um Drummond mais voltado para a realidade com suas antinomias, mas sempre imbricado nessa angústia de um “eu” em dissonância com o mundo, o que se consubstancia em uma poesia ainda mais participante das questões políticas de seu tempo. A crítica sempre apontou na poesia de Drummond esse sentido social. Nas palavras de Lins (1988, p.40), Drummond é um dos poetas de nossa literatura que produziu uma obra de “mais definido conteúdo social e tendência revolucionária.”

O poema “Elefante” representa esse momento de sua poesia com uma tendência mais “social”, em que a ironia se transmuta, distanciando-se do chiste e do riso fácil e aproximando-se de outra espécie de ironia, essa ferina e incisiva, mais circunspecta, como elemento

importante na revelação do sentimento de incompletude e sofrimento do indivíduo ante o “mundo torto”. O poema longo e metafórico de Drummond apresenta um elefante de mentira e de verdade, como afirma a crítica, em que se configura o “topos moderno da solidão na multidão” (VILLAÇA, 2002, p. 79). Em seu poema:

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez lhe dê apoio.
E o encho de algodão,
de paina, de doçura.
A cola vai fixar
suas orelhas pensas.
A tromba se enovela,
é a parte mais feliz
de sua arquitetura.
Mas há também as presas,
dessa matéria pura
que não sei figurar.
Tão alva essa riqueza
a espojar-se nos circos
sem perda ou corrupção.
E há por fim os olhos,
onde se deposita
a parte do elefante
mais fluida e permanente,
alheia a toda fraude.
(ANDRADE, 1988, p. 129)

A primeira estrofe apresenta um elefante sendo construído pelo eu lírico a partir de matéria vária e insuficiente, com o que tem à mão, mas dando-lhe também outros atributos, como doçura, ausência de corrupção e alheio à fraude. Esses componentes humanizam o elefante que tem nos olhos a parte “mais fluida e permanente”, podendo ser relacionado à expressão da alma.

Na segunda estrofe, o poeta inicia o verso apresentando sua criação com o tom irônico peculiar:

Eis o meu pobre elefante
pronto para sair
à procura de amigos
num mundo enfastiado
que já não crê em bichos
e duvida das coisas.
Ei-lo, massa imponente
e frágil, que se abana

e move lentamente
 a pele costurada
 onde há flores de pano
 e nuvens, alusões
 a um mundo mais poético
 onde o amor reagrupa
 as formas naturais.
 (ANDRADE, 1988, p. 129-130)

Eis a figura *gauche* do poeta, que mesmo transmutado em elefante continua pobre, condenado ao sofrimento. Eis sua poesia desconectada do mundo de fraude e corrupção. O elefante, nesta estrofe, sai à rua em busca de amigos, mas o mundo “torto”, “caduco”, está agora “enfasiado” e “já não crê nos bichos”. O seu bicho desengonçado, de pele costurada, não deve causar horror, pois traz, em sua composição, referência “a um mundo mais poético” em que “o amor reagrupa” os seres.

No entanto, na terceira estrofe, confirma-se a “maldição” do *gauche* aqui representado pela indiferença de todos: “mas não o querem ver / nem mesmo para rir” (ANDRADE, 1988, p. 130). A ironia nesta estrofe se aproxima do humor, pela apresentação séria e cômica de seu elefante, em um jogo de contrários, que afirma e nega a “graça” e “elegância” de seu elefante que possui “o passo desastrado”, mas se afirma nos adjetivos “faminto e tocante”. O conflito que se instaura cria o paradoxo da incomunicabilidade. Não há possibilidade de encontro, apesar de ser esse canto da quarta estrofe, em que os versos se apresentam em um tom mais lírico, construindo imagens em que o “vento”, “as folhas” e “a formiga” são os seres naturais que reconhecem o elefante, pois os homens o “ignoram”. Só na última estrofe o poeta revela que o elefante é o seu disfarce, sua máscara:

E já tarde da noite
 volta meu elefante,
 mas volta fatigado,
 as patas vacilantes
 se desmancham no pó.
 Ele não encontrou
 o de que carecia,
 o de que carecemos,
 eu e meu elefante,
 em que amo disfarçar-me.
 Exausto de pesquisa,
 caiu-lhe o vasto engenho
 como simples papel.
 A cola se dissolve
 e todo o seu conteúdo
 de perdão, de carícia,
 de pluma, de algodão,
 jorra sobre o tapete,

qual mito desmontado.
Amanhã recomeço.
(ANDRADE, 1988, p. 130)

Ele volta fatigado e exausto de sua busca e todo o artefato material e espiritual de que se constrói e se desfaz, “qual mito desmontado”. O poeta encerra com o verso “Amanhã recomeço”. O poeta lança mão da ironia na fabricação de um elefante que pode ser compreendido como sua arte, lançada em um mundo de desesperança e aridez, habitado por seres tão alienados que não se interessam por sua criação nem para rir de sua estranheza. No entanto, o poeta afirma sua “profissão de fé”, pois independente de ser aceito e aclamado, ele vai recomeçar. O mundo caótico desse tempo de guerra e aridez também se anuncia em sua ironia social, em que o elefante está desejoso de encontrar “esse passo que vai / sem esmagar as plantas / no campo de batalha”. Apesar de tudo ser feito de nuvem e algodão e apenas anunciar um mundo mais poético, o elefante em que o poeta se disfarça, revela a potência de sua arte e sua disposição, apesar de “fatigado” e “exausto”, para continuar construindo mitos.

O livro *Claro Enigma*, de Drummond, representa um novo embate do poeta com a palavra e o mundo, agora vislumbrado como enigma, criando uma barreira para o conhecimento e, também, para a expressão. O poeta se apresenta com outro tom, mais clássico, expresso no trato com a linguagem e a forma, recuperando formas tradicionais da arte poética, como o soneto, por exemplo. Villaça (2006) compreende esse momento como uma dissonância entre forma e conteúdo, no qual o poeta afirma o sentimento de incompatibilidade com o mundo. O sentimento é de desilusão, o poeta sente-se desenganado ante um mundo que lhe escapa ao entendimento. A epígrafe de Paul Valéry que abre o livro *Claro enigma* apresenta um poeta em dissonância com os acontecimentos: “*Les événements m’ennuient.*” (ANDRADE, 1988, p.199). Nesse livro, ele não abandona por completo o viés social e político de sua poesia, no entanto amplia o seu discurso para uma abordagem estético-filosófica, tomada pela crítica como o ponto central dessa obra. O poeta, mesmo desenganado com os acontecimentos, não consegue se distanciar deles, pois são fundamentais em seu projeto estético. As suas vivências constituem parte importante de sua poética, a qual tem, no início, um “anjo torto” a vaticinar o futuro errante do poeta *gauche*. A presença da epígrafe justifica seu tom clássico, já que os “acontecimentos” o “entediam”, mas com a ironia típica de seu fazer poético.

O primeiro poema, “Dissolução” (ANDRADE, 1988, p. 200), traz o tema central do livro por apresentar outra dicção na recuperação de formas clássicas, o que se contrapõe com sua trajetória de recusa e negação, mas a retomada dessas formas tradicionais não se dá pela aceitação, ao contrário, Drummond usa a forma clássica para melhor expressar a contradição

de sua poesia desencantada, pois sente-se de “Braços cruzados. / Vazio de quanto amávamos” Os efeitos contrários na expressão do sentimento de perda, podem ser lidos nos versos: “E aquele agressivo espírito / que o dia carrega consigo / já não oprime. Assim a paz, / destruída”. O poeta aponta para o distanciamento de uma poesia militante, participativa, desejosa de construir outra realidade, pois perdeu a crença, já não consegue ler o enigma do mundo. A ironia constrói esse sentido dúbio, na aceitação de uma “paz destruída”.

Nesse livro, Drummond antecipa temáticas que serão abordadas em livros posteriores, como a família, o estado de Minas e, especialmente, Itabira, sua cidade natal, que é um tema sempre presente em sua obra. Além desses aspectos, o poeta vai buscar na memória uma forma de explicar e entender o presente sem, contudo, fazer disso um mote apenas confessional.

A lírica filosófica de *Claro enigma* revela o vazio existencial por meio de um processo de negações e interrogações, como em “Confissão” (ANDRADE, 1988, p. 202), em que o poeta nega ter amado “sequer a si mesmo” entremeado pela interrogação de “como compor um homem” de “riso, entrega, amor e piedade?”. Finaliza a última estrofe com os versos em que diz ter amado apenas um pássaro “que se esfacelou na asa do avião.” Não há piedade nem salvação. A ironia é trágica. Ela expressa uma seriedade que dificulta “ruminarmos nossa verdade” (ANDRADE, 1988, p. 204), como afirma em outro poema do mesmo livro, “Um boi vê os homens”,.

3.3 A máscara irônica das *personas*

Essa ironia que desvela a realidade social também aproxima o poeta Francisco Alvim de Drummond, guardando as diferenças de tempo que os separa e a singularidade de suas poéticas. Em Alvim, tem-se uma voz lírica que se mostra em duas perspectivas: ora é a voz da univocidade, permitindo relacioná-la ao “eu” estético criado pelo poeta; ora é uma multiplicidade de vozes oriundas de qualquer situação do cotidiano. Esses recortes de falas apresentam-se às vezes marcados, permitindo identificar a autoria das vozes; outras vezes são apresentados sem nenhuma marca que possibilite saber a origem dos mesmos, no entanto, trazem, em sua maioria, uma representação de expressões da cultura brasileira, sendo possível ao leitor recuperar, pela memória, registros de “falas” que se ouve em diferentes situações sociais. A poesia de Alvim constrói-se, assim, pelo empréstimo de “falas”, representantes de diversos estratos sociais, as quais podem ter sido captadas pelo ouvido, pela memória ou,

simplesmente, pela ficção. A mimese não é apenas interna, o mundo externo – a realidade – é incorporado à imitação poética. O tom expressivo de aspectos da cultura brasileira produz significados contraditórios, fragmentados e incompletos. O poeta organiza um jogo de incompletudes, de contrários, de silêncios, que possibilitam diferentes leituras, dentre as quais se destacam as peculiaridades das relações sociais que se engendram na realidade nacional. Schwarz (2002, p. 12), em artigo sobre o livro *Elefante*, afirma que:

As operações formais com que Francisco Alvim trabalha são incisivas. Por depuração, isolamento na página, justaposição, recorte, desmembramento analítico etc., um repertório de cenas e falas marcadamente brasileiras é sujeitado a coordenadas imprevisas, de alcance e teor problemático alto, armadas a partir dele mesmo.

Nesse jogo, a ironia apresenta-se como um elemento fundamental na poética de Alvim, em que o humor também está presente, porém, como vimos, nem sempre provoca o riso. Não constrói uma ironia com a dimensão trágica de Drummond de *Claro enigma*, mas o tom em Alvim também se constrói, por vezes, mais satírico, apresentando um julgamento moral ou um desvelamento do real sem nenhum humor, no sentido formulado por Mário Quintana, o qual apresenta o sentimento de amor pelo objeto de derrisão. Por meio desses recursos, o poeta dimensiona a significação da ironia em sua poesia, criando um jogo entre o cômico e o sério; o riso e o espanto. Em poemas como “Luta literária // Eu é que presto.” (ALVIM, 2004, p.234), por exemplo, a ironia é cômica e remete ao questionamento do cânone, às disputas acadêmicas e intelectuais, presentes na seara marginal dos anos 1970, em que se debate qual a literatura que tem valor. O poeta responde a isso com o irônico “eu é que presto”. Isso constrói uma ambiguidade entre a ridicularização desse discurso e a assimilação do mesmo pelo poeta, em meio à “luta literária”, defendendo sua arte. Já, no poema “Mas” // “é limpinha” (ALVIM, 2004, p. 62), o efeito é o espanto. O poema instaura, no leitor, o estranhamento ante um verso que se apresenta com a sintaxe e entonação da fala coloquial brasileira, apresentando os preconceitos velados dessa cultura com os quais se convive e até se acostuma. Essa “voz” que se apresenta no poema pode ser identificada como pertencente ao contexto social e cultural de nosso país. É uma frase conhecida e reveladora de relações contraditórias e desiguais em que se expressa o preconceito de classe social. Quem fala no poema assume o discurso que tenta relativizar o preconceito contra pessoas pobres ou negras. O fato de serem “limpas” possibilita a essas pessoas “excluídas” a oportunidade de serem aceitas em alguma situação geralmente restrita ao

emprego doméstico. O “mas” pressupõe um enunciado anterior não expresso, formando um diálogo incompleto, no qual o título é fundamental na construção do sentido.

Na poesia de Francisco Alvim, o contraditório é parte integrante do contexto que se deseja enquanto representação de uma realidade que sufoca e “espanta”. O estado de estranhamento permanente, muito mais que o riso, é o elemento revelador de sua poesia, uma poesia que produz sentido, também, por meio do questionamento, da exposição de contradições sociais, dos preconceitos presentes em nossa sociedade.

Essa incorporação de múltiplas vozes traz, para o espaço da poesia alviniana, a presença de *personas* que vão se construindo, a partir da assimilação das falas, e assumem em muitos poemas o discurso do eu poético. Heitor Ferraz Mello (2001) apresenta uma definição de *personas*, corrente no Brasil, apresentada pelo poeta e crítico Mário Faustino¹⁰ em trabalho sobre a poética de Ezra Pound:

Para fazer um poema-máscara, uma *Persona*, o trabalho é tanto de crítico como de poeta; a *persona*, um ator, um ser vivo, um *rôle*, fala, pelo poeta, de coisas e de pessoas que este considera relevantes; donde um trabalho de escolha, um trabalho de crítica, de seleção, do passado e do presente, de coisas e pessoas a serem postas em ação através da máscara. (FAUSTINO *apud* MELLO, 2001, p. 95).

Em “Cicatriz” // “Eu vou mostrar / Não quero ver” (ALVIM, 2004, p. 124), O título formula o tema para um diálogo curto, em que se registra uma conversa entre duas *personas* não identificadas. Os versos se compõem de duas “falas”. Há uma voz que apresenta a cicatriz, enquanto marca que revela a essência do sujeito, identificando o indivíduo e sua história. No poema há o desejo de um “eu”, expresso pelo primeiro verso, de revelar essa marca capaz de levar ao reconhecimento (como na *Odisseia*, de Homero) e a negativa do “outro”, expressa no segundo verso, fechando essa possibilidade. A ironia perpassa o poema, revelando o gesto grotesco de mostrar as cicatrizes do corpo. Os versos deste poema mínimo – um dístico – só adquirem sentido com a incorporação do título do poema. Esta é também uma característica dessa poética, os títulos na obra de Francisco Alvim adquirem *status* de verso, compõem o poema, não podem ser retirados sem quebra semântica, são, pois, parte importante na construção do sentido. Em “Cicatriz”, os versos discorrem sobre um tema, restrito a uma realidade particular, por meio do flagrante nas falas do cotidiano, mas que apontam para a

¹⁰ FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

possibilidade de múltiplas leituras. A “cicatriz” também pode ser lida como a marca do poeta, sua identificação, a arte que deseja mostrar. A negação pode ser também a resposta do leitor “alienado” que não deseja desvelar os “segredos” de sua poesia. A crítica social, presente em sua poesia, pode ser tomada como a “cicatriz”, reveladora da essência da realidade, permeada de conflitos e contradições. A resposta seca à insistência em mostrar a cicatriz representa a oposição de um grupo de leitores que não deseja tomar consciência dessas “feridas”. O sentido referencial, do diálogo cotidiano, emerge também desse poema com a força do real, que constitui uma estratégia crítica desse autor.

As sensações visuais e auditivas predominam em sua poética: “COMO VÃO SEUS PAIS // Como vai Dona Marisa? / Muito sofrida / E Dr. Fábio? / Muito louco” (ALVIM, 2004, p. 178). O “ver e ouvir” abordado pela crítica apresenta-se nesse poema, no qual predomina o prosaico de uma cena cotidiana em que duas pessoas se encontram e uma delas pede notícias dos pais da outra. Alvim trabalha com o ritmo da prosódia. Na organização das falas, ele leva em conta a cadência, o ritmo, a rima, entre outros elementos que transformam o o prosaico em poema. A ironia se apresenta nas respostas ao cumprimento expresso pelo título “Como vão seus pais”. A contradição entre a situação do casal, ela “muito sofrida” e ele “muito louco”, também reverbera nesse tom irônico que se satisfaz em quebrar a linearidade do discurso fácil e previsível, por meio do qual as aparências se mantêm fortalecidas. Em alguns poemas, as situações corriqueiras é que são matéria de poesia, como em “Passei mal”:

PASSEI MAL
 Das seis da manhã
 às seis da tarde
 Não podia deitar
 Não podia sentar
 (ALVIM, 2004, p. 110)

O título dá o mote para a conversa, na qual uma *persona* fala de algo que lhe aconteceu e diz em primeira pessoa: “passei mal”. Os versos seguintes já dão outro tom. A voz lírica, expressa em primeira pessoa, explica o seu estado de saúde, criando aí uma ambiguidade intencional de vozes que se sobrepõem. Essa possibilidade nos é dada pelo uso do verbo no pretérito imperfeito do indicativo, no qual a desinência “ia” da segunda conjugação é a mesma tanto para a primeira quanto para a terceira pessoa do singular, portanto tanto eu quanto ele “Não podia deitar” / “Não podia sentar”. O sofrimento do indivíduo é aqui expresso pela cadência rimada dos verbos “sentar /deitar” e a repetição do número seis, coincidência das horas em que inicia e termina o “mal-estar”.

Em algumas situações, essas falas transformadas em versos nos poemas de Alvim apresentam um diálogo entre título e verso. O verso se apropria das falas de empréstimo, compondo um diálogo, como no registro das conversas informais: “QUIFOIQUIOUE RAPAZ // Me raparam o olho” (ALVIM, 2004, p. 178). O título é composto por uma transcrição da oralidade na escrita, construído por uma palavra formada por dois pronomes e dois verbos, em que o verbo haver, presente na pergunta do título/verso, não apresenta a letra “h”, criando o jogo semântico entre “ouvir e haver”. A entonação é de uma pergunta, mas não há a presença do ponto de interrogação. A resposta da segunda *persona* também se articula com as expressões da coloquialidade brasileira, iniciando o verso com o pronome oblíquo átono. A ambiguidade construída pode ser compreendida “ao pé da letra”, como um ato de violência, em que se tem o olho arrancado ou ferido, ficando, assim, destituído da visão. Pode-se também ampliar a ideia de violência para além do “olho”, sendo esta metáfora para outras perdas físicas, materiais ou espirituais. Na perspectiva metalinguística, presente em sua obra, pode-se transpor o sentido para a feitura do poema, construído pelo “corte”, que “rapa” as palavras, deixando apenas o essencial, o mínimo capaz de criar a tensão a que aspira o poeta. Ao perder a visão, ele amplia a capacidade de ouvir.

Ao tomar de empréstimo essas “falas”, o poeta transfigura o contexto social de origem destas, apesar de manter um vínculo com ele, pelo viés da memória, sendo esse reconhecimento uma estratégia, articulada pelo poeta, reveladora do sentido irônico. Essas vozes são transformadas em versos e passam a compor com outros poemas um diálogo maior com a própria literatura e com a ideia estereotipada de nação. O tom dessa poética é irônico e a intenção é crítica: desvelar outras vozes, anônimas, que formam a voz da nação brasileira. O preconceito, o racismo e o “pecado”, velados por um discurso falacioso, são desmascarados: “VANTAGEM // E tem mais uma: / é branco” (ALVIM, 2004, p. 125). No poema, há uma inversão nos termos da expressão popular: “e tem mais uma vantagem”, destacando o título “vantagem” e quebrando a expectativa com a explicação: “é branco”. O verso recupera a expressão popular e cria um estranhamento: o poema afirma a voz do preconceito presente no dia a dia do brasileiro. Esse tipo de ironia, muito afim ao poeta, causa um “mal-estar” que impede o riso. Esse discurso fragmentário, aparentemente desconexo, incorpora, ao “eu” subjetivo, o exterior – o cotidiano com seus acontecimentos e *personas*. Utiliza, para isso, de recursos linguísticos como a ironia, a elipse, a descrição, o diálogo com a intenção de construir uma poesia de representação da “fragmentária comédia nacional”, como afirma Schwarz (1999). A tensão entre o mundo exterior e a experiência subjetiva sustenta esse jogo arquitetado pelo poeta de “sair de cena” para deixar o poema falar pelas *personas* que convoca para o seu

inventário poético. A ironia é responsável pela significação plural e contraditória às vezes, que impede o leitor de atribuir ao poeta o sentimento ou o ponto de vista depreendido do poema. Em poema como “Ora veja”, de *Corpo fora*, o leitor é surpreendido com o tema apresentado de forma prosaica e pela carga de preconceito presente no diálogo. “O guarda era preto / A moça era branca / Queria limpar a família dele / e sujar a dela.” (ALVIM, 2004, p. 119). Ao deparar-se com versos tão impactantes, o leitor não pode atribuir esse discurso ao poeta, mas à *persona* que assume, no poema, a voz do eu lírico. O que se diz é breve, mas traz no interdiscurso a carga histórica da sociedade brasileira, com seu passado escravagista e as ramificações de preconceito que permanecem inalterados. A locução expressa uma das manifestações do racismo brasileiro, atribuindo ao afrodescendente a condição de “sujo”. Isso revela a posição da sociedade burguesa contra casamentos inter-raciais, utilizando de argumento torpe, ao afirmar que o negro vai macular a “raça” pura dos brancos, atribuindo ainda ao “guarda” o desejo oculto de “limpar” a família dele.

Percebe-se em poemas como esse que a ironia social se apresenta em Alvim como uma denúncia das situações opressivas, das ideologias e preconceitos vigentes na sociedade. Assim como em Drummond, a ironia se desvela para além de simplesmente dizer algo para significar outro ou ainda o jogo dialético entre o afirmar e o negar. No caso de “Ora veja” o poeta usa as *personas* para expor, com toda a verdade e convicção, os discursos violentos e cruéis que se apresentam no cenário da sociedade brasileira. A língua “ferina” é desmascarada e deixa no leitor o efeito acre desse verso, mais afim ao drama.

O livro *Elefante*, publicado em 2000, renova sua filiação à tradição, especialmente a Drummond. O título do livro e o poema de mesmo nome são uma referência ao poema “Elefante” do autor de *A rosa do povo*. Guardando suas particularidades, contextuais e semânticas, o poema de Alvim retoma por outro viés o tema do “Elefante”. Esse poema representa parte de sua poética dedicada a um lirismo concernente à subjetividade e linguagem metafórica. Como afirma Schwarz (2002, p. 13),

Aqui a mitologia e a linguagem são pessoais, a intenção é expressiva, a potência transfiguradora da imaginação existe em alto grau e o assunto é a primeira natureza, e não a segunda. Ou seja, trata-se de luz e sombra, água, areia, vento, animais e paisagens, mais do que do sistema de nossos constrangimentos sociais.

O “Elefante” de Alvim distancia-se da linguagem coloquial, desmetaforizada, mais corrente em sua poesia, como também da máscara das vozes e apresenta uma linguagem mais elaborada, conotativa, mais concernente ao conceito tradicional do poético:

O ar de tua carne, ar escuro
 anoitece pedra e vento.
 Corre o enorme dentro de teu corpo
 o ar externo
 de céus atropelados. O firmamento,
 incêndio de pilastras,
 não está fora – rui por dentro.
 Reverbera no escudo o brilho baço
 do túrgido aríete
 com que distância e tempo enfureces.

Teu pisar macio, dançarino,
 enobrece os ventres frios,
 femininos.

A tua volta tudo canta.
 Tudo desconhece.
 (ALVIM, 2004, p.69)

Os versos se constroem de figuras de linguagem, como metáforas em “O firmamento, / incêndio de pilastras”; “céus atropelados”; sinestesia em “anoitece pedra e vento” e vocabulário e nível de linguagem representantes do registro de prestígio. Aproxima-se, do Drummond de *Claro Enigma*, na mudança de tom e na recuperação de formas clássicas. No entanto, seu elefante não tem a carga dramática do elefante de Drummond e sua apropriação do soneto perpassa a via da transfiguração das formas fixas. “Elefante”, assim, apresenta uma releitura de soneto.

A primeira estrofe constrói-se de dez versos, a segunda, de três e a terceira estrofe de dois. Não há rimas nos moldes dos sonetos clássicos, mas há uma recorrência rítmica na repetição do fonema “en”, rima assonante de disposição irregular, pois se prende à sonoridade de vogal nasal. Na primeira estrofe, essa realização se apresenta a partir do segundo verso com a palavra “vento”; no terceiro verso, com “enorme” e “dentro”; quinto verso, em “firmamento”; sexto, em “incêndio”; sétimo na repetição da palavra “dentro” e décimo verso, com “tempo” e “enfureces”. Na segunda estrofe, há uma retomada desse ritmo em “enobrece” e “ventres” no segundo verso, apresentando rimas finais em C, D, C com “dançarino”, “frios” e “femininos”. A última estrofe apresenta um dístico. Nele, há a repetição da palavra “tudo” e a rima se realiza entre a última palavra do poema e uma palavra da primeira estrofe: “desconhece” e “anoitece” (primeira palavra do segundo verso do poema). A métrica dos versos não obedece às normas do soneto clássico. O tema descreve a figura do elefante a partir de um olhar subjetivo do sujeito

lírico observador, dando-lhe características místicas e históricas. Alegoriza, também, a própria poesia e sua “grandeza” capaz de absorver o mundo com suas categorias negativas: “escuro”, “anoitece” “atropelados” e suas categorias positivas, revestidas do conceito tradicional de belo: “enobrece” e “canta”. Há na primeira estrofe a apresentação metafórica do elefante, desenvolvendo o tema das categorias negativas presentes em vários sentidos, inclusive a própria guerra, como nos vocábulos “escudo” e “túrgido ariete”. Na segunda estrofe, apresenta as categorias positivas do elefante, atribuindo-lhe leveza, como no verso, “Teu pisar macio, dançarino”, construindo uma antítese em relação à imagem e ao sentido apresentados na primeira estrofe, na qual ressalta a ideia de “enorme”, enfurecido, “escuro”, destruidor, como uma máquina de guerra. Por último, o dístico que sintetiza a ideia: “A tua volta tudo canta. / Tudo desconhece.”. A metáfora do “dentro” e do “fora” estão presentes neste elefante em que “Corre o enorme dentro de teu corpo / o ar externo / de céus atropelados.”, referência a poesia social que está na voz do “outro”, na realidade, que se mostra a partir do que se encontra na subjetividade do poeta: “não está fora – rui por dentro.”. Assim como em Drummond, o “elefante” é a figurativização da poesia, só que, em Alvim, não há uma confluência de identidade entre o criador e a criatura, no entanto, o seu “elefante”, identificado apenas no título, apresenta-se, também, permeado pelas contradições do mundo e pelo impacto desses contrastes na consciência do indivíduo. Ainda, assim, seu “pisar é macio” e “enobrece os ventres frios”, pois há sublimidade na poesia que imersa no mundo tenta captar o seu “canto” e o seu “sentido”.

Em Alvim, apesar do contraste entre poemas como “Elefante”, que se apresentam com um tom mais lírico e metafórico, é o cotidiano, com o que há de mais prosaico, o aspecto mais relevante e singular de sua poesia, do qual depreende as situações e expressões que inspiram sua criação poética. Assim, por meio da incorporação das cenas do cotidiano ao inventário poético, desmistifica a homogeneidade dos gêneros literários, construindo uma poesia que faz fronteira com o drama.

Outro elemento constante em sua poesia é a definição de um tema a partir da descrição ou de argumentos que o expliquem, como o faz em “Elefante”, em uma perspectiva mais lírica. No poema “Serviço” // “Lava a roupa / Arruma a casa / Faz o almoço” (ALVIM, 2004, p. 92), o poeta constrói a representação da palavra “serviço”, a partir dos elementos que seleciona para significá-lo, no caso, o trabalho doméstico. O substantivo é tomado na acepção do dicionário em que se encontra a definição: “ação ou efeito de servir” (FERREIRA, 1999, p. 1845). No poema, não se diz quem realiza o serviço, apenas apresenta a rotina do trabalho. A poesia social de Alvim, a partir do cotidiano e das falas, perscruta o espaço social sem preferência por personas ou fatos. Tudo pode compor seu inventário poético, mas isso não significa um

descompromisso do poeta, pelo contrário, ele demonstra, na feitura de seus livros e na distância entre uma publicação e outra, que o trabalho é árduo e metódico. Há uma organização por trás do caos aparente, provocando um efeito demolidor, inclusive do próprio conceito de verso. Schwarz (2002), em análise do livro *Elefante*, não denomina de verso as falas com as quais Alvim constrói os poemas. O crítico afirma que “em lugar de versos e estrofes, e da correspondente tradição de ofício, entra o tino para a língua viva e sua apresentação escrita; ou ainda, o ouvido para as ironias subjetivas da fala cotidiana” (SCHWARZ, 2002, p. 12). As falas e suas *personas* adquirem uma potência transgressora pela apropriação e criação de discursos antagônicos e complexos provocados pela ambiguidade de seus arranjos poéticos por meio da ironia, aspecto fulcral de sua poesia, determinando o espaço em que essa se constrói “longe do verso perto da prosa” e o esvaziamento do conteúdo: “Ali onde o chão é chão / as pernas, pernas / a coisa, coisa / e a palavra, nenhuma” (ALVIM, 2004, p.79).

Ademais, a ironia é um elemento importante que perpassa a tradição da literatura brasileira aqui representada pela poesia de Drummond e a contemporaneidade literária, representada pela poética de Alvim, em diálogo permanente com os movimentos anteriores, por meio do qual nega e ao mesmo tempo assimila a tradição. Esse fenômeno é substancial na poética dos autores estudados, pois cria a ambiguidade e a tensão necessárias ao efeito de estranhamento e instabilidade, instituindo uma poesia questionadora da verdade escondida nas coisas e no íntimo do ser. Os poetas ironistas, por meio do modelo de poeta que constroem, o *gauche* como figura em Drummond e como posicionamento “marginal” em Alvim, consubstanciado pelas *personas*, usam essa máscara irônica para, com mais liberdade e ousadia, construir uma poesia crítica e reveladora das questões de seu tempo, tanto no campo social quanto no literário.

4 O DIÁLOGO COM A POESIA MARGINAL: CONFIGURAÇÕES DA IRONIA EM FRANCISCO ALVIM E ANTONIO CARLOS FERREIRA DE BRITO

A década de 70, com o advento da Poesia Marginal, traz de volta à cena poética a assimilação do cotidiano de uma forma também radical, como o fizeram as vanguardas modernistas da década de 20. Não se tem desse tempo uma homogeneidade no que tange à criação ou mesmo às ideologias que compõem o meio cultural brasileiro. É um tempo de ditadura o que implica em fechamento político, em censura, em perseguição, em atos políticos autoritários que refletem no campo social, econômico e cultural do país. O Movimento Marginal, oriundo de outros movimentos culturais, especialmente o Movimento Tropicalista, aglutina diversas tendências, desde a poesia *engajada* – voz da esquerda militante, como a poesia *alienada* – voz do “desbunde”. A denominação de Poesia Marginal não correspondeu aos anseios dos participantes do movimento tampouco ao dos estudiosos dessa produção poética. O poema “Alô é quampa?”, de Chacal, revela essa contradição:

- ahhh... a poesia. a poesia é magistral. mas marginal pra mim é novidade. você que é bem informado, mi diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou algum cheque frio, jogou alguma bomba no senado?

(CHACAL, *apud* BRITO, 1997, p. 42)

O adjetivo marginal diz respeito à produção alternativa, independente, à margem do mercado editorial e do grande público, mas também abarca em sua definição a literatura que se desejava produzir naquele momento, demarcando suas diferenças como forma de rebeldia ante o recrudescimento da ditadura no país. Vários grupos heterogêneos se formaram com o intuito de escrever e publicar poesia. Heloisa Buarque de Holanda realizou uma pesquisa sobre esse movimento, da qual nasceu o livro *26 poetas hoje*. Nessa pesquisa, teve como critério para sua seleção as manifestações poéticas voltadas para a recuperação do coloquial. Holanda (2001, p. 10) observa, na apresentação do livro, escrita em 1975, que essa poesia conquistou um novo público, esse por sua vez não se enquadra no grupo de “entendidos” e sente-se próximo dessa poesia que fala sua língua, suas gírias, tematizando o contexto e os sentimentos da juventude dos anos 70, considerada, aparentemente, “fácil, leve e engraçada”. Esses autores assimilaram,

ao discurso de um “eu” estético com o qual se identificavam, outras vozes que vieram compor, especialmente nos poetas marginais, um discurso menos elitizante e, portanto, mais próximo do leitor. Era uma tentativa de fazer da experiência humana o fato poético por excelência.

É uma poesia que provoca “a desierarquização do espaço nobre da poesia”, tanto em termos de elaboração do material gráfico, por vezes rústico, e do discurso que se distancia tanto dos padrões clássicos da literatura tradicional quanto das vanguardas que predominavam na época. Aproxima-se por sua vez do modernismo de 1922, especialmente pela retomada do aspecto relevante desse movimento que é a incorporação da linguagem coloquial ao discurso poético. De acordo com Holanda (1981, p.11), o coloquial é retomado pela poesia marginal de modo “irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico”.

Uma das marcas que caracterizam a “poesia marginal” é a sua capacidade de aglutinar, de interligar, aquilo que Carlos Alberto Messeder Pereira (1981, p. 39), em seu estudo sobre esse movimento, chamou de duas “gerações intelectuais”: “grupos com vivências particulares, colocando-se questões até certo ponto também particulares onde o fator idade não tem, de modo algum, um valor absoluto.” De um lado, compunha-se de artistas que participaram ativamente dos anos 60 e que já estavam produzindo poesia desde então, mesmo que não vinculados a nenhum dos movimentos vanguardistas dessa década (concretos, práxis e processo) ou com a poesia engajada nos movimentos políticos (participante); de outro lado, encontrava-se um grupo que participava de modo mais sistemático no mundo da produção cultural. Nesse grupo, havia pessoas ligadas às instituições universitárias; envolvidas em alguma proposta cultural ou produzindo seus primeiros textos poéticos, ou seja, são indivíduos que, segundo Pereira (1981, p. 39), “vivem um processo de formação e participação mais intensa e mais sistemática e tomam consciência de seu papel de produtores explícitos de cultura”.

De um modo geral, estes novos produtos literários tinham um forte caráter artesanal e lúdico; especialmente naqueles textos mais discursivos percebia-se imediatamente um tom fundamentalmente irônico e coloquial – o que, por sua vez, se combinava com certo desprezo em relação ao prestígio acadêmico, intelectual, bem como aos padrões consagrados de “qualidade” e “bom gosto”. (PEREIRA, 1981, p. 39)

A poesia marginal foi um movimento restrito à poesia, no campo da arte literária, e não foi um movimento homogêneo, pois agrupava interesses diversos. Além do “furo” ao bloqueio editorial e a insurgência em relação aos cânones, havia o aspecto político do movimento, engendrado no período em que o Brasil vivia sob o regime da ditadura militar, quando a censura também era uma barreira para a publicação de poesia. Os participantes do movimento foram

considerados, por parcela da crítica, como a geração do “desbunde”, ou seja, expressão da alienação produzida pelo próprio autoritarismo, em contraposição à arte engajada, especialmente produzida por artistas de esquerda, comprometidos com a luta contra a ditadura militar, que assimilavam à sua criação artística a expressão de denúncia e resistência ao regime de opressão. A poesia marginal não refletia, em sua expressão multifacetada, esse “engajamento” com as questões políticas da época, mas nem por isso pode ser simplesmente conformada à análise superficial de uma poesia alienada. Alguns estudiosos do movimento atribuem a essa aparente alienação uma forma crítica de burlar a censura e publicar poesia. Foi um movimento de contracultura¹⁵ com ampla expressão e inserção nos espaços intelectualizados. Na análise de Ana Cristina César, poeta participante do movimento e crítica literária, “a marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas sim como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente.” (CESAR, 1993, p. 123).

Além desses elementos mais aparentes, a poesia produzida na época também absorve e transforma elementos de movimentos de vanguarda, como o modernismo de 22, com o poema-minuto e o poema-piada; o dadaísmo, com a colagem e dialoga com a tradição por diversos meios, incluindo a transgressão de formas clássicas como o soneto e o *haikai*. Não há limites nem fronteiras. Como afirma Teresa Cabañas (2009, p. 26), “a indiferenciação entre linguagem coloquial e poética, cotidianidade e poesia, efetivada por muitos desses poemas, é [...] realçada como o aspecto mais conturbado da tendência.” Essa aparente improvisação e desprezo às clássicas configurações do objeto literário criaram uma cisão entre os adeptos do movimento, levando alguns a criticarem o efeito “desliteralizante” da poética marginal. Em artigo publicado em 1985, “Poesia ruim, sociedade pior”, Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas apresentam uma crítica severa ao movimento, denominando essa tendência que disseminava na época de “crise de representação” por distanciar-se da linguagem poética e aproximar-se demasiadamente da experiência e linguagem cotidianas. Afirmam, porém, que essa poesia apresenta padrões de inventividade e competência, mesmo não tendo apresentado nenhuma obra de qualidade significativa. Ainda, assim, percebem no movimento originalidade e correspondência com o contexto global da modernidade. Para os críticos, “os sintomas atuais denunciam o amplo espectro da crise da pós-modernidade que aqui já faz suas misérias.” (SIMMON E DANTAS, 1985, p. 48-49). Os críticos atribuem o movimento ao momento

¹⁵ Surgida nos Estados Unidos na década de 1960, a contracultura pode ser entendida como um movimento de contestação de caráter social e cultural.

político de repressão e censura, que uniu os grupos em torno de um ideal de poesia que se construía à margem do sistema editorial, envolvendo os poetas em todo o processo de editoração. Isso se desmantelou com a abertura política, quando as editoras se abriram para a publicação dessa poesia, o que distanciou os poetas da proposta original. No entanto, outro fenômeno se configurou com a abertura de um mercado de consumo para a poesia, o qual conquistou um número significativo de novos leitores. Fato esse que sempre foi ambicionado pelos poetas e pouco se conseguiu, a não ser pequenos grupos de leitores intelectualizados. Simon e Dantas (1985, p. 54) apontam muitos defeitos na produção poética dos marginais, afirmando que, em sua maioria, a produção apresenta “algo vago e genérico, desprovido de singularidades.” Para os críticos (1985, p. 56), “os males da nova poesia são pouco registro subjetivo e muita desqualificação”. O título do artigo já indica o ponto de vista dos autores sobre a produção poética dos marginais, no entanto o que eles classificam como poesia “ruim” é, na verdade, um novo modo de fazer poesia, que se constrói de uma simplicidade aparente, tanto no trato da linguagem quanto na apresentação da ideia de que poesia é a profusão dos sentimentos, as agruras ou os prazeres da existência. Como afirmou Brito, todos escreviam o mesmo “poema coletivo”, o que reflete o desejo de propor uma estética que abarcasse as heterogêneas vozes e temáticas de seu tempo. Foi um movimento muito rico e capaz de produções tão diversas, as quais tinham o intento de se contrapor ao cânone de forma crítica, contundente e irônica.

A ironia é um aspecto fundamental na maior parte dos poemas produzidos e um elemento norteador da relação que esses poetas construíram com a tradição. Apesar do tom irônico e questionador da poesia marginal, em muitos autores há uma retomada da tradição que denota a influência que poetas como Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, Oswald de Andrade, Drummond entre outros exerceram na formação dessa poesia, especialmente na retomada crítica da poesia do cotidiano.

4.1 A Poesia Marginal e sua influência em Francisco Alvim

Na produção poética de Francisco Alvim, a poesia marginal foi uma experiência relevante, da qual o poeta assimilou características marcantes. Dentre essas destacam-se, especialmente, o empréstimo de falas, a coloquialidade e a ironia. Alvim não era um poeta

iniciante quando participou do movimento “poesia marginal”, já havia publicado *Sol dos cegos*, um livro que foi bem recebido por alguns críticos respeitados no meio acadêmico e jornalístico, todavia percebeu, no movimento, uma forma de resistência à censura e de proximidade com uma poesia que se impunha pela diversidade e pela contestação a todas as formas de opressão, fossem essas políticas, culturais ou sociais. Em seu inventário poético, Alvim aprofunda uma vertente, já presente em seu primeiro livro, de dessacralização da poesia, assimilando o prosaico, as cenas, a descrição, a fala “in natura”, as *personas*, o que coloca a sua poesia na fronteira com o drama:

ALMOÇO

Sim senhor doutor, o que vai ser?
 Um filé mignon, um filezinho, com salada de batatas
 Não: salada de tomates
 E o que vai beber o meu patrão?
 Uma caxambu
 (ALVIM, 2004, p.)

O poema revela a sua escolha em construir uma poética que incorpora a realidade cotidiana, tratando das coisas mezinhas, do prosaico, como o diálogo entre o cliente e o garçom. A ironia se constrói também nas escolhas triviais do “senhor doutor”, que arremata no último verso com a escolha de “uma caxambu”, uma água mineral que remete à Minas. Tanto o *menu* quanto o discurso das *personas*, em diálogo no poema, apresentam fenômenos da cultura e da coloquialidade brasileira. Apresenta-se nessa cena o homem comum, em meio às atitudes e representações daquilo que é real em seu dia a dia. A ironia capta a atitude de subserviência do garçom, no tratamento “Sr. Doutor” e “Meu patrão”, colocando-se na posição subalterna de quem “sabe o seu lugar” e necessita, pela condição inferior no extrato social e também pela função que exerce no comércio, agradar ao cliente. O diálogo revela o “serventilismo” expresso na atitude do garçom, na tentativa de satisfazer, de “servir” bem o cliente, este com respostas frias e distantes, demarca o lugar de que ele fala: o de quem manda. Como já vimos, sua poética está atenta aos movimentos do mundo exterior, que o poeta capta, seleciona, elabora, recorta, cria na composição de cenas: uma visão panorâmica dos acontecimentos, das pessoas e do mundo que vão montando uma “consciência” sobre tudo que o cerca.

Alvim é um poeta que construiu uma obra relevante no panorama da literatura brasileira contemporânea, estudada pela crítica especializada como uma poesia acima de tudo moderna, sendo apontado, pela maioria dos críticos, como um dos principais poetas da atualidade. Segundo o poeta, em entrevista ao *Jornal Opinião*, sua participação no movimento poesia

marginal iniciou em 1974, quando voltou da Europa. Desejava publicar novo livro e, sem muita perspectiva de editora que se interessasse, foi convidado para, juntamente com outros poetas, participar da coleção *Frenesi* – lançada naquele ano no Rio de Janeiro. Essa coleção, como muitas outras da época, representava uma tentativa de furar o bloqueio da não edição de livros de poesia, bem como de se insurgir contra a ordem estabelecida no que tange às questões estruturais do fazer poético – edição e distribuição. Os poetas marginais participavam, assim, de todo esse processo, era um trabalho artesanal e coletivo. Alvim publicou desta forma por longo tempo, cuidando pessoalmente de cada detalhe de seus livros, só mais tarde cedeu aos apelos da indústria editorial. Atualmente, publica em grandes editoras do Brasil.

A partir do movimento poesia marginal, Alvim aprofunda sua estratégia de “ceder a voz, ceder a vez”, trazendo para o centro de sua poesia vozes dissonantes, diálogos incompletos, cenas do cotidiano, a linguagem coloquial e as *personas*. Algumas dessas características já estavam presentes em seu primeiro livro, no entanto, percebe-se que houve um aprofundamento maior desses aspectos, após a década de 1970 e mesmo em produções mais atuais, como em *Elefante*, publicado em 2000, ainda se percebe essa influência oriunda da produção poética da década de 1970:

Sofrimento
 Cara de tristeza na festa
 Anda, vê um copo d’água pra teu pai
 (ALVIM, 2004, p.13)

O poema “Sofrimento” apresenta no primeiro verso uma constatação do eu lírico sobre alguém que está em uma festa sem compartilhar da alegria característica de eventos festivos, há uma contradição no sentimento expresso por essa pessoa. No segundo verso, o sujeito lírico dá uma ordem ao filho desse homem, exigindo que lhe providencie um copo de água. Não há uma unidade na estrofe que possibilite identificar os dois versos como a expressão de uma voz una. No diálogo, uma *persona* atesta a situação e procura amenizá-la, dando uma ordem a alguém. O poema compõe-se de um fato trivial e cotidiano, em que vozes não marcadas, apresentam um diálogo casual. Os versos compõem-se de falas simples e constroem uma cena, como a representação comezinha de sofrimento, sintetizada pelo título. Alvim atualiza no poema “Sofrimento” aspectos relevantes da Poesia Marginal, como a coloquialidade, o ritmo prosaico, a poesia do cotidiano e a simplicidade e a ingenuidade também características do movimento. Além desses aspectos, há também o humor, que se revela pela forma simples e ingênua de “curar” a tristeza do “seu pai” com “um copo d’água”.

No poema: “ ‘Balcão’, Quem come em pé/enche rápido” (ALVIM, 2004, p.13), há uma apropriação de um ditado popular, em que o poeta constrói seus versos na recuperação de uma expressão da sabedoria popular, transformando-a e ampliando seu significado original. O título remete a um evento particular, descrevendo uma cena que acontece provavelmente em um bar ou pequeno restaurante, onde pessoas precisam, pela pressa ou por falta de assentos, “comer em pé”. O sentido restrito ao campo prosaico amplia-se no poema, possibilitando compreender neste “Balcão” uma ironia a um comportamento moderno, em que as pessoas não têm tempo nem para realizar suas refeições com a tranquilidade necessária. Isso também revela o processo alienante e opressor do sistema capitalista em que as desigualdades sociais são gritantes, levando parcela significativa de trabalhadores a comerem “em pé” e voltarem o mais rápido possível para o trabalho.

Alvim amplia e modifica a influência da poesia marginal em sua poética, por meio de estratégias que dão mostra dos traços individuais diferenciadores de sua poesia, expressos no minimalismo; na recuperação crítica do *ready made*¹⁶; na transgressão das formas fixas, como o soneto e o epigrama; na linguagem coloquial, e a aparente negação do poético com a assimilação de “falas” e do ritmo prosaico nas vozes de empréstimo; na descrição de cenas, o que cria a proximidade com o drama. Há, em sua poesia, uma escolha consciente e crítica por estratégias poéticas que atualizam os aspectos “marginais” de sua poesia, como no poema “Escolho”, publicado em *Elefante*, no qual se reflete um questionamento irônico de seu projeto estético:

ESCOLHO

Parado

Na plataforma superior

Entre as pernas
no chão
as compras num plástico

Longe do verso perto da prosa
(ALVIM, 2004, p.79)

As cenas que se vão compondo mostram essa opção por traduzir e reinventar, como uma escolha consciente, as coisas do cotidiano: “entre as pernas/no chão/as compras num plástico”.

¹⁶ O *ready made* é um conceito da arte moderna que pressupõe a incorporação de elementos não artísticos à criação, como uma escolha do artista, que causa estranhamento e produz um novo sentido para a própria arte. Seu objetivo é a ironia e a crítica.

Aí está o homem comum, em meio às insignificantes atitudes e representações daquilo que é comum, prosaico: “longe do verso perto da prosa”. O título do poema nos remete à essa tomada de posição, como uma escolha consciente e crítica, mas também nos alerta para o obstáculo, o que impede, ou seja, a pedra no caminho de seu fazer poético. O poeta afirma em outra estrofe: “Longe tão longe/do humor da ironia/ das polimorfos vozes/ sibilinas/ transtornadas no ouvido/ da língua” (ALVIM, 2004, p. 79), revelando um distanciamento das “polimorfos vozes” que capta com o “ouvido da língua”, pois sua poesia se constrói dessas vozes “sibilinas”, das quais agora se diz distante. Vozes sibilinas, porque proféticas, provenientes de um oráculo, mas também porque transgressoras, misteriosas, incompreensíveis às vezes, especialmente quando expressam a torpeza e a maldade humanas. O poema termina com um questionamento: “por que não me tomais/por dentro/e me protegeis do frio de fora/da incessante, intolerável, fuga do enredo? /da escolha?” (ALVIM, 2004, p. 80). Nessa aporia o poeta expõe o conflito entre o lírico e o antilírico; a poesia e a prosa; o “dentro” e o “fora” – a subjetividade do poeta, a voz unívoca da tradição lírica e a contradição do que vem do outro, das vozes “sibilinas” que insistem nessa “fuga do enredo”.

Na poesia de Alvim, o contraditório é parte integrante do contexto que se deseja enquanto representação de uma realidade que sufoca e “espanta”. O estado de “espanto” permanente, muito mais que o riso, é o elemento revelador de sua poesia, uma poesia que produz sentido, também, por meio do questionamento, da revelação de contradições sociais, dos preconceitos presentes em nossa sociedade. Berardinelli (2007, p.28), em sua crítica às categorias da lírica moderna estipuladas por Friedrich, afirma que

ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais. (BERARDINELLI, 2007, p.28).

Alvim é representante da lírica moderna e contemporânea e sua poética traça um percurso de “aprofundamento” de um projeto estético pessoal, em consonância com seu tempo. As técnicas selecionadas só reforçam suas escolhas conscientes por uma poesia mais próxima da realidade e da linguagem oral, presente nos discursos cotidianos. A criação poética alviniana se apropria de estratégias do movimento poesia marginal, como máscaras, personas, falas, cenas, descrição, linguagem prosaica e outros elementos, construindo uma obra singular, em que o humor e a ironia assumem um tom mais acre, o que a torna, também, mais política. Em

sua poesia, Alvim, ao construir poemas minimalistas em que as cenas são simplesmente apresentadas, sem a presença de uma voz que explique ou analise, o poeta apenas “mostra” os recortes do mundo exterior que criam uma tensão dramática. No poema “ ‘Argumento’, Mas se todos fazem” (ALVIM, 2004, p. 69), Alvim expressa no verso a síntese do título, que no caso de seus poemas funciona como verso, já que compõe o significado, participando do “silêncio e pausa” característicos do verso. O poeta, em tom irônico, apresenta o argumento do “jeitinho brasileiro”, um aspecto cultural das relações sociais, políticas e econômicas no Brasil. Em todos os âmbitos das relações sociais e políticas no Brasil, é possível se deparar com esse argumento de consenso, ou seja, se todos fazem, por que não posso? Ou ainda, se todos fazem, tornou-se lei. Em poemas como “ ‘Sem dentes’, – Como vai, seu Adilson? / – Deste jeito” (ALVIM, 2004, p. 71), o poeta organiza a cena em que a personagem, seu Adilson, queixa-se de sua situação desfavorável e cômica: “sem dentes”. O gesto constrói a ironia reveladora da desvalia de muitos brasileiros, os quais, como seu Adilson, não têm os dentes, porque não tiveram condições financeiras para cuidar deles, como também não podem substituí-los por uma prótese pela mesma razão. O “deste jeito” denota o gesto desconsolado da persona em vista de sua condição de desvalia. O humor presente na cena cotidiana perde a comicidade frente a denúncia e exposição de uma situação social degradante.

Alvim apresenta em seus poemas uma das marcas da lírica moderna: a presença das temáticas do cotidiano, sendo que essas são um aspecto recorrente, em épocas e poetas de tendências diferenciadas, cada um abordando-as de um modo peculiar. É uma característica que nos remete aos seus precursores, como Charles Baudelaire, ao incorporar a vida à poesia com sua crueza e os elementos não poéticos da realidade cotidiana. É um olhar novo que concebe o poético como algo presente nas coisas banais que fazem parte da vida do homem comum, contrapondo-se, assim, à formulação tradicional de poesia que privilegia, tanto em linguagem quanto em temáticas, apenas o sublime. Os temas do cotidiano contribuem, enquanto elementos constitutivos, com a formação de uma poética que se quer reveladora de um mundo, até então, proibido para o “sagrado” espaço da poesia.

De acordo com a crítica, o poeta moderno sabe que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem e não lhe é possível mais do que isso; ele se vê projetado no mundo exterior, sabendo que desse mundo poderá fazer apenas uma tradução parcial. A modernidade, em poesia, é ainda, para alguns poetas, a possibilidade de transformar em poético tudo aquilo de artificial, grotesco e feio que as grandes cidades podem oferecer ao artista. O moderno pressupõe, também, a industrialização e todas as mudanças advindas do progresso. O mundo capitalista, ao ditar suas regras, impõe à arte um desafio: vencer a reprodutibilidade dos

produtos. Walter Benjamin (1994) observa que no mundo capitalista industrializado a reprodução mecânica possibilita o fenômeno do consumo massificado e a obra de arte, por ser única, perde, nesse contexto, sua aura¹⁷:

[...] despojar o objeto de seu véu, destruir a sua aura, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que “se repete identicamente pelo mundo”, que graças à reprodução, consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez. (BENJAMIN, 1994, p.9).

Os poetas recusam-se a deixar que a poesia se transforme em mercadoria reproduzível, apontando novos rumos para a criação, dessacralizando o poético. Esse viés de incorporação da vida à poesia intensifica-se e toma rumos diferentes de acordo com a época, passando a tomar parte na construção teórica do poético na modernidade. Na definição de moderno em poesia, uma imagem se evidencia em consonância com as categorias negativas: *a queda da aura*. Se em Benjamin (1975), perder a “aura” significa expor-se à possibilidade da cópia, da reprodução em série, do *kitsch*, na formulação do moderno em poesia, essa perda significa que se a poética anterior ostentava uma aura de sacralidade, pureza e supremacia, no moderno essa aura cai e a poesia se mistura à vida.

Baudelaire (1995), em *Perda da Auréola*, enfoca a dessacralização da poesia em uma alegoria na qual a poesia, ao perder sua auréola, em decorrência da vida atribulada da cidade, dá-se por satisfeita, pois agora pode, incógnita, misturar-se aos simples mortais:

a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos reventados. (BAUDELAIRE, 1995, p. 333)

Com o modernismo, especialmente os movimentos de vanguarda de 1922, tem-se, no Brasil, a incorporação do cotidiano ao espaço do discurso poético. Desse eclético e produtivo movimento, alguns poetas foram além dos exageros idealistas e apaixonados do momento e fundaram poéticas que elegeram o cotidiano como um elemento fundamental e deram-lhe o prestígio antes negado por não pertencerem às categorias consideradas positivas, elevadas, virtuosas. Durante esses movimentos o interesse pelo cotidiano era para fazer contraponto aos

¹⁷ O conceito de aura na obra de Walter Benjamin insere-se no âmbito da obra de arte. Está ligado à reprodutibilidade técnica da obra de arte.

valores dos movimentos estéticos anteriores e criarem o estranhamento, o grotesco, o dissonante, no entanto, em poéticas posteriores, isso toma outra dimensão reveladora de uma visão humana, cordial, simples e solidária. A modernidade deu a essa categoria um espaço significativo em sua produção poética, muitos poetas exercitaram, de forma diferente essa vertente que busca nos temas banais do cotidiano a matéria sublime de seu fazer poético. Na poesia contemporânea, essa marca da modernidade na lírica ainda está fortemente presente, compondo poéticas que, por meio de uma aparente simplicidade, vão construindo uma arte complexa, um jogo em que representar e reinventar o cotidiano têm significados singulares. Na poesia marginal, o cotidiano também tem um espaço privilegiado e, ao ficcionalizá-lo, traz significados contrastantes, pois ao mesmo tempo que lhe garante novamente o espaço de prestígio na poesia, com a simplicidade e ingenuidade característicos do movimento, assimilando “in natura” os sentimentos e acontecimentos prosaicos, também o faz de forma irônica, com a intenção de criar um novo conceito de poesia, o qual vai se construindo na medida em que os poetas se expressam com liberdade e criatividade.

Alvim trouxe de sua experiência com a poesia marginal muitas influências, especialmente no que diz respeito à assimilação do cotidiano. Em sua poética, há um jogo de vozes as quais se contrastam e se harmonizam no plano simbólico em dissonância a outro plano de enunciação em que o eu lírico é o representante da subjetividade – a consciência reflexiva do poeta. A multiplicidade de vozes é uma característica muito mais incisiva em sua produção, é ela que dá o tom desse poeta e retrata, em seu percurso poético, um viés em que ele se aprimora.

A participação no movimento poesia marginal influenciou o poeta em sua opção por incorporar “falas” e cenas do cotidiano ao seu inventário poético. Entretanto, em sua obra, essa elaboração vai tomando um aspecto mais significativo, passando a um nível mais complexo, com indícios de representação social, como já analisou o crítico Schwarz. O recorte e o registro de falas tornam-se relevantes para definir seu percurso poético, há em sua poesia um aprimoramento nesse trato de matéria não poética, como o de assimilação de vozes de empréstimo, que o fez ser considerado o “poeta dos outros”. A poética de Alvim se constrói, assim, especialmente de falas registradas, ouvidas ou simplesmente inventadas. Alvim é mais um poeta contemporâneo que incorpora ao seu inventário poético o mundo cotidiano, com seus sons, cores, objetos, pessoas e cenas – é dessa matéria que o poeta compõe seus poemas e elabora seu pensar sobre sua criação. A singularidade de sua poesia no que tange ao cotidiano revela-se na escolha de material tão heterogêneo e dissonante e o trabalho do poeta no recorte

tão minucioso, chegando ao mínimo significativo daquilo que capta nos acontecimentos e falas do mundo real, transformando a partir de suas escolhas ou criação:

É essencial para mim esse contato da poesia com o mistério, que é a realidade, essa fusão da subjetividade, do imaginário, com a realidade, que às vezes está fora, às vezes passa para dentro, nesse jogo de aparências. Eu acho que trabalho com duas vertentes, é uma coisa binária, bifocal. Lembro até que Heloísa Buarque de Hollanda reconheceu dois sentimentos em meus versos: o de alegria e o de medo. Eu acho que a relação com o real parte dessa matriz dupla, dessas forças. (ALVIM, 2001, p.9)

Ao mesmo tempo em que o leitor de Alvim se percebe na expressão e representação cotidiana, ele principalmente vê o outro. O poema “Te contar”, “Dorzinha enjoada/Ela começa perco a graça/Dói aí e dói aqui/Dorzinha chata” (ALVIM, 2004, p. 37), apresenta um diálogo sem as marcas das *personas*. O título do poema é um “modo de dizer” próprio da coloquialidade, com a elipse da oração principal “eu vou”, o que nos dá mostra da fala em sua realização oral. O sujeito lírico dialoga com “alguém”, em uma situação comunicativa não marcada, mas previsível, conhecida. O estranhamento se dá pelo familiar, pela reconfiguração de situações prosaicas.

Esses poemas minimalistas, representantes da coloquialidade brasileira, como Alvim comenta, em uma entrevista, são referenciais, tratam da realidade, do concreto e prosaico. A expressão tanto pode ser de enfado, de saudade, de cansaço, de desesperança, de medo, de dor ou de indignação, expressa, por vezes, pela negação ou pela exposição da crueldade e preconceito. A voz que comparece ao poema é que instaura o diálogo e a confluência de um partilhar comum a todos no grande cenário da sociedade brasileira. Os sentimentos partilhados nem sempre se ligam a um indivíduo ou a uma classe social definida, contudo define um padrão reflexivo do homem frente ao inefável, o instante de consciência revelador da grandiosidade ou da pequenez do ser e de tudo que o rodeia. No poema “Olha”, “Um preto falando/com toda clareza/e simpatia humana” (ALVIM, 2004, p.61), já analisado no segundo capítulo, o ponto de vista é amplo e abre perspectiva para o tom irônico, característico de seu estilo. Mesmo quando o discurso registra, como disse Schwartz (2002, p. 6), “uma vitória sobre o preconceito”, ele (o discurso), também preconceituoso, acentua o problema e deixa no leitor o espanto. Aparentemente tem-se a voz oriunda do mundo, do outro, porém, por trás do discurso polifônico, há a consciência do poeta que tudo capta, seleciona, organiza, cria.

O cotidiano representa por vezes essa simplicidade por dar espaço a vozes anônimas de camadas mais pobres da população que não encontram na sociedade veículo que assumam seus discursos. Esse é um aspecto geral da questão. No específico, o que faz simples ou complexo o discurso da coloquialidade é o tratamento que esse recebe do autor. Alvim traz o leitor para dentro de seu poema, criando uma interlocução com uma audiência construída poeticamente no desejo de partilhar desse grande cenário de heterogêneas vozes.

No telefone

Ia te dizer uma coisa

Me esqueci

Arrumando o armário
Achei aquele seu pijama

Você volta aqui?
(ALVIM, 2004, p. 78)

Além das expressões que jogam com o poético e o antipoético, a modernidade em poesia trouxe também para a cena poética a polifonia – presença de outras vozes ficcionalizadas em atitude dialógica. Essa característica da poética moderna faz-se presente especialmente em poetas que incorporaram a coloquialidade e o cotidiano ao seu inventário poético, como Alvim que, com influência da poesia marginal, seguiu essa vertente modernista, incorporando as falas e cenas do cotidiano em sua produção poética. A conversa ao telefone, do poema “No telefone”, não possibilita ao leitor identificar as vozes que se apresentam no poema, mas descreve uma cena em que a *persona* fala com alguém de quem se separou. Esse alguém esqueceu “aquele seu pijama”, o que possibilita a pergunta do verso final: “você volta aqui?”. A ironia perscruta os relacionamentos humanos e a dificuldade de assumir os sentimentos, preferindo fingir indiferença quando o que se deseja é que o outro volte. Os marginais buscaram outras formas de discurso opostas ao discurso de um “eu” estético com o qual o poeta se identifica, possibilitando construir uma poesia menos elitizante e, portanto, mais próxima do leitor.

As muitas vozes que compõem o universo poético de Francisco Alvim vão formando um “mosaico de citações” – retomando o conceito de intertextualidade em Kristeva (1974) – com esse registro de falas que ressaltam aspectos culturais, econômicos, sociais e políticos da realidade brasileira, realidade que se dá, assim, em fragmentos, desprovida de harmonia e, às vezes, desprovida também de sentido. Essa previsibilidade e essa representação vão construindo

uma poesia que se faz de recortes contraditórios, fragmentados, incompletos e, para além do registro ou reinvenção da fala do outro, organiza um jogo de incompletudes, de contrários, de silêncios, numa representação da fala do “outro”, a qual, ao se concretizar no poema, perde a força referencial, despersonaliza-se, sai do contexto que a gerou, criando novos sentidos.

O poeta em sua “escolha” pelas “vozes sibilinas” (ALVIM, 2004, 79) constrói um sentido irônico e crítico que aponta para outras possibilidades significantes. Assume aspectos da poesia marginal, mas constrói um estilo próprio que o distingue como um representante da poesia contemporânea. Sua consciência crítica já apontava, em livros anteriores, para essa vertente “marginal”, reveladora de uma proposta transgressora. A presença de múltiplas vozes é, então, uma característica muito mais incisiva em sua poética e demarca um aspecto relevante e consciente de sua poesia. Em seus livros mais recentes, como *Elefante* e *O metro nenhum*, Alvim traz de sua experiência estética influências definitivas, apresentando uma poesia que tomou uma forma peculiar, especialmente na forma crítica de investigação entre o real e o poético, tentando equilibrar esse jogo de contrários permanente, que resvala em sua pergunta retórica: “pode caminhar minha poesia inteiramente prosaica e esse caminhar ter um sentido de dança?” (ALVIM, 2001, p. 9). A ironia é o elemento aglutinador de sua poesia que revela os conflitos e as ideologias presentes na realidade, os quais instigam o poeta a perguntar “qual o real da poesia?” À dúvida estética, pode-se responder que o real da poesia de Alvim é criar essa tensão entre o lírico e sua dramatização, entre as coisas do mundo e o poético, refinadas pela transformação radical da voz lírica que se desdobra em várias vozes de empréstimo, sendo o poeta a voz que organiza esse coro de contrários sempre irônico.

4.2 Antonio Carlos Ferreira de Brito e a poesia marginal

Antonio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso) também participou desse movimento e dele trouxe elementos formadores de sua poética, bem como tornou-se reconhecido como poeta marginal. Ele e Francisco Alvim estão presentes em coletâneas como a de Heloisa Buarque de Holanda, citada anteriormente, como representantes da poesia dos anos 70. Brito, assim como Alvim, começou a publicar no final dos anos sessenta. Seu primeiro livro, *A palavra cerzida*, é de 1967. Alguns anos depois criou a coleção Frenesi, importante veículo da poesia dos anos 70, por meio da qual publicou seus poemas e de outros poetas contemporâneos como Francisco

Alvim e Roberto Schwarz. Seu livro *Grupo Escolar* foi editado em 1974 por essa coleção e marca sua inserção no movimento poesia marginal.

Sua produção poética foi mais intensa na década de 1970, época em que também incursionou pela crítica literária, publicando muitos artigos que foram posteriormente reunidos no livro *Não quero prosa* – coletânea de ensaios, poemas inéditos, crônicas e artigos – organizado por Vilma Arêas, em 1997, dez anos após sua morte. Nesse tempo, participou ativamente da vida cultural e intelectual do país, atuando em diferentes áreas: professor universitário; compositor da MPB, em parceria com grandes autores, como Tom Jobim, Francis Hime, Edu Lobo entre outros; crítico literário e poeta em busca de uma forma de expressão que respondesse ao seu anseio: “Preciso / da palavra que me vista não /da memória do susto / mas da véspera do trapezista.” (BRITO, 2012, p. 144).

Em *Palavra cerzida*, Brito apresenta uma poesia em consonância com a lírica modernista, especialmente influenciada por João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Segundo o próprio poeta, sua poesia era densa e complexa, buscando uma expressão mais filosófica (BRITO, 1981. p. 6). Em suas produções posteriores, há uma mudança no tom, que coaduna com as características da poesia marginal, na busca por uma expressão mais próxima da linguagem coloquial, na retomada das experiências vividas por meio de uma poesia fácil, leve e cômica, assimilando, segundo a crítica, as influências mais diretas de Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. A incorporação do coloquial e do humor em poemas de formas breves aproximam as poéticas de Alvim e Brito. Apesar das singularidades, há uma confluência, especialmente no que desejamos compreender, que é a presença da ironia, contribuindo para a expressão crítica e criativa de suas poéticas, as quais têm como pano de fundo a realidade do país, mergulhado em um regime ditatorial, que oprimia, perseguia e censurava toda forma de manifestação, bem como a experiência do movimento poesia marginal com toda a profusão de vozes diferentes e uma nova concepção de poesia, tanto no conceito quanto na confecção artesanal.

A publicação de Brito foi quase toda dentro dessa concepção marginal em que o autor se responsabilizava por todo o processo, mantendo-se distante do mercado editorial. Essa foi uma escolha, também consciente e crítica, de não participar do jogo comercial e ideológico das editoras da época, representantes do quadro da modernização e de cultura de massa. Idealizador e incentivador de outras formas de publicação, foi também um grande aglutinador de grandes nomes para o movimento marginal. Como professor universitário na época, estava no centro do

saber e fez uso crítico desse espaço, disseminando suas ideias, sua poesia e sua música, como forma de resistência.

A obra de Brito selecionada para a análise de sua poesia será o livro *Lero-lero*, publicação da Editora Cosac Naify em 2012, que reúne toda a sua poesia publicada entre 1967 e 1985. Não há uma pretensão de abarcar toda a sua obra, faremos uma seleção de poemas, especialmente os publicados a partir de 1974, quando o poeta já vivenciava o movimento poesia marginal, selecionando os que atendam ao intento de perceber a ironia na produção de sentido, em comparação com a poesia de Alvim.

Acerca dessa poesia, Ana Cristina César (1999, p.164-165) afirma:

O poeta pode representar, fingir descaradamente; não tem mais um compromisso com uma verdade, não se propõe simbolizar um inefável e preexistente sentir ou existir. Com isso fica com mais mobilidade, sai e entra mais à vontade, ainda mais que se encontra desobrigado de solenizar o seu verso. Uma das marcas desta nova poesia é o seu não compromisso com o metafísico, o que não implica desligamento ou falta de rigor.

No poema “Epopéia”, “O poeta mostra o pinto para a namorada / e proclama: eis o reino animal! / Pupilas fascinadas fazem jejum.”, Brito (2012, p. 153) usa dessa mobilidade e descompromisso com as verdades universais para inserir na poesia o real, o não poético, o deboche, a linguagem comum e as circunstâncias triviais. A ironia se constrói a partir do título, retomando o conceito do gênero épico, no entanto, o que se apresenta nos três versos do poema está mais próximo da comédia, pelo humor jocoso neles presentes. É uma forma anárquica de criticar a própria literatura, como também é uma forma velada de ironizar a realidade do país, em que a representação da Pátria, papel do épico na literatura, se dá pela inversão, pela banalidade e o inusitado do gesto advindo de um poeta.

Brito busca inspiração em Oswald de Andrade, do qual absorve o tom crítico, mesclando o humor e a ironia. Como Oswald, ele também retomará a tradição por meio da paródia, aspecto bem explorado pelos modernistas de 1922. Em seus poemas, encontra-se uma recorrência a textos pré-existentes, pelo viés da intertextualidade, sempre pela inversão e questionamento crítico da paródia. Em seu poema “Política literária”, retoma Drummond, de forma explícita no título, por meio do qual ironiza os movimentos literários de seu tempo, como o concretismo e o poema processo: “O poeta concreto / discute com o poeta processo / qual deles é capaz de bater o poeta abstrato. / Enquanto isso o poeta abstrato / tira meleca do nariz.” (BRITO, 2012, p. 150). A ironia reúne todos esses movimentos literários em uma disputa de poder, tão inútil e

insólita que encerra com o ato prosaico do poeta abstrato que, ao contrário do poeta federal de Drummond, tira “meleca” e não ouro do nariz, o que o rebaixa e ao mesmo tempo mostra sua alienação.

Em *Grupo escolar*, Brito assume, assim, uma poesia crítica e libertária, com uma nova proposta e por isso inicial, consoante ao título de seu livro, com a liberdade da infância, não a ingenuidade, pois é uma poesia que questiona o seu lugar de poder e usa de seu espaço e expressão para a derrisão de tudo que o incomoda, seja no mundo social ou cultural. Ele divide o livro em quatro lições e a ironia já se constrói a partir dos títulos. Em primeira lição: “Os extrumentos técnicos”, constrói um neologismo que pode ser lido a partir da troca da sílaba “ins” por “ex”, como também a relação com a palavra estrume, fazendo um jogo com o erro intencional. Em segunda lição: “Rachados e perdidos”, o poeta ironiza o termo “achados” que compõe o nome de uma seção em que se guardam objetos perdidos para serem novamente devolvidos aos seus donos. Com “rachados e perdidos”, cria-se uma outra configuração tanto em relação ao cidadão fragmentado e perdido em uma sociedade opressiva, quanto em relação à poesia que ali se apresenta, buscando uma forma de existir e resistir em meio à censura. Há ainda a relação possível com o regime militar que prendia, torturava e matava os cidadãos considerados subversivos, por estarem engajados na luta contra a ditadura. Em terceira lição: “Dever de caça”, outra construção irônica a partir da denominação “Dever de casa”, próprio das instituições escolares, tornado aqui “dever de caça”, em que se pode ler a máxima da ditadura “caça aos comunistas”, tendo a censura esse papel de ver em tudo que se produzia na época a disseminação da ideologia marxista. O primeiro poema da “terceira lição” tem o título “O que é o que é”, parodiando um jogo de adivinha infantil. Na quarta lição: “A vida passada a limbo”, o poeta também lança sua ironia para um clichê “A vida passada a limpo”, também relacionada com o grupo escolar em que as lições são passadas a limpo. Faz uma referência clara ao livro *A vida passada a limpo*, de Drummond, em que brinca com o termo “limpo” transformando-o em “limbo”, o que configura uma outra possibilidade também relacionada ao momento histórico do Brasil, alvo de crítica e representação do poeta. Uma vida no limbo pode remeter a vários significados, como esquecimento, dúvida ou ainda margem, esse último se harmoniza com o conceito de marginal, referindo-se a sua própria poesia que se construía à margem do mercado de consumo, como uma poesia de resistência em um tempo sombrio.

A ironia em Brito se fomenta da dicotomia diante da necessidade de se burlar a censura, nos “anos de chumbo”, como uma forma de contornar a impossibilidade e, ao mesmo tempo, buscar uma forma de expressar a sua crítica em relação aos sentimentos e ao panorama social

da época. A ilusória ingenuidade de uma poesia aparentemente fácil, leve e despreziosa, em que os silêncios e o humor foram artefatos utilizados pelo poeta para driblar a censura e afirmar a sua voz lírica com liberdade e criticidade.

De acordo com Soares (2009, p. 474), *Grupo escolar* retrata a ditadura e seus efeitos perversos, num embate contra tudo que representa opressão e violência, mas também registrando fatos gravados na memória e que não devem se perder no “limbo”. Alvim, em leitura crítica da obra de Brito, apresentada no posfácio de *Lero-lero* (2012), afirma que ele constrói “uma poesia de resistência, na medida em que a gente reconhece nela um claro empenho de preservar a vida da degradação”. A crítica afirma:

A poesia encarada como resistência a uma situação adversa ganha em amplitude ao transcender o propriamente estético, compreendendo uma ética que não suporta formas arbitrárias de poder e que se indigna diante de qualquer ato de barbárie. Ainda que o alcance efetivo da poesia seja bastante questionável enquanto força agenciadora de transformação social, mesmo assim, ensina um poeta saído do Grupo, é preciso “já sem resistência, resist(ir)” (SOARES, 2009, p. 474)

Em seus livros subsequentes, muitos também publicados na década de 1970, há esse desejo de representar a realidade em que se vivia no Brasil, mas não apenas as questões políticas e sociais, outros temas também compõem seu inventário poético. Em *Beijo na boca*, o poeta tematiza o amor em dissonância com o ideal de amor romântico, ao mesmo tempo em que reflete sobre a própria produção poética. Um dos recursos que o poeta utiliza é a apropriação dos chavões cotidianos, dos lugares-comuns da língua para questionar ideias já cristalizadas e apresentar, por meio da ironia, um novo modo de perceber o mundo, de refletir sobre as questões de seu tempo. O poeta lança mão de recursos poéticos, como o corte preciso dos versos, o uso constante dos *enjambements* possibilitando a ambiguidade semântica, com enfoque sempre irônico. Brito, por participar da MPB como compositor, traz para seus poemas também as influências musicais da época.

Os poemas de Brito vão diminuindo em extensão em suas produções posteriores, chegando à notação mínima, como o poema minuto em Oswald de Andrade. Esse é um dos aspectos que o aproxima da poesia de Alvim, como exemplifica poema a ele dedicado, “Na corda bamba” // Poesia/ Eu não te escrevo/ Eu te/ Vivo/ E viva nós!” (BRITO, 2012, p. 57). Esse poema foi publicado em livro homônimo, em 1978, e expressa os ideais da poesia marginal de aproximar a poesia da vida, mesmo que “na corda bamba”, equilibrando-se nas situações adversas e perversas da existência. Foi o primeiro livro que ele assinou como Cacaso, seguido

de seu último livro, publicado em 1982, *Mar de mineiro*. Revela no poema “Na corda bamba” sua concepção de poesia, presente na tese que defendia de que todos escreviam o mesmo “poemão”, afirmando também sua crença de que todos faziam parte de um grande projeto coletivo, tirando o foco do “eu” para o “nós”. Esse projeto coletivo reforça uma característica da época, denominada pela crítica de “embaçamento da autoria poética”. A matéria desse “poema coletivo” estava ligada intrinsecamente à vivência da ditadura militar no Brasil. Segundo Soares (2009, 467) “não se trata de um esforço no sentido de anular as individualidades, as autorias, mas antes de uma tentativa de entender as particularidades como uma somatória de forças em que o particular fala no plural e o todo remete ao particular”. Como afirma Brito (1997, p.54), a poesia marginal representa um “valor de atitude”. Ele ressalta que “essa poesia dispersa é muito mais uma busca de reconhecimento e identidade, maneira precária de dizer que estamos vivos”.

4.3 As configurações da ironia na poesia de Alvim e Brito

A poesia de Francisco Alvim se aproxima de Brito especialmente nos poemas produzidos na década de 1970, quando compartilhavam os ideais da poesia marginal. Assim como Brito, Alvim também usa desse artifício para burlar a censura e revelar os meandros da política que vigorava no país. No poema “E com vocês a modernidade”, Brito apresenta sua “profissão de fé”, de forma irônica, mostrando a mistura de estilos em um “verso profundamente romântico”, no qual “choram cavaquinhos luares se derramam” e contrasta com o último verso em que o poeta suspira: “Ai que saudade que tenho de meus negros verdes anos!” retomando, por meio da paródia, o verso de um poeta romântico, Casimiro de Abreu, presente no famoso poema “Meus oito anos”. A saudade do poeta marginal se distancia da infância e, contraditoriamente, remete-se aos “negros verdes anos”, que pode ser entendido como a juventude imersa em tempos de angústia e dor, como a que vivia a juventude brasileira na década de 1970, com a ditadura militar. O verso apresenta um paradoxo, por apresentar o sentimento de saudade ligado a um tempo, qualificado pelo poeta, como um tempo obscuro. Alvim, no poema “Aquela tarde”, também se refere aos horrores daquele tempo: “Disseram-me que ele morreria na véspera./ Fora preso, torturado. Morreu no Hospital do Exército./ O enterro seria naquela tarde./ (Um padre escolheu um lugar de tribuno./ Parecia que ia falar. Não

falou./ A mãe e a irmã choravam.)” (ALVIM, 2004, p.299). O eu lírico apenas narra um acontecimento em que um homem, sem identificação, foi preso e torturado até a morte. Fato comum na época, em que muitos morreram ou desapareceram. O eu lírico não se manifesta. Relata apenas, com certa circunspeção, que o homem morreu nas dependências do Hospital do Exército. Os três últimos versos, entre parênteses, revelam o medo, a impossibilidade de denúncia do padre que “não falou” e dos parentes que apenas “choravam”. A ironia está no tom do eu lírico, aparentemente desprovido de sentimento ou ponto de vista, porém apresenta a forma polida e neutra com que se noticiavam as atrocidades cometidas nos “porões da ditadura”. O poeta apresenta uma forma velada de denúncia, na qual, por meio da ironia, apenas finge que não fala, mas dá seu testemunho, revelando o contraponto na representação da censura no verso em que o padre “parecia que ia falar”, mas “não falou”. No livro, publicado com Eudoro Augusto, *Dia sim Dia não*, em 1978, Alvim em poemas minimalistas, apresenta sua leitura crítica desses “negros verdes anos”. Em “A força do direito”: Comigo não é bem assim/ meu direito é a força” (ALVIM, 2004, p. 235), tem-se um exemplo de ironia pela explicitação de uma ideologia, consoante com o tempo histórico em que foi produzido, mas também revelando as relações de poder típicas do Brasil desde o período colonialista, em que os indivíduos que têm algum poder, seja político ou econômico, usam da “força” para garantir seus “direitos”, ou melhor, para impor suas vontades. Cria uma relação de intertextualidade com provérbios portugueses com esse enfoque, como “Contra a força não há argumentos”, utilizado por Monteiro Lobato na fábula “O lobo e o cordeiro”. O termo “força” remete ao uso de algum artifício coercivo que lhes garanta o “direito”. Assim, também, há outros poemas/empréstimo de falas que vão construindo uma representação do arbítrio, como, por exemplo, “ ‘Voltas’, Aqui a gente sai/ e não sabe se volta” (ALVIM, 2004, p. 236); em que se pode ler a repressão política ou a violência nas grandes cidades. “ ‘Um poder’, Há poder mais agradável/ que o de corromper?” (ALVIM, 2004, p.223), o poema causa um estranhamento por apresentar uma voz que defende a corrupção, criando um impacto no leitor por meio da ironia construída pelo poeta ao ceder o espaço da sua voz para que outras vozes dissonantes e contraditórias se revelem. Nesse viés, o poeta apresenta outros pequenos poemas desconcertantes, como “ ‘Ele’, Quero uma metralhadora/ pra matar muita gente/ Eu mato rindo” (ALVIM, 2004, p. 223), a *persona* que fala nesse poema pode ser um louco ou um assassino, de toda forma, o que se diz é mínimo, mas provoca um mal-estar por expressar sentimentos ignóbeis. A ambiguidade pode remeter também à fala dos torturadores.

Brito em *Beijo na boca* fala especialmente de amor, o que destoa das temáticas presentes nas produções da época. Há um resgate do amor romântico, mas de forma irônica e humorística, como se pode ver no poema “Lá em casa é assim”: “meu amor diz que me ama/ mas jamais me dá um beijo/ pra continuar rejeitado assim/prefiro viajar para a Europa” (BRITO, 2012, p. 119). Aqui o amor se mostra desgastado pela convivência do dia a dia, sem erotismo, o que faz com que o eu lírico se sinta rejeitado. A mesma ironia em relação ao amor romântico está presente em “Happy end”: “o meu amor e eu/ nascemos um para o outro/ agora só falta quem nos apresente” (BRITO, 2012, p.118). O final feliz do amor romântico e o ideal expresso pelo “nascemos um para o outro” são criticados pelo último verso que destrói tudo que foi dito antes, pois os amantes nem se conhecem e dependem de quem os apresente. Em outro poema, o eu lírico questiona o amor romântico, pois o que predomina para ele é a “Sina”: “o amor que não dá certo sempre está por/ perto” (BRITO, 2012, p.120). Os poemas apresentam a leveza e o humor também fundamentais em Brito e no movimento poesia marginal. O amor é ridicularizado em seu conceito romântico e a ironia desconcerta o leitor de forma humorística, construindo um novo sentido para o amor, menos etéreo e mais próximo dos acontecimentos reais. O poeta coloca em xeque ideias preconcebidas e cristalizadas, como “declaração de amor”; “nascer um para o outro”; “amor eterno”, às quais contrapõe seu questionamento crítico.

Alvim também aborda esse tema em seus poemas, dispersos em diferentes livros, com esse sentimento antirromântico presente nos poemas de Brito, mas sem o tom humorístico deste. A ironia se dá de forma diferente nos dois autores. Em Brito, predomina a graça, a quebra de expectativa pelo riso sem culpa, mas também crítico, levando o leitor a refletir e considerar outro modo de sentir e pensar sobre o tema. Alvim também apresenta poemas em que há leveza e humor, mas o que predomina em sua poética é a denúncia de situações degradantes que se revelam pela linguagem. É um humor desconcertante, que deixa o leitor no limbo. Em “Viúva”, “Luís me amava muito/ muito mesmo/ apesar de suas amantes/ foi por isso que nunca me separei” (ALVIM, 2004, p. 179), a *persona* criada pelo poeta é uma viúva que expressa um conceito machista (arraigado na cultura brasileira), de que as esposas devem entender as necessidades dos homens de ter amantes, aceitando passivamente. A viúva justifica nunca ter se separado do Luís, apesar de saber que tinha amantes, pois ele a amava muito. A ironia se dá pela contradição entre o amor romântico expresso no “me amava muito” e a locução adversativa “apesar de” que aponta para a realidade antirromântica dos casamentos. No poema “Casal”, Alvim também apresenta uma cena em que o conceito romântico do título é desconstruído pelos versos: “No quarto ela arruma a mala/ Na sala ele vê televisão” (ALVIM, 2004, p. 116). Um

casal que não se encontra, separados pelos espaços da casa, pelos interesses diversos, pelos conflitos, talvez definitivamente, já que a mulher arruma a mala, um ato que pode ser entendido como o fim. A ideia de casal disseminada na sociedade e formulada como conceito é negada pela cena em que cada um cuida de seus interesses, a ponto de a mulher desistir pelo ato de “arrumar a mala”.

Os poetas Alvim e Brito apresentam em suas produções poéticas similaridades que se ancoram, especialmente, no movimento poesia marginal que vivenciaram na década de 1970. Tanto Alvim quanto Brito valorizam a escuta como forma de se apropriar das cenas e falas com as quais se deparam no dia a dia para, com esse material, construírem seus poemas. Brito em artigo sobre a poesia marginal, publicado no Jornal Opinião, em 1976, analisa a poesia de Alvim na qual destaca a estratégia de “disfarçar as marcas pessoais da autoria”. Segundo ele:

O poema é muitas vezes uma espécie de reconstituição de cena cotidiana, uma transposição mais ou menos direta daquilo que foi visto ou ouvido, e com isso nos aproximamos furtivamente, quase como espiões, de contextos e situações alheias e exemplares, que de familiares vão ficando cada vez mais insólitas, a um tempo naturais e absurdas (BRITO, 1997, P.47-48).

Outro aspecto relevante que os aproxima é a representação da realidade em que estão inseridos. Tudo é motivo de crítica para os ironistas, como afirma S. A. Kierkegaard (1991, p.226), “para o sujeito irônico a realidade perdeu toda a sua validade, ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda parte.” Em Brito como em Alvim, a ironia se expande em direções diversas, como a realidade política e social, o meio cultural do país, as relações de poder, a própria literatura, entre outros. Na obra de Brito, a paródia é um recurso para sua ironia mordaz, como o faz no poema “Há uma gota de sangue no cartão-postal”:

eu sou manhoso eu sou brasileiro
finjo que vou mas não vou minha janela é
a moldura do luar do sertão
a verde mata nos olhos verdes da mulata

sou brasileiro e manhoso por isso dentro
da noite e de meu quarto fico cismando na beira de um rio
na imensa solidão de latidos e araras
lívido
de medo e de amor

(BRITO, 2012, p. 117)

No poema, ele dialoga com Mário de Andrade desde o título parodiado, como também nos versos em que o eu lírico se apresenta como “manhoso” e “brasileiro” em uma referência ao anti-herói Macunaíma. Em outros versos, retoma as canções “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense; “Olhos verdes”, de Vicente Paiva e “Tropicália”, de Caetano Veloso, esta última, por sua vez, também retoma as duas anteriores. O eu lírico “manhoso” e “brasileiro” vive pelo fingimento e imaginação, como o poema que se constrói pela paródia de outros versos, emaranhados em uma construção caótica, no qual predominam os sentimentos de solidão, medo e amor.

Outro ponto de convergência entre os poetas é a adesão ao poema anão, buscando pela concisão a potência máxima do que se deseja expressar. Assim, também, nos poemas de Brito o título compõe com os versos a significação pretendida, não podendo prescindir do mesmo. Eles têm uma similaridade na forma de construção poética em que o título traz um termo ou ideia que será confrontado com o conceito construído com os versos sempre irônicos. Temos um exemplo com o poema “Serviço de informações”, de Brito (2012, p.30): “Pau mole/ Dedo duro”, numa clara referência aos informantes que trabalharam do lado da repressão durante a ditadura militar, ridicularizados pelos versos mínimos. Alvim (2004, p. 29), no poema “Hospitalidade”: “Se seu país é assim –/ tão bom –/ por que não volta?”, também subverte o significado do termo/título com os versos irônicos em que uma persona critica alguém por viver em um país e ficar elogiando sua terra de origem, o que implica em desprezo pelo lugar em que vive.

Percebe-se que a ironia foi uma estratégia da poesia marginal que se insurgia como crítica a outros movimentos contemporâneos e precisava se manter viva e circulando, apesar da censura, o que levou esse grupo a buscar diversas formas de resistência. Na poética de Brito, a ironia é mordaz em alguns poemas, mas predomina o humor, mesmo que um humor ferino, como em “A palavra do \$enhor// No princípio/ era/ a verba” (BRITO, 2012, p. 33). Pela paródia, retoma o texto bíblico em um jogo irônico em que usa, para compor a palavra “senhor”, o cifrão e subverte o texto religioso, trocando o “verbo” por “verba”. As máximas do capitalismo assumem o discurso da criação, em que o Deus é o dono dos meios de produção e o que move esse sistema é o dinheiro.

Na poética de Alvim, a ironia também se impõe como uma marca fundamental na construção do seu tom e do sentido pretendido por esse poeta. Há poemas em que o humor está

presente e dá uma leveza ao verso, todavia o que predomina em Alvim é uma ironia que se distancia do riso pela significação produzida. Sua ironia causa no leitor um estranhamento e um mal-estar por ser obrigado a olhar a realidade pelo lado mais insólito e cruel. O poeta, por meio da ironia, revela o lado mais torpe do humano, com um olhar cético, chegando ao extremo de se ocultar para melhor desnudar o “real da poesia”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudar a poesia de Francisco Alvim, percebemos a importância da ironia na configuração de uma poética crítica e reveladora dos conflitos presentes na sociedade circundante. Alvim é um poeta que toma as questões do cotidiano como motivadoras para a sua poesia em um movimento que o aproxima das poéticas modernistas, como também de outras épocas que também foram fundantes da modernidade em poesia, como o precursor Baudelaire.

O estudo nos possibilitou retomar o percurso poético do autor, a partir de seus livros e da recepção crítica de sua obra, compreendendo como o autor foi construindo um itinerário que aprofundou algumas estratégias fundantes de sua poesia e que o singularizam. Dentre essas, há o desdobramento do sujeito lírico, uma característica da poesia contemporânea que assume, em sua obra, uma radicalidade ao trazer para o espaço da voz poética uma multiplicidade de vozes. Esse jogo começa a se delinear já em seu primeiro livro *Sol dos Cegos* em que se encontra, ainda que incipiente, uma assimilação do mundo exterior em contraste com o mundo subjetivo da voz lírica. O jogo entre subjetividade e objetividade tem aqui um significado particular por marcar um viés em que se vai aprofundando sua poesia.

Para compreender a ironia em sua poética e a significação que ela produz, fizemos um estudo das teorias que fundamentam a compreensão da ironia na literatura, selecionando especialmente as teorias sobre a ironia romântica por ser essa a que mais se adequa ao fazer poético de Alvim. É por meio desse sentimento de inadequação do poeta no mundo, sentindo-se marginalizado e sofrendo a “dor do mundo” que se configura a ironia em sua obra. Assim como os românticos, Alvim constrói uma poesia que denuncia as maldades e violências do mundo contemporâneo, seja nas relações pessoais ou sociais, na família, no trabalho, na política e tantos outros espaços em que predomina a opressão. O poeta tem uma agudeza crítica que o faz perceber em gestos mínimos o arbítrio e as situações degradantes de nossa sociedade. Por meio da ironia, o poeta apresenta sua crítica e questionamento, como também revela os preconceitos e ideologias por meio dos discursos presentes na realidade que o cerca.

No estudo da ironia, percebemos que em Alvim esse fenômeno estético se constrói de sutilezas e do minimalismo, o poeta toma de empréstimo as falas representantes de camadas sociais ou culturais e as apresenta “in natura”, fazendo os cortes necessários que possibilitem apenas o mínimo significativo para a composição de um verso incisivo e cortante, capaz de

representar a realidade concreta. Assim, a descrição, a criação de *personas*, os *ready-mades*, as falas de empréstimo, a notação mínima entre outras estratégias poéticas contribuem para a dose certa de ironia e humor na configuração de seu *pathos* poético.

Vimos que para o homem romântico a não realização de uma comunicação plena, assim como a consciência de que a vida é tensão e finitude, gerou a cisão entre o indivíduo e a sociedade, levando-o a valorizar o caos, o fragmento e a piada como forma de denúncia e de expressão da angústia e insatisfação do indivíduo com a sociedade. Entendendo a ironia na concepção de Schlegel, como consciência da contradição que dá substância a tudo que somos, temos na contemporaneidade a presença desse fenômeno na literatura como uma forma de resposta às contradições da sociedade e do indivíduo fragmentado e incompleto em face desse mundo. A relação do ironista com o objeto de derrisão é também complexo e controverso. O artista percebe o conflito, sente-se angustiado com as intempéries, anuncia por meio da arte a crítica mordaz, no entanto, sente-se também próximo desse objeto, pelo qual nutre um sentimento.

Alvim apresenta esse conflito em sua obra, atacando por meio da ironia as peripécias do cotidiano do brasileiro especialmente, com o qual se identifica, sendo também objeto de crítica. A autoironia é também um fenômeno presente em sua obra que denota o seu projeto estético consoante com a figura *gauche* de Drummond. Na comparação com esse poeta, pudemos perceber a influência magistral do modernista na poesia de Alvim. As discussões desenvolvidas no decorrer da pesquisa possibilitaram compreender que Alvim coloca-se à margem, em relação ao cânone e apresenta um olhar crítico e irônico sobre sua poesia. Assim revela o desejo de ficar em um espaço secundário, mas que lhe possibilite uma maior liberdade para a construção de sua poesia. Na influência da tradição, analisamos também a proximidade de sua poesia com a ironia social de Drummond. Assim como o *gauche* de Drummond, Alvim apresenta sua crítica contundente contra uma sociedade que expõe grande parte dos indivíduos a situações e relações opressivas. A ênfase de sua poética é o tom irônico e crítico que assimila diferentes situações e discursos da vida cotidiana transformando-os em matéria de poesia.

Na comparação de sua poesia com Antonio Carlos Ferreira de Brito, foi possível compreender como o poeta intensificou e aprimorou as influências recebidas da poesia marginal. Compreendemos a presença de múltiplas vozes na poesia de Francisco Alvim como um projeto estético pessoal, o qual traz, também, a influência da poesia marginal de que o poeta fez parte, bem como enfatiza as características e os conflitos estéticos da poesia contemporânea. Em seu livro *Elefante*, há um poema, “Aberto”, dedicado a Cacaso, que se organiza logo abaixo

de outro poema de título significativo “Arquivo”, já analisado nesta dissertação, em que nega a possibilidade de o arquivo ser de lembranças. No poema “para Cacaso”, o poeta diz:

Às vezes o olhar caminha
na trama da luz
sem curiosidade alguma
qualquer devaneio
Vai em busca do tempo
e o tempo, como o sempre,
vazio de tudo
Jogo de contrários
não está longe
está aqui, agora
O olhar sem memória
sem destino
se detém
no ar do ar
na luz da luz -
lugar?
(ALVIM, 2004, p. 48)

No poema, Alvim traz à memória o poeta e amigo morto, mas vivo na poesia que deixou, “luz da luz”. O poema também retoma o que um dia escreveu Drummond a Mario de Andrade, em circunstância similar, marcada pela presença-ausência do poeta: “Tão mesquinha, tua lembrança/ fichada nos arquivos da saudade!/ Vejo-te livre, respirando/ a fina luz do dia universal” (ANDRADE, 1988, p.322), o que marca, como pontuou Vilma Âreas, em prefácio à edição portuguesa de *Elefante*, a relação tão profunda de Alvim com Drummond “do qual se aproxima e se afasta, deixando na página esses rastros finos” (ÂREAS, 2004, p.327).

Ao perscrutar a poesia de Francisco Alvim, analisando-a como símbolo de rebeldia ante o modelo elitista do cânone brasileiro, compreendemos que é também fundadora de uma nova estética que incorpora o real como matéria poética. Alvim, a partir dos fatos cotidianos e da linguagem comum, transformados pela ironia, afirma novos paradigmas para a poesia, tornando-se um poeta fundamental na poesia contemporânea. Identificamos, em seu processo de construção, a representação social como um aspecto relevante na sua leitura do Brasil atual. As suas *personas* vão construindo um diálogo contrastante, porém revelador de diferentes nuances do país. Por meio de uma seleção de poemas que atendessem ao intento de compreender as características singulares de sua poesia e a importância da ironia em seu projeto estético, foi possível compreender a significação que sua poesia constrói, produzindo no leitor um estranhamento, que exige uma postura reflexiva e crítica, dando-lhe a potência de sua poética e a complexidade da poesia contemporânea.

Na contemporaneidade, a ironia se apresenta de diferentes formas na poesia e está fortemente presente, compondo poemas que, por meio de uma aparente simplicidade, vão construindo uma arte complexa e ambígua, que exige um leitor atento e crítico para desvendar o jogo. O cotidiano e a linguagem informal têm em Alvim um espaço privilegiado na construção de sua poética e contribuem para a inserção da ironia como um fenômeno fundamental na produção do sentido crítico e transgressor. A identidade estética da poesia contemporânea está em construção e afirma-se no conflito gestado entre a tradição e os movimentos de vanguarda, como o da poesia marginal, questionadores e críticos, cada um a seu modo, sendo absorvidos e transformados por novas propostas que aproximem a poesia da vida e do homem comum, como fez Drummond e Brito, de forma e propósitos diferentes e continua na poesia de Alvim que se constrói de fragmentos e da habilidade artística do poeta em organizar, em versos irônicos e críticos, o que capta do mundo interior e exterior.

O diálogo com a tradição possibilitou ao poeta partir de searas já desbravadas para empreender seu itinerário que passa pela percepção do país com suas peculiaridades. O poeta escolhe a escuta como *modus operandi* de sua criação, levando ao extremo de apresentar os recortes de falas para que essas sejam ouvidas pelos seus leitores que precisam compreender que nem tudo que se diz nessa poesia é o que pensa o poeta, sendo crítico e perspicaz para desvendar sua significação por vezes enigmática. As marcas da informalidade brasileira nas relações sociais é um mote que possibilita ao poeta a visada irônica que por vezes está associada ao humor. O riso que se espera do leitor de sua poesia é o riso intelectual, moldado pela razão e pela crítica, sempre em contato com a contradição do mundo e de nós mesmos, provocados pela ironia sempre mordaz de sua verve poética, capaz de nos mostrar que “ ‘Nada, mas nada mesmo’/ tem a menor importância/ Nem antes/ Nem depois/ Nem durante” (ALVIM, 2011, p. 75). Na poesia, também, o poeta ensina que “quando ocorre/ tem mesmo a perfeição/ do metro – / nem o mais/ nem o menos/ – só que um metro nenhum/ um metro ninguém/ um metro de nada” (ALVIM, 2011, p. 53).

A irreverência e a radicalidade de sua poesia instauram o movimento da brevidade, da negação, da terceira pessoa do discurso, mascarando a presença do poeta, como a voz predominante. Assim afirma em poema de *O corpo fora*: “ ‘Voz’/ Quando eu chamo/ ele vem”. “Ele” pode ser a *vox populi*, tão presente em seu fazer poético e que consubstancia o gesto mimético revelador da tensão entre o riso e a consciência das contradições sociais. É pela ironia que o poeta se revela, tirando a máscara de suas *personas*: “Não disse?/ Eu sabia” (ALVIM, 2011, p. 44)

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi et al. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações : um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo : Cultura Acadêmica, 2009.

ALCIDES, Sérgio. Elefante à vista. *Inimigo Rumor*, nº. 6, p. 17-21, 1999.

ALVIM, Francisco. *Poemas: [1968 – 2000]*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. (Coleção Às de colete, v.8).

_____. *O metro nenhum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ALVIM, F. Diversifiquemos os padrões. Entrevista. [25 mar. 1977]. São Paulo: *Opinião*, p. 20-21.

ALVIM, F. "Minha poesia é muito sonsa". Entrevista. [10 nov. 2000]. Disponível em: <<http://ricardoshiroma.tripod.com/literatura/en/alvim/no.com.br.htm>. > Acesso em: 20/06/2016. Entrevista concedida a Sergio Alcides.

ALVIM, F. Entrevista: Francisco Alvim. [jan. 2001]. São Paulo: *Revista Cult*, n. 42, p. 4-9. Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1991.

ARÊAS, Vilma. Jogo de contrários. In: *Remate de males*, n. 22. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mímeses, a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BASTOS, Laíse Ribas. *Mas é limpinha: uma poética para Francisco Alvim*. 2014. 245 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Trad.: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. (Coleção Viagens da Voz).

BRITO, Antonio Carlos de (Cacaso). O poeta dos outros. *Novos Estudos Cebrap*, n. 22, São Paulo, outubro de 1988.

BOSI, Viviane. Livre-docência. 2011. Universidade de São Paulo, USP, Brasil, Título: *Poesia em risco* (itinerários a partir dos anos 60), Ano de obtenção: 2011.

_____. *Lero-lero*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CABAÑAS, Teresa. *Que poesia é essa?* Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética desajustada...! Goiânia: Ed. UFG, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CÉSAR, Ana Cristina e MORICONI JR., Italo. O poeta fora da República. In: *Opinião*, 25 mar. 1977. p. 19-20.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1993.

COELHO, Joaquim-Francisco. *Passatempo* / Francisco Alvim. In: *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 32, Jul. 1976, p. 88-89.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Zênia Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. In: *Signótica*, Goiânia, vol 25, n.º 1, p. 221-241, 2013.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, n.º 84, p. 113-128, fev. 2010. Disponível em: www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608. Acesso em: 10 mai. 2015.

DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. *Resultado de pesquisa – ironia e humor em literatura*. Belo Horizonte, 1994.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 324 p. (Coleção Stylus).

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Ceder a vez, ceder a voz. *Jornal do Brasil*, RJ, 12 dez 1981, Caderno B, p. 10.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LINS, Álvaro. A rosa do povo. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1988.

MASSI, Augusto. Conversa dentro, conversa fora. *Inimigo Rumor*, nº. 6, p. 22-6, 1999.

_____. Estilo tardio exhibe radicalidade de Francisco Alvim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 2011.

MELLO, Heitor Ferraz. *O rito das calçadas: aspectos da poesia de Francisco Alvim*. 2001. 283 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MORAES, Emanuel de. As várias faces de uma poesia. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1988.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates).

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PILATI, Alexandre. Riso e violência. *Outras Palavras*. 16/12/2011. Disponível em: <http://outraspalavras.net/posts/riso-e-violencia/>. Acesso em: 20/07/2014.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. "Orelha para Francisco Alvim". In: *Sequências brasileiras*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 205-06.

_____. "O país do elefante". *Jornal Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 mar. 2002.

SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinicius. Poesia ruim, sociedade pior. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº12, jun. 1985, pp. 48-61.

SOUZA, Adriano de. "*Elefante*" de Francisco Alvim: "qual o real da poesia"? 2012. 82 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Santa Maria - RS, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. “Seis poetas e alguns comentários”. In: *Papéis Colados*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

_____. “O real da poesia”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 nov. 2000.

TABAK, Fani Miranda. *O poder inesgotável da palavra na poesia contemporânea: um estudo da obra de Francisco Alvim*. 2000. Dissertação de mestrado. Araraquara (SP): UNESP, 2000.

VALÉRY, Paul *apud* ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1988.

VILLAÇA, Alcides. Drummond: primeira poesia. In: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora da USP, nº 03, 2002, p. 16-50. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997>>.teresa.2002.121121.> Acesso em: 18/11/2016.

_____. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WISNIK, José Miguel. As avencas poéticas de Alvim. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 dez. 1981. Ilustrada, p.67.

YOKOSAWA, Solange Fiuza Cardoso. *A memória lírica de Mario Quintana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.