

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

LEANDRO BERNARDO GUIMARÃES

A POESIA POLIMORFA DE FRANCISCO ALVIM

Goiânia
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:

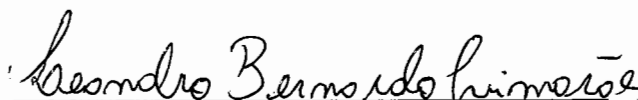
Nome completo do autor: Leandro Bernardo Guimarães

Título do trabalho: A poesia polimorfa de Francisco Alvim

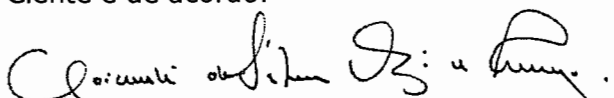
3. Informações de acesso ao documento:

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:


Prof. Dra. Goiandira de F. Ortiz de Camargo

Assinatura do(a) orientador(a)²

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.

LEANDRO BERNARDO GUIMARÃES

A POESIA POLIMORFA DE FRANCISCO ALVIM

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo.

Goiânia
2017

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

Bernardo Guimarães, Leandro
A poesia polimorfa de Francisco Alvim [manuscrito] / Leandro
Bernardo Guimarães. - 2017.
XCIV, 94 f.

Orientador: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2017.
Bibliografia.

1. Dramatização da subjetividade. 2. Francisco Alvim. 3. Poesia
brasileira contemporânea. 4. Sujeito lírico. I. de Fátima Ortiz de
Camargo, Dra. Goiandira , orient. II. Título.

CDU 821.134.3




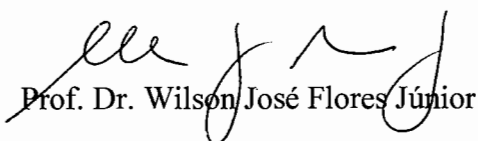
ATA Nº 15/2017

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
ALUNO LEANDRO BERNARDO GUIMARÃES**

Aos vinte e sete dias do mês de junho do ano de dois mil e dezessete, a partir das nove horas no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “A poesia polimorfa de Francisco Alvim”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU) e 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 o candidato APROVADO pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, 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, vinte e sete dias do mês de junho do ano de dois mil e dezessete.


Prof.ª Dr.ª Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo - Presidente


Prof.ª Dr.ª Enivalda Nunes Freitas e Souza


Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

Visto: 

Prof.ª Dr.ª Elena Ortiz Preuss

À Nilson de Freitas Guimarães e à Antonia Bernardo Guimarães, meus pais.

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora desta dissertação, Goiandira de F. Ortiz de Camargo, pela confiança e dedicação em mim depositadas desde o primeiro até o último ano da graduação, quando foi minha supervisora da função que exerci como monitor bolsista das disciplinas “Introdução aos estudos literários” e “Tópicos da história da literatura” e orientadora da pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa Institucional de Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC). Agradeço, em especial, suas orientações no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), pré-requisito para obtenção do título de licenciado em Língua Portuguesa e na monografia, pré-requisito para obtenção do título de bacharel em Estudos Literários. Essa trajetória inicial, acompanhada passo a passo com o rigor, com a atenção, com o carinho da professora Goiandira, foi decisiva para que continuasse, na pós-graduação, pesquisando poesia lírica contemporânea. Agradeço, nas pessoas de Letícia Costa e Silva Ferro e de Helissa de Oliveira Soares, aos membros do grupo de estudos “Poética das Subjetividades: estudo das configurações líricas na poesia brasileira contemporânea” pelas discussões profícuas. Agradeço à prof^a. Dr^a. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, com quem muito aprendi, não só como aluno, mas também como monitor que acompanhava suas aulas de “Introdução aos estudos literários” e “Tópicos da história da literatura”. Agradeço também às professoras doutoras Renata Rocha Ribeiro e Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel pela experiência adquirida no exercício da função de monitor bolsista das disciplinas Literatura Brasileira I e Literatura Brasileira II. Agradeço as valiosas contribuições dadas na fase de qualificação pelo prof. Dr^o. Wilson José Flores Júnior e pela prof^a. Dr^a. Renata Rocha Ribeiro. Agradeço à Maísa Mascarenhas pela amizade sincera. Agradeço à Diogo Berquó Paiva pelo companheirismo e por sempre me motivar a seguir em frente. Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) pela concessão da Bolsa de Formação que contribuiu para o desenvolvimento da presente pesquisa de mestrado.

RESUMO

A poesia, centrada na expressão da primeira pessoa do discurso, cristalizou-se, no imaginário coletivo, como reduto elocutivo do “eu lírico”. Associado, a priori, à revelação dos estratos emocionais do poeta empírico, esse conceito se mostra frágil, sobretudo, a partir da Modernidade literária, momento no qual os valores idealistas são questionados em prol de uma ótica materialista. Essa mudança de paradigmas implicará na compreensão do ser humano como sujeito fragmentado pelas incongruências do processo histórico, o que resultará, na lírica, na configuração de subjetividades cada vez mais dissociadas da visão de um sujeito centrado e íntegro. No panorama da poesia brasileira contemporânea, em relação ao trabalho em torno da construção do sujeito lírico, destaca-se a obra de Francisco Alvim. Desde a publicação de seu primeiro livro, *Sol dos cegos* (1968), esse traço constitutivo do gênero lírico tem sido uma questão que o inquieta. Partindo de uma configuração subjetiva centrada na experiência vivencial de um “eu”, característica de sua fase inicial, passa a ganhar força em sua dicção, principalmente a partir de sua segunda obra, *Passatempo* (1964), poemas nos quais há a predominância da descentralização e da despersonalização da elocução subjetiva. Esse procedimento faz emergir vozes e *personas* que, muitas vezes em diálogo, tornam o poema um espaço de dramatização da subjetividade. Essa técnica que permite a concessão da enunciação do “eu lírico” à voz do outro, possibilita ao poeta denunciar as formas de violência que são naturalizadas pela sociedade e pelo Estado. Estudos teóricos em torno do sujeito lírico, como os de Michel Collot (2013) e os de Michael Hamburger (2007); estudos sobre a recente poesia brasileira, como os de Benedito Nunes (2009) e os de Iumna Maria Simon (1999); estudos críticos sobre a lírica de Francisco Alvim, como os de Carlos Antonio de Brito (1988) e os de Roberto Schwarz (2002) embasam nossas reflexões.

Palavras-chave: Dramatização da subjetividade; Francisco Alvim; Poesia brasileira contemporânea; Sujeito lírico.

ABSTRACT

Poetry, centered on the expression of the first person of discourse, crystallized in the collective imaginary as the enunciative space of "lyrical self." Associated, at first, with the revelation of the emotional layers of the empirical poet, this concept became fragile, above all, from the literary Modernity, when the idealistic values are questioned in favor of a materialist view. This paradigmatic change will imply in the understanding of the human being as a subject fragmented by the incongruities of the historical process, which will result, in the lyric, in the configuration of subjectivities increasingly dissociated from the vision of a subject centered and intact, as thought from the seventeenth century. In the panorama of contemporary Brazilian poetry, in relation to the work around the construction of the lyrical subject, the work of Francisco Alvim stands out. From the publication of his first book, the blind men's Sun (1968), that constituent line of the lyrical gender has been a subject that is restless. Starting from a subjective configuration centered on the experiential experience of a "self", characteristic of his initial phase, it gains strength in his diction, mainly from his second work, Pastime (1964), poems in which there is the predominance of decentralization and the depersonalization of subjective speech. This procedure gives rise to voices and *personas* who, often in dialogue, make the poem a space of dramatization of subjectivity. This technique, which allows the enunciation of the "lyrical self" to the voice of the other, it makes possible the poet to denounce the violence forms that are naturalized by the society and for the State. Theoretical studies around the lyrical subject, such as those of Michel Collot (2013) and those of Michael Hamburger (2007); Studies on recent Brazilian poetry, such as those of Benedito Nunes (2009) and those of Iumna Maria Simon (1999); Critical studies on Francisco Alvim's lyric, such as those of Carlos Antonio de Brito (1988) and those of Roberto Schwarz (2002) support our reflections.

Keywords: Dramatization of subjectivity; Francisco Alvim; Contemporary Brazilian poetry; Lyrical subject.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O LUGAR DE FRANCISCO ALVIM NA SÉRIE LITERÁRIA BRASILEIRA	14
1.1 A tradição lírica brasileira: impasses, rupturas e continuidades.....	14
1.2 Francisco Alvim em diálogo com a tradição.....	18
2 O SUJEITO LÍRICO E A SUA CONFIGURAÇÃO NA POESIA FRANCISCO ALVIM	33
2.1 Da concepção de “eu lírico” à de sujeito multifacetado.....	33
2.2 O sujeito lírico na poesia de Francisco Alvim	42
3 A DRAMATIZAÇÃO DO SUJEITO LÍRICO	65
3.1 Aspectos teóricos sobre a dramatização da lírica.....	65
3.2 A dramatização subjetiva da violência em Francisco Alvim	70
3.2.1 A memória da ditadura civil-militar.....	71
3.2.2 A naturalização da violência cotidiana pela sociedade	83
CONCLUSÃO	89
REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado é um dos resultados das leituras e das reflexões desenvolvidas entre 2010 e 2013 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, dentro do grupo de pesquisa “Poética das Subjetividades: estudo das configurações líricas na poesia brasileira contemporânea”. Seus componentes – doutores, doutorandos, mestrandos e graduandos – participaram de eventos acadêmicos, produziram artigos, teses, dissertações, monografias dentre outros produtos que procuraram expandir e difundir o conhecimento construído no período de vigência da referida pesquisa.

Nesse contexto nasceu o embrião da dissertação “A poesia polimorfa de Francisco Alvim”; inicialmente, com o desenvolvimento da pesquisa empreendida no âmbito do Programa Institucional de Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC), entre 2011 e 2012, visando analisar o sujeito lírico na obra de Francisco Alvim e, posteriormente, com a produção da monografia *A subjetividade dramática na poesia de Francisco Alvim*, apresentada em 2013 como pré-requisito para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Continuamos na pós-graduação estudando o mesmo *corpus* por acreditarmos que ainda havia mais aspectos a serem analisados no conjunto da obra alviniana. Além disso, a experiência acumulada ao longo da graduação, somando-se com a construída ao longo das disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da UFG, apurou nosso olhar para melhor compreender os caminhos da poesia brasileira contemporânea.

Neste presente trabalho, ampliamos as discussões sobre a manifestação do sujeito lírico na poesia de Francisco Alvim, desenvolvidas durante a graduação, enfatizando, agora, o modo como a realidade sócio-histórica brasileira é representada em sua poesia. Assim, algumas perguntas direcionaram nossa investigação ao longo da pesquisa, tais como: que estratégias o poeta utiliza para remeter, em seu poema, o leitor a situações do cotidiano social nacional? Como o sujeito lírico é configurado? Por que em poemas nos quais transparecem referências à ditadura civil-militar brasileira há uma recorrência enunciativa de vozes e *personas*? Qual o propósito dessa arquitetura dramática, presente, inclusive, em poemas sucintos?

Diante desses e de outros questionamentos que foram surgindo ao longo da pesquisa, tentamos traçar as fronteiras da poesia de Francisco Alvim. Nosso intento,

porém, não perdeu de vista a observação de Alfonso Berardinelli, segundo a qual pesquisar poesia é estar diante de um “belo cipóal” (BERARDINELLI, 2007, p. 13) com ramagens que se imbricam e se apartam, compondo um emaranhado complexo que a teoria e a crítica literárias tentam delimitar, embora com o risco de “perder de vista a visão da floresta contando as nervuras das folhas” (BOSI, 2003, p. 467). Sem essa pretensão de perder de vista o texto lírico, mas com o intuito de refletir sobre as tendências da poesia brasileira atual, no primeiro capítulo situaremos a obra de Francisco Alvim no contexto da poesia brasileira.

Dividido em duas seções, na primeira, intitulada “A tradição lírica brasileira: impasses, rupturas e continuidades”, apresentaremos as tendências gerais da poesia lírica brasileira, tratando do modernismo em diante. Nessa primeira seção nos baseamos nos estudos críticos de Alfredo Bosi (2006), Benedito Nunes (2009), Carlos Secchin (1996), Heloísa Buarque de Hollanda (2007), Iumna Maria Simon (1999), Leticia Malard (1993).

Na segunda seção, intitulada “Francisco Alvim em diálogo com a tradição”, analisaremos a relação desse poeta contemporâneo com a tradição canônica que o antecede. As reflexões desenvolvidas nessa seção dialogam com os trabalhos de Eleonora Ziller Camenietzki (2005), José Guilherme Merquior (1997), Laíse Ribas Bastos (2014), Roberto Schwarz (2002).

No segundo capítulo, intitulado “O sujeito lírico e a sua configuração na poesia de Francisco Alvim”, em sua primeira seção, intitulada “Da concepção de ‘eu lírico’ à de sujeito multifacetado”, o sujeito lírico será analisado no âmbito de suas principais transformações e configurações, de modo a possibilitar embasamento teórico para a reflexão crítica acerca da poesia alviniana. Mutável, o sujeito lírico vem se desvinculando de uma concepção tradicional que o vislumbra como a face real do poeta biográfico, para ir se constituindo fragmentado, instável, dissolvido em subjetividades que destoam de um “eu empírico hegeliano”, desvelando em suas nuances as marcas de um homem cindido, sem paradigmas. Seu desdobramento em vozes, *personas*, subjetividades dramatizadas em um mesmo poema, ou sua tentativa de se invisibilizar, parece querer responder as necessidades contemporâneas que um sujeito lírico absoluto, centrado em um único eu, não consegue abranger.

Na segunda seção, intitulada “O sujeito lírico na poesia de Francisco Alvim”, procuraremos demonstrar como o sujeito lírico é configurado ao longo da obra de Francisco Alvim. Em *Sol dos cegos* (1968), o diálogo com a tradição lírica brasileira,

sobretudo com Carlos Drummond de Andrade e com João Cabral de Melo Neto, impõe a Alvim a necessidade de encontrar um tom capaz de imprimir sua “marca” na constituição do sujeito lírico. A partir de *Passatempo* (1964), a preocupação social com a realidade brasileira fez com que o poeta empreendesse um processo de despersonalização para fragmentar a elocução em vozes, *personas*, subjetividades dramatizadas. Esse caminho que o sujeito lírico percorre ao longo da obra alviniana pode ser visto como um caminho metonímico que reflete as mutações sofridas pelo sujeito lírico no curso da história da literatura. .

No terceiro capítulo, intitulado “A dramatização do sujeito lírico”, na primeira seção, intitulada “Aspectos teóricos sobre a dramatização da lírica”, serão abordados alguns aspectos teóricos sobre o procedimento de dramatização da lírica na poesia contemporânea. Na segunda seção, intitulada “A dramatização subjetiva da violência em Francisco Alvim”, voltadas ao exercício crítico, serão analisados os poemas de Francisco Alvim nos quais o procedimento de dramatização da subjetividade lírica evidencia marcas da violência que permeiam a realidade sócio-histórico-cultural brasileira, destacando, a princípio, na subseção “A memória da ditadura civil-militar”, a análise da expressão subjetiva testemunhal da ditadura civil-militar e, posteriormente, na subseção “A dramatização violência naturalizada pela sociedade”, a expressão subjetiva das experiências cotidianas de violência.

Esperamos que nossa leitura sobre o teor dramático assumido pelo sujeito lírico da poesia de Francisco Alvim, somando-se a outras leituras, contribua com a sua sólida fortuna crítica para que novos leitores e pesquisadores possam melhor conhecer as nuances de sua dicção. Ademais, cremos que nosso trabalho pode somar forças com outros trabalhos acadêmicos sobre poesia brasileira contemporânea, o que fortalece uma área da literatura e um gênero que ainda requer muita investigação.

1. O LUGAR DE FRANCISCO ALVIM NA SÉRIE LITERÁRIA BRASILEIRA

O objetivo deste capítulo é situar a obra de Francisco Alvim no contexto da poesia brasileira. Dividido em duas seções, na primeira, intitulada “A tradição lírica brasileira: impasses, rupturas e continuidades”, destacamos alguns momentos da poesia lírica brasileira que consideramos relevantes para a compreensão da poesia contemporânea. Na segunda seção, intitulada “Francisco Alvim em diálogo com a tradição”, analisamos a relação que sua poesia estabelece com alguns poetas canônicos nacionais.

1.1 A tradição lírica brasileira: impasses, rupturas e continuidades

Ao tratar sobre a poesia brasileira contemporânea, Benedito Nunes afirma que “em nosso tempo, a arte poética não pode ter uma só medida; ela não é mais canônica, é uma composição de cânones” (NUNES, 2009, p. 166). Os poetas recentes, “fora do ciclo histórico das vanguardas, já não se acham mais sob a urgente pressão da busca do novo” (NUNES, 2009, p. 167) empreendida pela tradição moderna. A ausência de um propósito homogeneizador, possibilita às dicções atuais uma convivência regida por um pluralismo estético.

Nesse contexto multifacetado, no qual cada poeta engendra sua própria poética, o crítico evidencia a recorrência de quatro linhas de força: “tematização reflexiva da poesia ou a poesia sobre poesia, a técnica do fragmento, o estilo neorretórico e a configuração epigramática” (NUNES, 2009, p. 168). Essas tendências contemporâneas remontam

às matrizes históricas que nessas linguagens reaparecem incorporadas e modificadas sob a nova perspectiva do tempo curto em que vivemos [...], sinal explícito de pertença a um repertório preferencial de formas, de particularidades expressivas, de padrões rítmicos, de temas, de recorrências textuais, que singularizam a identidade da poesia brasileira (NUNES, 2009, p. 159).

Esse repertório estilístico – o verso livre, a variedade rítmica, o coloquialismo, o humor, o estilo elevado combinado com o vulgar, as imagens-choques – é, no contexto da poesia brasileira, herança do modernismo de 1922, movimento organizado, pois “o que houve antes dele foram apenas notas isoladas de poetas que procuravam libertar-se das influências parnasianas e simbolistas” (BANDEIRA, 2009, p. 151). Esse movimento artístico, “de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal” (ANDRADE, 1974, p.231) propunha, como afirmou Mário de Andrade, a

criação de um espírito novo capaz de reverificar e remodelar a “Inteligência” nacional em resposta às transformações sócio-política-culturais ocorridas nos âmbitos internacional e nacional. (ANDRADE, 1974, p.231).

Esse espírito modernista foi, nas palavras do poeta de *Pauliceia desvairada*, “destruidor”:

Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento moderno impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional (ANDRADE, 1974, p. 242).

O intelectual paulista ressalta que, embora esses três princípios não constituam uma inovação, posto que em períodos anteriores da história artística brasileira já fossem cultivados individualmente, “a novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência *coletiva*” (ANDRADE, 1974, p. 242). Nas palavras de Alfredo Bosi,

A *Semana* foi, ao mesmo tempo, o *ponto de encontro* das várias tendências que desde a I Guerra se vinha firmando em São Paulo e no Rio, e a *plataforma* que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural (BOSI, 2006, p. 340).

O modernismo, como pontua Manuel Bandeira, um de seus precursores, “a princípio mais destrutivo e bem caracterizado pelas novidades de forma, assumiu mais tarde cor acentuadamente nacional, buscando interpretar artisticamente o presente e o passado brasileiro, sem esquecer o elemento negro entrado em nossa formação” (BANDEIRA, 2009, p. 155). Para a crítica literária Iumna Maria Simon, o movimento “soube traduzir o dado estético novo, consultado nas vanguardas europeias, em formas modernas de pesquisa e conhecimento da realidade do país. Inaugurou assim novos modos de ver, sentir e figurar a experiência local” (SIMON, 1999, p. 28).

Apesar das conquistas, um olhar distanciado de 1922 pode perceber algumas de suas contradições. Alfredo Bosi acusa certa “inconsistência ideológica” nos grupos modernistas desdobrados da Semana de Arte Moderna, já que “dado o foco puramente literário em que se postavam, não tinham condições de entender por dentro os processos de base que então agitavam o mundo ocidental e, particularmente, o Brasil” (BOSI, 2006, p. 342). Oriundos de uma elite paulista e carioca numa fase de transição da

República Velha para a Era Vargas, “tudo resolviam em fórmulas abertamente irracionais, fragmentos do surrealismo francês ou dos mitos nacional-direitistas que o imperialismo europeu vinha repetindo desde os fins do século passado” (BOSI, 2006, p. 343).

Mesmo com essas incoerências, “muito da força inconformista das dicções poéticas criadas no Brasil deve-se ao padrão de atualidade conquistado pela inteligência modernista dos anos 20” (SIMON, 1999, p. 28).

Benedito Nunes afirma que ao ser esgotada a ideologia nacionalista que embalou os anos iniciais do movimento, que cultivou não só o gosto por uma temática nacional, mas também uma visão crítico-satírica da sociedade brasileira, as conquistas estéticas da Semana de Arte Moderna:

ampliadas e consolidadas nas obras dos grandes poetas modernistas, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes e Jorge de Lima, ao longo de quarenta anos, formam o que podemos chamar de *tradição moderna* da nossa poética (NUNES, 2009, p. 159).

O movimento lírico subsequente a essa tradição moderna, situados na década de 1950, foi capitaneado pelos poetas concretistas que se consideraram os seus “executores testamentários, pretendendo ultrapassá-la” (NUNES, 2009, p. 159), empenhados em “realizar hoje a poesia de amanhã, à conta de um processo histórico de transformação social e cultural” (NUNES, 2009, p. 160). O Concretismo tentou “sintonizar o país com o que de mais avançado se produzia no âmbito da vanguarda internacional” (SECCHIN, 1996, p. 93).

Esse projeto de atualização:

criou uma ideia de vanguarda diretamente vinculada à mitologia da nova era industrial e tecnológica do pós-guerra, com suas invenções científicas, planejamento racional, novos meios de informação e comunicação [...]. O novo então preconizado pelo concretismo implicava uma adesão irrestrita a esses fatores, fantasiando um processo de superação do subdesenvolvimento com racionalidade poética e invenção criativa (SIMON, 1999, p. 31).

A efervescência econômica dos “anos dourados”, com a crescente industrialização capitaneada pelo governo liberal de Juscelino Kubitschek, teve como símbolo a construção de Brasília, cujos traços arquitetônicos de Oscar Niemeyer e urbanísticos de Lucio Costa pareciam “a medida superior da modernidade artística,

como prelúdio da transformação social que orientou a ética dos poetas de vanguarda” (NUNES, 2009, p. 160).

No plano estético-formal, houve uma ressignificação do espaço gráfico do poema, com a supervalorização do elemento visual “que alterariam radicalmente o espaço tradicional de atuação da poesia” (SIMON, 1999, p. 32), bem como a recusa ao sentimentalismo e à metafísica, “em prol da concepção da arte como fenômeno de linguagem” (SECCHIN, 1996, p. 94). Como salienta Alfredo Bosi, a poesia concreta, afirmando-se “como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos 40”, [...] “quer-se abertamente antiexpressionista” (BOSI, 2006, p.476).

A expressão poética posterior ao Concretismo, cultivada na década de 1970, intitula-se “poesia marginal”, também conhecida como poesia do mimeógrafo, momento da história literária em que o “pêndulo espontaneidade/construção oscilou vigorosamente para o primeiro termo” (SECCHIN, 1996, p. 101), isso porque

sua caracterização maior é a capacidade de romper com os tabus e convencionalismos temático-formais-linguísticos. O poema não se faz. Acontece. Levar ao poema o acontecimento quase em estado bruto, construí-lo em sintaxe libérrima, em decomposições vocabulares arbitrárias e numa total e propositada desorganização de frases, versos, palavras e notações gráficas no espaço impresso ou mimeografado (MALARD, 1993, p. 396).

Não se trata de um movimento artístico/literário de grandes dimensões, como o Modernismo, “mas antes de uma espécie de sintonia de geração” (SECCHIN, 1996, p.102). Composto por jovens poetas que financiavam, imprimiam e vendiam seus próprios livros nos bares, nas portas de teatros, “pretendiam com rebeldia e irreverência reagir ao autoritarismo da ditadura militar criando alternativas às formas de produção e consumo” (SIMON, 1999, p. 33).

Heloísa Buarque de Hollanda, organizadora da antologia *26 poetas hoje*, publicado em 1976, destaca que diante do bloqueio imposto pelas grandes editoras às publicações das novas dicções surgidas nesse período, o circuito paralelo e independente de produção, de divulgação e de comercialização fomentou a aproximação entre escritores e leitores (HOLLANDA, 2007, p. 9). Essa proximidade não foi tributária unicamente da logística alternativa em torno do livro.

A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um

entendido para se aproximar da poesia (HOLLANDA, 2007, p. 10).

Essa estética desierarquizada, avessa à literatura classicizante e às correntes vanguardistas ortodoxas, que “ficava à margem das instituições, e que resguardavam a marginalização” a que os poetas “se expunham ou a que haviam sido relegados” (NUNES, 2009, p. 160), privilegiava “a ressubjetivação da linguagem da poesia contra o intelectualismo, o formalismo e a despersonalização das poéticas construtivas dominantes (a referência é João Cabral de Melo Neto e a poesia concreta)” (SIMON, 1999, p. 33).

No cenário repressivo vivenciado pelo Brasil, os poetas marginais acreditavam na poesia como “um modo de assegurar a realização plena do sujeito, em termos vitais, emocionais e existenciais [...], como se no âmbito da intimidade e da subjetividade estivesse a resposta que poderia enfrentar o autoritarismo” (SIMON, 1999, p. 33). Esse exercício de valorização dos aspectos subjetivos da poesia dialoga com o modernismo de 22, principalmente ao incorporar o registro coloquial “como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico” (HOLLANDA, 2007, p. 11).

Entre esses poetas marginais que “restauravam, com impulso sincero de antagonismo cultural, as principais armas de choque da tradição modernista, tais como a piada, a poesia minuto, o coloquialismo, a espontaneidade, o humor” (SIMON, 1999, p. 33), destaca-se Francisco Alvim. Nascido em Minas Gerais em 1938, publicou seu primeiro livro, *Sol dos Cegos*, em 1968, em seguida *Passatempo* (1974), *Dia sim dia não* (1978) – em parceria com o poeta Eudoro Augusto –, *Festa* (1981), *Lago, montanha* (1981), *O corpo fora* (1988), *Elefante* (2000) e *O metro nenhum* (2011).

1.2 Francisco Alvim em diálogo com a tradição

Das linhas de força caracterizadoras da recente poesia brasileira, elencadas por Benedito Nunes, a poesia de Francisco Alvim estaria mais próxima da que valoriza “o registro anedótico, a poesia pau Brasil dos fatos, na forma inacabada, interruptiva, do fragmento [...] aberta à parolagem, aos discursos políticos e ideológicos encravados na linguagem comum, ao rude, ao antiliterário da ‘poesia marginal’” (NUNES, 2009, p. 170).

No cenário da crítica literária, o primeiro grande estudioso do verso de Alvim foi José Guilherme Merquior, para quem a economia e o rigor da produção poética fazia de *Sol dos Cegos* (1968) uma das “melhores entre as manifestações mais recentes da poesia nacional” (MERQUIOR, 1997, p. 208). Em *A astúcia da mimese: ensaio sobre lírica*, publicado em 1972, é investigado o movimento de atração e repulsa a que a dicção inicial forjada por Francisco Alvim empreende em relação à lírica de Carlos Drummond de Andrade e a de João Cabral de Melo Neto.

Merquior observa que o verso curto, em tom impessoal, se avizinha, à primeira vista, de uma tonalidade cabralina. Porém, o crítico destaca que o interessante da dicção alviniana é o modo como “ele passa a evitar essa vizinhança limitadora” (MERQUIOR, 1997, p. 209), como no poema “Inventário”, já que para o estudioso “nada é mais estéril do que a influência generalizada dos grandes poetas” (MERQUIOR, 1997, p. 209), principalmente a de Cabral, na medida em que “talvez nunca, na história da lírica brasileira, um grande poeta terá sido tão superior aos seus companheiros de geração, e a seus imediatos sucessores” (MERQUIOR, 1997, p. 209). Em “Inventário”, Francisco Alvim “mimetiza a estrutura formal da composição cabralina para, de dentro dela, encontrar o espaço particular do sujeito e de suas marcas pessoais” (MELLO, 2001, p. 30).

“INVENTÁRIO

Povoam o escritório
vários utensílios
Uns bastante sóbrios
outros indiscretos

Por exemplo: a mesa
é sóbria: Rumina
todos os papéis
no oco de gavetas

O que a mesa expele
para a superfície
é simples dejetos
livre de mistério

O arquivo também
é móvel discreto
e diz muito pouco
de interesse humano

A caneta, o lápis
o papel, o cesto

são só instrumentos
sem vontade própria

Dois os indiscretos:
minhas duas mãos –
úlceras no estômago
da repartição

Aparentemente
peças quase iguais
às demais: os mesmos
modos funcionais

Contudo é preciso
Vê-las em sua marca:
no rastro dos dedos
no selo do gesto

Ali onde transgridem
a ética da classe
que proíbe os objetos
de serem pessoais

Onde desconhecem
o acordo em vigor
que as coisas transforma
em armas submissas

Não pactuam – hostis
minhas duas mãos
acidulam o ar
da repartição
(ALVIM, 2004, p. 363)

“Inventário” foi publicado em uma das partes mais antigas que compõe *Sol dos Cegos*. Essa obra é dividida em duas partes: a primeira, intitulada “Sol dos Cegos”, abarca poemas escritos entre 1964 e 1967; a segunda, intitulada “Amostra grátis”, compreende poemas escritos de 1957 a 1963.

Até a quinta estrofe, das onze que constituem “Inventário”, não há marcações linguísticas, como a presença de pronome pessoal, explicitando a expressão subjetiva de um “eu” ou de um “nós”. As imagens suscitadas pelo léxico, associadas ao título, colocam o leitor diante de uma sequência descritiva de objetos que “povoam o escritório”. Entretanto, a pretensa objetividade na descrição apresenta algumas fissuras, nas quais despontam uma mediação subjetiva que, por meio de adjetivos, como “sóbrios” e “indiscretos”, valora alguns dos objetos. Essa mediação subjetiva é

explicitada na sexta estrofe, quando o sujeito lírico proclama: “minhas duas mãos –/ úlcera no estômago/da repartição” e na última estrofe quando o sujeito retoma a referência às próprias mãos.

O tom cabralino é evitado por Alvim ao levar seus “poemas a uma meia-volta ‘vivencial’ que implica o abandono do primado do intelectual na linguagem cabralina” (MERQUIOR, 1997, p.210). No poema em questão, o sujeito, ao inventariar o escritório, imprime sua subjetividade nesse espaço burocrático onde “a ética da classe” “proíbe os objetos/ de serem pessoais”, mesmo que, certamente, seja o local onde passe uma parte significativa de seu tempo trabalhando. Para o autor de *A astúcia da mimese*,

a evocação "direta" de uma experiência (indiferentemente exposta em termos verossímeis ou fantasiosos) predomina sobre a construção simbólica - não no sentido de que essa experiência poeticamente evocada não tenha valor simbólico (se assim não fosse, ela não seria poética) , mas no sentido estrito de que a sua figuração literária não recorre a uma trama explícita de símbolos (MERQUIOR, 1997, p. 211).

Para Merquior, portanto, a evocação de uma experiência subjetiva, como acontece no poema “Inventário”, torna secundário o trabalho formal com o signo linguístico. Sob essa perspectiva, na primeira obra de Francisco Alvim não há a priorização das dimensões verbais, visuais e sonoras, como priorizaram os poetas concretistas. Estes, como observa Alfredo Bosi (2006), inovaram no campo semântico, sintático, léxico, morfológico, topográfico, fazendo com que o significante assumisse o primeiro plano da composição poética em detrimento da manifestação de alguma experiência subjetiva.

“Amostra grátis” há um poema, sem título, que, a princípio, se aproxima de João Cabral de Melo Neto. No entanto, ele exemplifica o fazer poético que Francisco Alvim privilegia, avesso à linguagem intelectualizada, voltado à configuração do poema vivencial.

Poesia –

espinha dorsal
 Não te quero
 fezes
 nem flores
 Quero-te aberta
 para o que der
 e vier

(ALVIM, 2004, p. 349)

Iniciando-se com o vocativo “poesia”, com o qual o sujeito lírico estabelece uma interlocução metapoética com João Cabral de Melo Neto, a poesia, metáfora de “espinha dorsal”, é alçada à condição de alicerce, de coluna, de base de sustentação, como se ela fosse inerente à constituição do sujeito. Ele não a quer “fezes”, imagem cuja carga semântica remete o leitor aos aspectos que seriam tidos como antilíricos, indignos de compor uma poesia “elevada”. Também não a quer revestida do que seria o extremo de uma poética das “fezes”. Não quer “flores”, vocábulo que congrega sentidos associados à beleza, ao amor romântico. O sujeito lírico, centrado em um “eu” enunciador, quer a poesia “aberta/para o que der/e vier”. Essa expressão o afasta de um sujeito cabralino no sentido de que o inscreve no coloquial, nas circunstâncias e na experiência de vida, no que pode acontecer. Essa procura pelo que der e vier coloca o sujeito lírico à mercê da vida, do dia, em movimento, ou seja, não se interessa por um lirismo ancorado em uma vertente – unicamente – lírica ou antilírica.

Nesse poema, cujo intertexto com “Antiode (contra a poesia dita profunda)”, poema de João Cabral de Melo Neto, é evidente, principalmente nas semelhanças que guarda com os primeiros versos: “Poesia, te escrevia:/flor! conhecendo/que és fezes” (MELO NETO, 2008, p.78), Francisco Alvim afirma o desejo de uma poesia aberta ao circunstancial. José Guilherme Merquior vê nesse poema de Alvim um eco – anticabralino – do poema “Nova poética”, de Manuel Bandeira, publicado no livro *Belo belo* (1948). No poema bandeiriano, o sujeito lírico vaticina nos primeiros versos o propósito de sua nova poética: “vou lançar a teoria do poeta sórdido./ Poeta sórdido:/ Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida” (BANDEIRA, 2013, p. 120).

Ao voltar-se para a configuração do “poema de ocasião, definindo-se idealmente pela fidelidade ao impacto incontrolável da experiência vivida” (MERQUIOR, 1997, p. 211), a dicção de Francisco Alvim, “antípoda da inclinação construtivista da poesia simbólico-intelectual” (MERQUIOR, 1997, p. 211) de João Cabral de Melo Neto, aproxima-se da dicção de Carlos Drummond de Andrade; difícil não associar, por exemplo, os versos alvinianos – “Não te quero/ fezes/ nem flores” – com alguns dos versos drummondianos de “A flor e a náusea”: “O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera./ [...] Uma flor nasceu na rua!/ [...] É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” (ANDRADE, 2015, p. 106-107). Em “Poesia”, portanto, Alvim retoma três grandes poetas da tradição modernista, exemplificando o procedimento de mobilização da memória de leitura. Leitor de poesia, Alvim, como possivelmente qualquer outro poeta contemporâneo de sua geração, teve

contato com esse cânone lírico. A diferença está no modo como cada poeta dialogará com a tradição.

A convergência de elementos de *Sol dos cegos* com a obra de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, “é visível, mas é preciso reconhecer que ela resulta de uma forte afinidade de ânimo” (MERQUIOR, 1997, p. 212). Assim, a recorrência de motivos burocráticos, como no poema “Inventário” e em “Rapto da lua”, cujo diálogo é evidente com “Noite na repartição”, de Drummond, é uma “comunidade psíquica, não um servilismo de estilo” (MERQUIOR, 1997, p. 212-213).

RAPTO DA LUA

Incorporo a lua
a este escritório
já que não a vejo
de casa ou da rua

Untei-a de graxa
Ampliei a janela:
ei-la sobre o arquivo
pálida, vazada –
astro corroído
dos vermes da sala

Tento subtraí-la
ao ar empestado
Talvez um abraço
à guisa de abrigo

Inútil: corrompe-se

(Nenhuma alquimia
retém a luzerna
que calma se evola
da mesa, da máquina
das cartas)

(ALVIM, 2004, p. 321)

Nesse poema, o sujeito lírico, imerso em um escritório povoado com arquivo, mesa, máquina, onde o ar é “empestado”, parece enfadado com sua rotina. A saída poética para quebrar a monotonia do espaço de trabalho é “sequestrar” a lua que espregueira, “pálida, vazada –/ astro corroído/ dos vermes da sala”, os objetos do escritório. Poetizada inúmeras vezes na literatura romântica, a lua, no poema em questão, é despida de sua aura elevada ao se infiltrar no espaço burocrático, imprimindo em sua imagem a corrosão da sala. Porém, a tentativa de apreensão da lua é vã, já que ao tentar subtraí-la,

o sujeito se dá conta da inutilidade de seu ato diante dessa “luzerna/ que calma se evola”.

A assimilação, feita por Francisco Alvim, do modo drummondiano de poetizar uma experiência subjetiva de alguém afetado por um espaço burocrático fica nítida quando o leitor se vê diante de alguns trechos do poema longo “Noite na repartição”, publicado em *A rosa do povo* (1945):

NOITE NA REPARTIÇÃO

O OFICIAL ADMINISTRATIVO:

Papel

Respiro-te na noite de meu quarto,

No sabão passas a meu corpo, na água te bebo.

Até quando, sim, até quando

Te provarei por única ambrosia?

Eu te amo e tu me destróis,

abraço-te e me rasgas,

beijo-te, amo-te, detesto-te, preciso de ti, papel, papel, papel!

Ingrato, lês em mim sem me decifrares.

O corpo de meu filho estava amortalhado em

papel,

em papel dormiam as roupas e brinquedos, em papel os doces

do casamento. Em grandes pastas os rios, os caminhos

se deixam viajar, e a diligência roda

num chão fofo, azul e branco, de papel escrito.

Basta!

Quero carne, frutas, vida acesa,

Quero rolar em fêmeas, ir ao mercado, ao Araguaia, ao amor.

Quero pegar em mão de gente, ver corpo de gente,

falar língua de gente, obliviar os códigos,

quero matar o DASP, quero incinerar os arquivos de amianto.

Sou um homem, ou pelo menos quero ser um deles!

[...]

(ANDRANDE, 2015, p. 153).

Um dos sujeitos líricos que têm voz nesse poema de Drummond – um oficial administrativo –, assim como no poema de Alvim, apresenta um enfado da repartição em que trabalha. Tendo como interlocutor o papel, a quem elege como um instrumento que perpassa sua existência em várias situações, o oficial desabafa, expressando seu desejo de dar um basta em sua vida transcorrida em meio a papeis e protocolos. Quer ser sujeito de sua vida e não um assujeitado aos arquivos e pastas que aprisionam sua subjetividade a uma rotina mecânica, desprovida de paixões e aventuras: “Quero rolar em fêmeas, ir ao mercado, ao Araguaia, ao amor”.

A relação do sujeito com o espaço, como é expressa em “Noite na repartição” e em outros poemas de Carlos Drummond de Andrade, como afirma a pesquisadora Laíse Ribas Bastos em tese de doutorado defendida em 2014 sobre a poética de Francisco Alvim,

não será desprezada na poesia de Alvim, ao contrário, ela implicará, sobretudo, uma noção de distanciamento e desdobramento entre o sujeito poético e o espaço ao seu redor. Assim, o poeta desenvolve uma capacidade de recolher os elementos da vida diária e torná-los assunto de poesia. E é importante lembrar que tanto em Alvim, como em Drummond, este olhar para a vida diária pode significar desvendar e destrinchar o mundo. (BASTOS, 2014, p. 88).

Em *Sol dos cegos* são representativos os poemas nos quais o olhar poético é lançado para a realidade factual, como “Cena de obra”:

CENA DE OBRA

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).

Nesse conciso poema, escrito na década de 1960, mas ainda atual em sua crítica às desigualdades sociais, são denunciada as precárias condições de trabalho de um operário da construção civil. A imagem expressa no fragmento do primeiro verso – “Sob um céu de rapina” – alude à exploração capitalista em cima da mão de obra proletária, submetida quase sempre a serviços braçais cumpridos sob o julgo das garras dos donos do capital. Esse sentido é intensificado pelo *enjambement* que isola o verbo “trabalham” no segundo verso, o que dá um realce irônico para essa ação diante das condições nada dignas as quais os operários estão condicionados, como evidencia o último verso. Mesmo com o término da jornada, possivelmente sob o sol quente, em cima de andaimes altos sem segurança, tendo que dispor da força física para no final do mês receber um irrisório salário – cenas típicas de muitas obras no Brasil –, um dos operários, caracterizado como negro, para higienizar-se, “lava-se nas águas de um esgoto”.

Em “Noturno”, também de *Sol dos cegos*, a vida cotidiana é revisitada, mais uma vez, pelo olhar atento às desigualdades sociais que compõem o cenário urbano.

NOTURNO

A noite pulsa nos exaustores
Um homem e uma mulher empilham caixas de papelão
[amarelo contra um muro

Onde a gente das cidades, suas faces, gestos e ritos?
 O grande exaustor da noite dissolveu os homens
 Só resta o casal humilde que trabalha contra o muro
 (ALVIM, 2004, p. 328).

Em “Noturno”, o sujeito lírico – não explicitado linguisticamente – conduz o leitor a observar, assim como no poema anterior, uma cena reveladora dos contrastes citadinos. Enquanto a cidade dorme, já que o “exaustor da noite dissolveu os homens”, um “casal humilde”, na lida diária pela sobrevivência, recolhem os restos descartados pela “gente das cidades”. “Noturno”, assim como outros poemas de *Sol dos cegos*, “protesta contra os efeitos desumanos da engrenagem social” (BRITO, 1988, p. 137), procedimento que a partir do livro *Passatempo* (1974) será constante, sendo intensificado pelo desdobramento do sujeito lírico em vozes e *personas* dramatizadas no corpo do poema.

Outro traço que liga a dicção de Alvim com a de Drummond diz respeito ao modo como o sujeito lírico se relaciona com o tempo, “especialmente como uma forma de interpor-se, intervir e tocar no tempo presente, no tempo de agora” (BASTOS, 2014, p.88).

UMA CIDADE

Com gula autofágica devoro a tarde
 em que gestos antigos me modelaram
 Há muito, extinto o olhar por descaso da retina.
 vejo-me no que sou:
 Arquitetura desolada –
 restos de estômago e maxilar
 com que devoro o tempo
 e me devoro
 (ALVIM, 2004, p. 328).

Em “Uma cidade”, o sujeito lírico é moldado por “gestos antigos” da cultura, consome o tempo e – autofagicamente– consome-se a si próprio. A utilização da palavra “autofágica”, conceito apropriado do discurso científico para caracterizar certas espécies que, para sobreviverem, se alimentam de partes de seu próprio organismo, sugere a ideia de que o homem e o tempo são indissociáveis. Assim, consumir o tempo implica se consumir também. Nesse movimento de autodevorar-se, o sujeito, vendo-se como uma “arquitetura desolada”, se compara à cidade que devora o tempo e, concomitantemente, também é devorada por ele, expondo a íntima relação entre o espaço e o tempo.

Outra possibilidade de leitura é perceber a enunciação do poema como a voz da própria cidade. Personificada, esta expressa suas percepções subjetivas em relação ao tempo. Como se observa, independente de qual voz enunciativa levarmos em conta na leitura, o tempo é apreendido no poema sob uma ótica nada otimista, já que o olhar (talvez esperançoso na juventude), com o passar dos anos, extinto “por descaso da retina”, possibilita o despertar da consciência amarga acerca da impotência do homem e da cidade em vencer a força do tempo.

Além da composição de poemas de ocasião que evidenciam aspectos da vida burocrática, aspectos sociais da realidade brasileira, aspectos da relação do sujeito lírico com o espaço e o tempo, Francisco Alvim também se aproxima de Carlos Drummond de Andrade ao evocar sua “mágoa itabirana, na sua vontade de recolhimento” (MERQUIOR, 1997, p. 212), como pode ser observado no poema “A roupa do rei”:

A ROUPA DO REI

Drummondiana

Estamos gastos sim estamos
gastos
O dia já foi pisado como devia
e de longe nosso coração
pisou na lanterna sanguínea dos automóveis
Agora os corredores nos deságuam
neste grande estuário
em que os sapatos esperam
para humildemente conduzir-nos a nossas casas

Em silêncio conversemos
Que fazer deste ser
sem prumo
despencado do extremo de um dia e
que o sono ainda não recolheu?

Não não indagemos
Para que indagar matéria de silêncio
Procurar a nenhuma razão que nos explique
e suavemente nos envolva
em suas turvas paredes protetoras

Nada de perguntas
A campânula rompeu-se
O instante nos ofusca

A quem sobra olhos resta ver

um ser nu a vida pouca
Só dentes e sapatos
de volta para casa

Nem um passo à frente
ou atrás
De pés firmes
o corpo oscilante
neste suave embalo da mágoa
descansemos
(ALVIM, 2004, p. 322-323)

Nesse poema, publicado em *Sol dos Cegos*, em cuja epígrafe há uma referência direta a Drummond, o sujeito lírico, assim como no poema “Uma cidade”, sente o peso do tempo. Enunciando na primeira pessoa do plural, o sujeito expõe o desejo, não só dele, mas de grande parte da massa trabalhadora, de retornar para casa com o intuito de descansar de um longo dia de trabalho (em média o trabalhador brasileiro passa cerca de oito horas diárias no exercício de sua função profissional). O retorno para casa, após o dia exaustivo – “pisado como devia” – não implica, como se imaginaria, em um apaziguamento do sujeito. As imagens configuradas na primeira estrofe: “nosso coração/ piscou na lanterna sanguínea dos automóveis” e “os sapatos esperam/ para humildemente conduzir-nos a nossas casas” sugerem um estado de ânimo nada entusiástico.

Esse estado de ânimo é confirmado pelos versos da segunda e da terceira estrofe, quando o sujeito, “um ser nu a vida pouca/ Só dentes e sapatos/ de volta para casa”, expressa a consciência de que não há nada melhor para fazer do que, paradoxalmente, conversar em silêncio – “Em silêncio conversemos” –, já que, “sem prumo/ despencado do extremo de um dia”, o corpo ainda aguarda ser recolhido pelo sono.

Na quarta estrofe há um apelo para que não haja indagações acerca de “matéria de silêncio”. A pesquisadora Laíse Ribas Bastos, ao analisar esse poema em sua tese de doutorado, afirma que

Conversar em silêncio é também o paradoxo de sobrevivência da própria escrita (a poesia também é “matéria de silêncio”, como está dito na quarta estrofe) e será o paradoxo necessário para sobreviver à falta de proteção da campânula rompida, isto é, para sobreviver à exposição ao momento e, portanto, ao ofuscamento do instante (BASTOS, 2014, p. 93).

Na sexta estrofe, após reafirmar na quinta estrofe a inutilidade das perguntas, quando o instante está instaurado, a imagem configurada de “um ser nu a vida pouca/ só dentes e sapatos/ de volta para casa”, remete o leitor ao título do poema, inspirado em

uma fábula da tradição ocidental com esse mesmo título. Nessa narrativa de Hans Christian Andersen, o rei, ludibriado por seus tecelões, fica nu diante de sua corte pensando que está trajando uma linda roupa, já que os espertos costureiros reais difundiram na corte a falsa ideia de que “as roupas feitas com os tecidos que eles fabricavam eram invisíveis para as pessoas que não soubessem trabalhar direito ou que fossem muito burras” (ANDERSEN, 1995, p. 15). Não querendo ser tachado de incompetente ou burro, o rei, fingindo ver a roupa inexistente, cai na armadilha dos ardilosos impostores, confirmando que “não há orgulho, vaidade, poder, pompa ou circunstância que não possam ser desfeitos, em algum momento” (BASTOS, 2014, p. 92). Assim como o rei da fábula, o sujeito lírico do poema de Alvim encontra-se fragilizado, “um ser nu”.

No fim do dia, acumulado o cansaço, “o corpo oscilante”, despido de qualquer tom majestoso, no “suave embalo da mágoa” se entrega à possibilidade de descanso em uma espécie de “vontade de recolhimento”, vista por José Guilherme Merquior como um eco da “mágoa itabirana” cultivada por Carlos Drummond, como nestes versos do poema “Vida menor”, de *A rosa do povo* (1945):

A fuga do real,
 ainda mais longe a fuga do feérico,
 mais longe de tudo, a fuga de si mesmo,
 a fuga da fuga, o exílio
 sem água e palavra, a perda
 voluntária de amor e memória,
 o eco
 [...]
 (ANDRADE, 2015, p.128)

Nos livros posteriores a *Sol dos cegos*, o apreço pelo verso curto, pelo poema-piada, pela paródia, pela anedota, pela ironia o aproxima de um dos mais importantes poetas modernistas brasileiro: Oswald de Andrade. Isso porque são recorrentes nas obras de Alvim poemas nos quais “o tom é também o da fala, desprovido de qualquer sedução retórica, da investigação sobre a cotidianidade e do signo poético desconvenionalizado” (CAMENIETZKI, 2005, p. 13), assemelhando-se à estética cultivada pelo autor do *Manifesto Antropófago* (1928), como se nota nos seguintes poemas, publicados, respectivamente, nos livros *Dia sim dia não* (1978), *Lago, montanha* (1981), *O corpo fora* (1988) e *Elefante* (2000):

PEDIDO
 Seu João

Ô seu João Maria
Tira eu daqui
(ALVIM, 2004, p. 237)

JEJUM

Cuspiu no prato em que comia
Tiraram o prato
(ALVIM, 2004, p. 165)

JURO

Só faço isso
porque preciso
(ALVIM, 2004, p. 91)

NEGÓCIO

Depois a gente acerta
(ALVIM, 2004, p. 73)

NOME

Cortaram o rabo
Puseram o nome de Descoberto
(ALVIM, 2004, p. 33)

Embora esses minipoemas tenham traços que os filiem à matriz oswaldiana, como o caráter sintético, a apreensão da fala coloquial (“ô seu João Maria”), o tom humorístico (“Cortaram o rabo/ Puseram o nome de Descoberto”), também há diferenças em relação à herança modernista. Para Eleonora Ziller Camenietzki, o estilo de Francisco Alvim, expresso nos poemas acima, se desvencilha do estilo de Oswald de Andrade na medida em que “os traços de peculiaridade que as falas adquirem estão despidas da leveza e do pitoresco que ainda atravessa a produção dos primeiros modernistas” (CAMENIETZKI, 2005, p. 18). O poeta mineiro intensificou, por meio da construção do poema elíptico, no qual se reconhecem vozes identificáveis na realidade brasileira, o teor crítico com o qual evidencia e denuncia as históricas contradições sócio-política-econômicas tão latentes no país da “Ordem e Progresso”.

Acerca desse diálogo que estabelece afinidades e distinções entre a tradição modernista e a geração da qual o autor de *Sol dos cegos* fez parte, Letícia Malard afirma que a incorporação da linguagem coloquial feita pelos poetas da geração marginal “não se dá à moda dos modernistas do poema-piada e do poema-prosa, para espantar o burguês, mas para espantar, simultaneamente, um dos conceitos vigentes de poesia –

arte nobre de linguagem e/ou de política – e as classes opressoras do marginal” (MALARD, 1993, p. 396). Roberto Schwarz, sobre o caráter social da lírica de Alvim, afirma que “o escritor busca a poesia e o país em territórios insólitos, muitas vezes vexaminosos, frequentados normalmente só pela sublitteratura e pela complacência com a sordidez” (SCHWARZ, 2002, n.p.).

Esse diálogo com a tradição lírica representada por Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade ora negando-a, ora incorporando-a – “como se quase um século de pesquisas estivessem decantadas em pequenos instantes de sua poesia” (CAMENIETZKI, 2005, p. 17) – situa Francisco Alvim no campo de poetas contemporâneos tidos como contraditórios, já que “fogem do estilo e procuram-no ao mesmo tempo” (NUNES, 2009, p. 167).

Essa contradição, no entanto, não deprecia as jovens dicções. Segundo T. S. Eliot, “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas mortos e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). Assim, os contemporâneos, em relação às tradições, promovem

a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da biblioteca de Babel da nossa cultura” (NUNES, 2009, p. 168).

“Múltipla, oscilando entre a vanguarda, a tradição e a contradição, assim tem sido a poesia brasileira das últimas décadas” (SECCHIN, 1996, p. 110). Nesse cenário, os trânsitos e convergências com a tradição não foram obstáculo para que Francisco Alvim se firmasse no cenário da poesia nacional como um poeta do seu tempo, capaz de dialogar com o passado sem se desvencilhar do presente. Esse diálogo com o cânone é uma das facetas da dinâmica poesia contemporânea brasileira, já que

hoje, mais do que nunca, as fronteiras entre culturas, línguas, artes, estilos, espaços geográficos e campos do conhecimento se entrecruzam, abrindo-se cada vez mais à multiplicidade e à heterogeneidade. As misturas têm se tornado um valor de nossa época e não mais transgressão. Elas passaram a integrar a dinâmica cultural do presente e a incidir na produção literária contemporânea, uma vez que é cada vez maior o número de obras que desafiam as categorizações literárias e se tornam de difícil definição (MACIEL, 2009, p. 109).

Nesse contexto, a produção poética de Francisco Alvim requer da crítica e da teoria literárias reflexões que compreendam as tensões, os impasses, as rupturas e as continuidades, latentes em sua dicção, como marcas de um contexto sócio-político-histórico-cultural ainda em movimento.

2 O SUJEITO LÍRICO E A SUA CONFIGURAÇÃO NA POESIA FRANCISCO ALVIM

Neste capítulo, na primeira seção, o sujeito lírico será analisado no âmbito de suas principais transformações e configurações, de modo a possibilitar embasamento teórico para a reflexão crítica acerca da poesia alviniana.

Na segunda seção, procuraremos demonstrar como o sujeito lírico, configurado por Francisco Alvim, ao desprender-se de uma concepção tradicional, se fragmenta em subjetividades que transcendem os limites de um único “eu”. Esse caminho que o sujeito lírico percorre ao longo da obra alviniana pode ser visto como um caminho metonímico que reflete as mutações sofridas pelo sujeito lírico no curso da história da literatura.

2.1 Da concepção de “eu lírico” à de sujeito multifacetado

Os poetas, quando adquirem um estilo e se transformam em construtores de “artefatos literários” (PAZ, 2014, p. 25), tendem a imprimir no verso e no ritmo, na construção de imagens e, sobretudo, na configuração do “centro da elocução” (BOSI, 2010, p. 273) as marcas de seu engenho e de sua visão de mundo. Em relação ao trabalho com esse último elemento – o sujeito lírico –, as transformações que vem sofrendo na história da literatura o situam como um traço importante para a compreensão das manifestações da subjetividade na lírica contemporânea.

A poesia lírica configurou-se, na Grécia Antiga, conforme afirma Werner Jaeger (JAEGER, 2010, p. 149), como reduto destinado aos “poetas exprimirem em nome próprio os seus sentimentos e opiniões”. Bruno Snell, filólogo contemporâneo cujos estudos se detiveram à análise da cultura grega arcaica, ao comparar a lírica à épica, pondera que enquanto na épica o homem se oculta por trás da composição poética, como Homero ocultara-se em personagens como Ulisses, na lírica “os poetas nos fazem conhecer, pela primeira vez, sua individualidade”, pois “os líricos dizem-nos os seus nomes, falam-nos de si e dão-se a conhecer como indivíduos” (SNELL, 2005, p.56). Embora nesse contexto muitos dos poemas exaltassem deuses ou homens, havia uma forte “tendência do poeta para falar de si” (SNELL, 2005, p. 57).

Fragmentos da lírica de Safo de Lesbos (Séc. VII a.C.), tais como “os que me condenam,/ que o vento e suas aflições os carreguem”(LESBOS, 2003, p. 99) ou “ó mãe querida, não consigo mais tecer a trama:/ queimo de amor por um moço, e a culpa é da

lânguida Aphrodite” (LESBOS, 2003, p. 123), lidos sob essa perspectiva, expressam a realidade interior da poetisa grega. Todavia, como pondera Snell, apesar da expressão de estado de ânimo pessoal ser característica dessa lírica primitiva, o fato é que nesse período “os líricos não sentem como ato pessoal nem mesmo suas ações” (SNELL, 2005, p. 71), sendo essas motivadas por forças divinas, o que é claramente comprovado nos versos citados acima em que Safo atribui à deusa do amor as causas de suas intempéries amorosas. Isso porque a

alma individual ainda não é portadora dos sentimentos universais mas só das reações que se desencadeiam quando aqueles sentimentos se veem impedidos por um obstáculo. Assim, o amor não é um sentimento que brota do íntimo mas do dom de Afrodite e de Eros. Próprio do indivíduo é apenas o dissídio do sentimento no amor obstado (SNELL, 2005, p. 75).

Desse modo, embora seja circunscrita a esse período a emergência do despontar da individualidade na lírica, “somente o sentimento da alma é sentido como coisa pessoal” (SNELL, 2005, p. 79). Portanto, o “eu” que se desponta na poesia jônico-eólica não tem autonomia, pois “para os Gregos, o eu está em íntima e viva conexão com a totalidade do mundo circundante, com a natureza e com a sociedade humana, nunca separado e solitário” (JAEGER, 2010, p. 151).

Na Era Cristã, com o fim da cosmovisão greco-latina politeísta, consolida-se novos dogmas cujas implicações afetaram a compreensão ocidental acerca do papel do homem no mundo. Conforme observa Flora Süssekind,

emerge no imaginário da Idade Média ocidental um sujeito individualizado que, mesmo ligado aos demais pelo pecado original, deles se diferencia pelos próprios pecados, pelo livre arbítrio e pela capacidade de arrepender-se e expiar suas culpas. Julgadas todas elas pelo que ele mesmo deixa entrever de sua consciência, vista agora como menos ligada ao imaginário comunitário, e mais como um reduto cada vez mais secreto. E acessível apenas via confissão (SÜSSEKIND, 2003, p. 309).

Nesse contexto, por mais que haja a emersão de um sujeito individualizado, desatrelado da ordem coletiva do mundo clássico, o homem vê-se controlado pela sua consciência que é subjugada, entretanto, pela força teocêntrica da igreja Católica.

Essa concepção consagrou o poema, ao longo da história, como reduto elocutivo exclusivo do “eu”. Centrado na expressão da primeira pessoa discursiva do singular, esse processo cristalizou-se, no imaginário social, sob o signo da expressão “eu lírico”.

Essa visão sobre a poesia lírica, segundo a qual os versos exprimem o “sentimento e revelam as angústias e incertezas” (SNELL, 2005, p. 62) da vida empírica

do poeta, encontra subsídios teóricos nas reflexões filosóficas de Hegel na primeira sistematização da Era Moderna sobre o tema. Em sua *Estética*, obra de 1835, funda a concepção de sujeito lírico. O poeta empírico extrai, a partir de suas observações e vivências, elementos que interioriza, visando, por meio da criação artística, dar forma às suas percepções e sensações subjetivas. Para ele, “a obra de arte, como produto do espírito, exige uma actividade subjectiva criadora que faz dela um objecto de intuição para os outros e um apelo à sensibilidade alheia” (HEGEL, 1993, p. 160). Desse modo,

ao separar-se da objectividade, o espírito recluso em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afectam a alma subjectiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a actividade da vida interior (HEGEL, 1993, p.607).

Dominique Combe, ao discorrer sobre a gênese e a história do sujeito lírico, afirma que Hegel “lega à poética moderna o postulado da ‘subjetividade’ lírica” (COMBE, 2009-2010, p. 114):

É desse modo que se impõe a ideia normalmente difundida, ainda hoje, de que a poesia lírica tem como vocação “exprimir” os sentimentos, os estados de espírito do sujeito na sua “interioridade” e em sua “profundidade”, e não a de representar o mundo “exterior” e “objetivo”. O lirismo se confunde com a poesia “pessoal” e mesmo “intimista”, e privilegia, assim, a introspecção meditativa, o mais das vezes em tom melancólico, como indica a moda da elegia (COMBE, 2009-2010, p. 115).

Para o filósofo, o poeta conseguirá concretizar sua arte não só observando a realidade e a interiorizando. É preciso ter vivenciado na prática aquilo que será o mote de sua poesia. Assim, o poeta lírico

não só deve ter experiência do mundo em todas suas manifestações extrínsecas e intrínsecas, como ainda é preciso que haja padecido grandes sentimentos, que seu coração e o seu espírito tenham sido profundamente emocionados (HEGEL, 1993, p. 161).

Para que a externalização da experiência empírica resulte, porém, na criação artística, o poeta deve “exprimir a verdade e a racionalidade do real representado” (HEGEL, 1993, p. 161), intento somente alcançável, segundo o pensador idealista, por meio de detida reflexão, sem a qual

o homem não adquire consciência do que se passa em si, e o que mais nos impressiona numa obra de arte é isso mesmo, que facilmente podemos verificar, de o seu assunto ter sido longamente examinado em todas as suas partes, examinado em todos os aspectos. [...] Sem reflexão, sem escolha, sem comparações, o artista é incapaz de dominar o conteúdo que pretende tratar, e um erro é pensar que o

verdadeiro artista não sabe o que faz. Nunca ele poderá dispensar a concentração da alma (HEGEL, 1993, p. 161).

Ao contrário do “eu” expresso na poesia jônico-eólica, que para os gregos “está em íntima e viva conexão com a totalidade do mundo circundante, com a natureza e com a sociedade humana, nunca separado e solitário” (JAEGER, 2010, p. 151), na poesia romântica o “eu” já aponta os paradigmas de um novo tempo no qual a individualidade sobrepõe-se à coletividade, a racionalidade à religiosidade. O homem, distanciando-se do divino, passa a se posicionar, paulatinamente, como sujeito ativo na construção do conhecimento.

Embora Hegel tenha vinculado o sujeito lírico à identidade biográfica do autor, percebendo a poesia como revelação de seus estados de alma, para o filósofo o teor confessional não pode ser externado sem um trabalho artístico com a linguagem. O poeta deve dar forma estética ao material subjetivo, bem como dar-lhe um caráter universal para que os outros homens se identifiquem com o que é “cantado” no poema. Segundo o filósofo:

para que esta revelação da alma se não confunda com a expressão accidental dos sentimentos e representações ordinárias, e tome a forma poética, será necessário que as ideias e impressões que o poeta descreve, sendo pessoais, conservem todavia um valor geral, quer dizer, sejam autênticos sentimentos e considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes, despertar esse que só pode ser dado graças a uma expressão poética viva (HEGEL, 1993, p. 607-608).

Esse movimento entre a percepção que o sujeito tem do objeto e sua expressão no poema só é possível “com o auxílio das palavras e da linguagem”. (HEGEL, 1993, p. 607). A linguagem para Hegel, porém, é só um veículo no qual as “disposições psíquicas” e o “estado de alma alegre ou melancólico, corajoso ou deprimido do poeta” (HEGEL, 1993, p. 609) vai ao encontro do mundo. Ainda não é percebida, como será posteriormente, como uma construção capaz de engendrar sentidos dissociados de uma “revelação” interior. Mesmo que o pensamento hegeliano seja passível de crítica, dada sua natureza idealista e romântica ao conceber a poesia como expressão fiel dos estados emocionais e espirituais do artista, sua importância reside em situar, na Era Moderna, o gênero lírico como reduto primordial da manifestação da subjetividade, o que funda as bases para a compreensão dos estudos sobre o sujeito na lírica ocidental.

A linha hegeliana de pensamento se fará presente em importantes estudos teóricos sobre o gênero lírico no século XX, como nos *Conceitos Fundamentais da*

Poética, obra publicada em 1946 pelo filólogo suíço Emil Staiger. Nesse livro, ele aborda o conceito de “disposição anímica” para caracterizar o estado ao qual o poeta lírico, “abandonando-se” ao embalo da “recordação”, “nem torna o presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente” (STAIGER, 1997, p. 59). Nesse sentido, a recordação propiciaria ao poeta a fusão entre “sujeito e objeto”, constituindo o estado de “*um-no-outro*” lírico, no qual “fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica” (STAIGER, 1997, p. 60). Porém, como observa Staiger, a “recordação” capaz de engendrar o “*um-no-outro*” não significa simplesmente um mergulhar no “mundo subjetivo”, mas significa podermos, “indiferentemente”, afirmar que “o poeta recorda a natureza, ou a natureza recorda o poeta” (STAIGER, 1997, p. 60).

Será Käthe Hamburger, no século XX, quem ampliará a concepção de sujeito lírico ao conceituá-lo como um construto da linguagem, ou seja, como um “sujeito-de-enunciação”, desvinculado do “eu empírico”:

A linguagem criadora de literatura que produz a poesia lírica pertence ao sistema enunciador da linguagem. Isso já é justificado do ponto de vista básico-estrutural pelo fato de que experimentamos um poema de modo completamente diferente do que a literatura ficcional, narrativa ou dramática. Experimentamo-lo como o enunciado de um *sujeito-de-enunciação*. *O muito discutido eu lírico é um sujeito-de-enunciação* (HAMBURGER, 1986, p. 168, grifo da autora).

A pesquisadora alemã, ao situar o sujeito lírico no terreno da enunciação, rejeita a concepção de subjetividade hegeliana que entende a poesia lírica como auto-expressão dos estados de alma do sujeito empírico. Logo,

se o eu lírico não for apenas definido como “sujeito” no sentido pessoal deste conceito, mas como sujeito-de-enunciação, será eliminada [...] a noção de subjetividade da teoria do lírico, sendo possível incluir em seu conceito genérico também as formas e teorias mais modernas do lírico [...]. (HAMBURGER, 1986, p.169).

Assim, não é preciso que o poeta “haja padecido grandes sentimentos, que seu coração e o seu espírito tenham sido profundamente emocionados” (HEGEL, 1993, p. 161) para que possa compor versos emotivos, por exemplo. Käthe Hamburger pondera, todavia, que embora o enunciado de um poema possa não coincidir com a “experiência real do sujeito poeta”, é temerário, pura e simplesmente, afirmar “receando um biografismo antiquado, que o eu que exclama: ‘como me parece bela a natureza!’ não é o eu de Goethe, mas um eu fictício, portanto não real, imaginário” (HAMBURGER,

1986, p. 197). Se os críticos literários pensarem assim, de acordo com a pesquisadora alemã, seria o mesmo que conjecturar que “os enunciados da *Crítica da razão pura* não são de Kant, as de *Ser e tempo* não são de Heidegger, mas são de um sujeito-de-enunciação fictício” (HAMBURGER, 1986, p. 197), ambas escritas em primeira pessoa do discurso.

Ela assegura, ainda, que da mesma forma que não podemos cobrar conexões reais de um “eu” de um sonho ou de uma mentira, já que esses estão distanciados da realidade objetiva, não podemos fazê-lo em relação ao eu lírico “nem devemos examinar se o conteúdo assertivo é verdadeiro, falso, objetivamente real ou irreal”, pois interessa, antes de tudo, em se tratando de um sujeito-de-enunciação, perscrutar “a verdade e realidade subjetiva, o campo de experiência do próprio eu enunciator” (HAMBURGER, 1986, p. 198).

As contribuições teóricas de Käte Hamburger são significativas para o estudo dos gêneros literários, principalmente, para a análise do gênero lírico. Entender o poema como espaço de enunciação e o sujeito lírico como uma construção no plano da linguagem é fundamental para compreender a lírica moderna e a contemporânea.

Esse entendimento ficará mais evidente com a emersão da poesia transpessoal da tríade simbolista francesa representada por Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud. O último, inclusive, é autor da famosa frase: “eu é um outro”, escrita em carta direcionada a Georges Izambard. Essa fusão é sintomática do processo de despersonalização, característica que Hugo Friedrich, na *Estrutura da Lírica Moderna*, obra cuja ênfase recai na análise do cânone lírico da França, aponta como marca da não fixidez das identidades na poesia moderna. De acordo com o estudioso alemão, a poesia moderna “prescinde da humanidade no sentido tradicional, da ‘experiência vivida’, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Desse modo, ao contrário da compreensão idealista e romântica acerca da manifestação do sujeito na lírica, segundo a qual o “eu” expresso no poema tinha íntima relação de verdade com a identidade biográfica do poeta real, na lírica moderna o entendimento é que o “eu pessoal do artista”:

Não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer [...]. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo (FRIEDRICH, 1978, p.17).

Nesse ponto, Hugo Friedrich, de matriz teórica estruturalista, ao mencionar o “estado de ânimo”, se posiciona contrário à visão hegeliana, posto que na modernidade a poesia é concebida como “uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Desse modo, para se chegar à compreensão da lírica de Rimbaud, por exemplo, o eu que fala em suas poesias “não pode ser considerado a partir da pessoa do autor”. Isso porque se “as experiências do menino e do jovem podem, certamente, contribuir para muitas explicações psicológicas dos textos [...], pouco servem para chegar ao conhecimento de seu sujeito poético”, já que como um construto histórico, o eu múltiplo “pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos” (FRIEDRICH, 1978, p. 69).

Para Michael Hamburger, em *A verdade da poesia* (2007), obra na qual procura averiguar o que de fato torna moderna a poesia moderna, a *Estrutura da lírica moderna* é passível de críticas e questionamentos, na medida em que “é a parcialidade do ponto de vista de Friedrich sobre o que constitui a poesia moderna que lhe permite fazer generalizações” (HAMBURGER, 2007, p. 47), como por exemplo, a direcionada a Francis Ponge, segundo o qual escreve uma poesia em que só prevalecem “coisas”. Hamburger assegura, porém, que esse ponto de vista é equivocado, já que por mais abstrata e impessoal que possa parecer um poema, “o homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por ser humanos” (HAMBURGER, 2007, p. 46).

Visando problematizar o lugar da expressão subjetiva no território poético da modernidade, Hamburger afirma, ao comentar o processo de fragmentação da identidade, que Baudelaire, Rimbaud, Corbière e Laforgue “tinham todos conhecido um ponto em que a identidade individual desmorona, tornando-se um não-eu ou um veículo para outras pessoas ou coisas” (HAMBURGER, 2007, p. 83).

Em língua portuguesa, no século XX, para citar dois exemplos paradigmáticos, Fernando Pessoa, com o verso “o poeta é um fingidor”, e Mário de Andrade, com “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”, sintetizaram essa consciência crítica avessa à identidade do “eu” confessional romântico como expressão biográfica. O primeiro, omitido por Friedrich, é considerado por Michael Hamburger como “o caso mais flagrante da personalidade múltipla e da divisão de si mesmo na poesia moderna” (HAMBURGER, 2007, p. 197). O poeta português potencializou o desmembramento de seu eu poético ao ponto de gestar e dar materialidade aos seus famosos heterônimos, dos quais se destacam Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e o próprio

Fernando Pessoa, “cada um dos quais podendo escrever um tipo de poesia que os outros três não escreveram nem podiam escrever” (HAMBURGER, 2007, p. 197). O próprio nome Fernando Pessoa, que assina o famoso poema “Autopsicografia”, seria uma *persona*, uma máscara do poeta português sob a roupagem, “por irônico que pareça” (HAMBURGER, 2007, p. 200), de um sujeito confessional. Assim, as múltiplas faces da expressão subjetiva experimentadas pela engenhosidade criadora de Fernando Pessoa são prova da pluralidade de tendências da poesia moderna ocidental, principalmente no trabalho com o sujeito lírico. Michel Collot afirma que esse movimento no qual o sujeito lírico sai de si “não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra” (COLLOT, 2013, p. 221).

Para Collot, o poeta sai de si quando, ao perder “o controle de seus movimentos interiores”, se projeta para o exterior (COLLOT, 2013, p. 222). Essa projeção rumo à alteridade é despida de qualquer aura transcendental, afinal, a alteridade pode ser exercitada:

por meio da sedução de um ser humano, no lirismo amoroso, pela ação do Tempo, no lirismo elegíaco, ou no apelo do mundo, que encanta o poeta cósmico. E ela não se separa da influência que a própria palavra exerce, que se apodera do poeta bem mais do que ela emana dele (COLLOT, 2013, p. 222).

Na modernidade e na contemporaneidade, “o sujeito que se lança para fora de si vê-se atirado em um mundo e em uma linguagem desencantados” (COLLOT, 2013, p. 222). Michel Collot, ao situar o sujeito lírico como uma categoria que “cessa de se pertencer”, na medida em que desloca a “experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem” (COLLOT, 2013, p. 223), reafirma o caráter maleável do sujeito e do gênero lírico. Isso porque “essa reavaliação moderna do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera, foi seguida de uma reinterpretação do lirismo” (COLLOT, 2013, p. 224). Citando Nietzsche, Collot afirma que se o poeta lírico “fala na primeira pessoa do singular, ‘esse eu não é o mesmo que o do homem acordado, do homem real e empírico; é o único *eu* verdadeiramente existente e eterno, aquele que repousa sobre o próprio fundamento das coisas” (COLLOT, 2013, p. 224, grifo do autor).

Não mais preso às concepções idealistas que o situava como extensão direta e exclusiva do eu empírico, o sujeito lírico é percebido como um elemento predisposto ao exercício de alteridade que “se inventa do lado de fora e no futuro, no movimento de

uma e-moção que o faz sair de si para se encontrar e para reunir-se aos outros, no horizonte do poema.” (COLLOT, 2013, p. 229).

A mudança de paradigmas sócio-histórico-filosófico-culturais no século XX implicará na compreensão do homem como um sujeito fragmentado pelas incongruências do processo histórico, o que resultará, na lírica, no engendramento de subjetividades cada vez mais dissociadas do ideal romântico. O impacto das duas grandes guerras mundiais, associada à hegemonia do capitalismo reificador, amplificou as desilusões da humanidade e da arte. Theodor Adorno, ao afirmar que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (ADORNO, 1998, p. 26), posição revista mais tarde, expressa a crise da linguagem e da expressão convencional, incapaz de traduzir as fissuras da experiência humana fraturada.

Na contemporaneidade, observa-se, na manifestação do sujeito lírico um constante esforço dos poetas em configurá-lo em vozes, em máscaras, em *personas*, ou até mesmo em revesti-lo com uma roupagem que o torna invisível no poema. Essa mudança de perspectiva em relação à expressão subjetiva constitui objeto de estudo da teoria e da crítica literárias do presente que procuram lançar novos apontamentos capazes de dar conta dessa pluralidade.

Sobre o conceito de voz em poesia, são relevantes os estudos de T. S. Eliot. No ensaio “As três vozes da poesia”, publicado em *A essência da poesia* (1972), aponta a existência de três vozes que podem ser reconhecíveis na poesia:

A primeira voz é a do poeta falando para si mesmo – ou sozinho. A segunda é a voz do poeta dirigindo-se a um auditório, quer seja este grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar um personagem teatral que fala em verso; quando diz, não o que diria falando por si mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites do personagem imaginado que se dirige a outro personagem imaginado (ELIOT, 1972, p. 129).

Acerca da discussão em torno do conceito de máscara e *persona*, destacam-se, na contemporaneidade, os estudos do já referido Michael Hamburger. Em sua análise, ao comentar o procedimento estético do poeta simbolista alemão Stefan George (1868-1933), afirma que ele assumiu “o culto das máscaras não só como forma e estilo mas como um disfarce, em vez de uma extensão, do eu empírico amiúde indistinguível da mera pose e mascarada” (HAMBURGER, 2007, p. 101). Fizeram uso das máscaras, “a fim de fazer do homem só uma multidão” (HAMBURGER, 2007, p. 107), não só os poetas simbolistas, mas, como sentenciar Hamburger, “difícilmente há um poeta

moderno digno de ser lido que não solicite ao leitor que entenda e leve em consideração ‘a verdade das máscaras’” (HAMBURGER, 2007, p. 115).

Assim, conforme afirma Michael Hamburger, “o ‘eu’ sobre que se escreve torna apenas uma multiplicidade de alternativas, de possibilidades e potencialidades” (HAMBURGER, 2007, p. 73). Dominique Combe afirma que “o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo” (COMBE, 2009-2010, p. 128). Essa compreensão da heterogeneidade desse traço que constitui a natureza da lírica é revelador, também, das nuances do tempo e do sujeito histórico contemporâneo.

2.2 O sujeito lírico na poesia de Francisco Alvim

Esta seção tem um viés crítico, pois analisa o modo como o sujeito lírico é construído por Francisco Alvim, desde a primeira obra, publicada em 1968, até a última, publicada em 2011. Como o sujeito lírico sofre variações com o tempo, ele é um componente da poesia sobre a qual nos deteremos. Ao percorrermos os caminhos que esse importante traço constitutivo da poesia lírica trilha, pretendemos ressaltar a arquitetura dramática das “polimorfos vozes” (ALVIM, 2004, p. 79), sem a pretensão de dar conta do sujeito lírico em todas as suas múltiplas faces.

Na primeira parte de *Sol dos Cegos*, intitulada “Sol dos Cegos”, há poemas escritos entre 1964 e 1967; a segunda, intitulada “Amostra grátis”, compreende poemas escritos de 1957 a 1963. A crítica literária aproxima o estilo cultivado nesse livro ao de Carlos Drummond de Andrade e ao de João Cabral de Melo Neto, como foi observado na segunda seção do primeiro capítulo.

Em “Amostra grátis”, momento no qual Francisco Alvim apresenta os primeiros poemas que escreveu, há indícios do que viria a constituir a característica principal de sua poesia: a descentralização do sujeito lírico rumo à configuração subjetiva multifacetada. Esse intento, efetivado em obras posteriores, em *Sol dos cegos* ainda não é concretizado, mas é possível notar sua célula embrionária, como expressa no poema que abre a seção “Amostra grátis”, subdividida, por sua vez, em três seções: “Cidade”, “Curva das horas” e “Fazenda”.

Há uma prevalência em *Sol dos cegos* (1968) de poemas nos quais o “eu” expresso se aproxima da concepção tradicional de “eu lírico”, centrado em uma enunciação monológica, como se percebe no poema “Amor”.

AMOR

Por um instante, retive-me em ti
 Formei contigo um único poro
 por onde penetrou a consciência unívoca de nossa posse
 de nossa perda
 (ALVIM, 2004, p. 315)

O sujeito lírico, que o leitor não sabe tratar-se de um homem ou mulher, já que não há marcação de gênero, expõe seus sentimentos amorosos direcionados a uma segunda pessoa do discurso, também indefinida em relação ao gênero. Fazendo um “retorno ao poema vivencial” (MERQUIOR, 1997, p. 221), estilo renegado pelos concretistas, Alvim centra-se na experiência subjetiva amorosa, construindo versos cuja carga sentimental é evidente, como nos dois primeiros versos: “Por um instante, retive-me em ti/ Formei contigo um único poro”. O sujeito, nesses versos, declara o sentimento de completude, de fusão com o ser amado. No terceiro e no último verso: “por onde penetrou a consciência unívoca de nossa posse/ de nossa perda”, há a expressão da consciência de que ato de amar é ambivalente, pois implica, ao mesmo tempo, em posse e em perda. Esses dois últimos versos permitem aos leitores inferirem, também, que o sujeito tem ciência de que, na fusão com o ser amado, instaura-se a posse da perda, ou seja, o sentimento amoroso é espreitado, constantemente, pela sombra da perda.

Outro poema que exemplifica o teor subjetivo amoroso da primeira fase do poeta mineiro intitula-se “Linha”.

LINHA

Meu amor divisível
 multiplica em mil
 inflexões de amar
 o instante indiviso.
 O tempo é linear
 diverso da vida que
 está na linha e
 não está.
 (ALVIM, 2004, p. 314)

Nesse poema, o sujeito lírico, centrado na primeira pessoa do singular, faz-se presente, já no primeiro verso, por meio do pronome possessivo “meu”. Ao contrário do

amor, que para o sujeito é divisível, é multiplicável, o tempo segue uma constância linear sobre a qual não há meios de sofreá-la. Assim como no poema “Amor”, no qual se destaca a antítese “posse/perda”, instauradora de uma ambivalência, a afirmação antitética de que a vida “está na linha e/ não está”, no poema “Linha”, também suscita uma imagem paradoxal. Esse poema reflete a percepção subjetiva acerca de temas universais, como o amor, o tempo, a vida. Esse tom reflexivo, ao configurar versos de circunstância nos quais o sujeito expõe suas impressões pessoais, está presente em “Fogo fátuo”, também de *Sol dos cegos*.

FOGO FÁTUO

Enquanto caminhávamos
parei um pouco dentro de mim
e me invadiu tua brusca mocidade.
Algo em ti punziu-me:
a teu lado, as casas,
o ar, o amigo apodreciam e
tu sozinho, ileso pairavas no momento
(ALVIM, 2004, p. 317)

Em relação à expressão da subjetividade, a presença da primeira pessoa do plural chama a atenção logo no primeiro verso: “Enquanto caminhávamos”. Nos versos seguintes, explicita-se, por meio do uso da primeira pessoa do singular, o direcionamento da interlocução – que o sujeito trava com uma segunda pessoa – para a revelação dos estados subjetivos afetados pela mocidade dessa segunda pessoa. Embora o leitor não identifique o gênero do “eu lírico”, a segunda pessoa é do gênero masculino, a julgar pelo adjetivo “sozinho” no último verso. Por que a mocidade desta outra pessoa, podendo ser uma mocidade no sentido literal (idade biológica) ou no sentido figurado (estado de ânimo), impactou tanto o sujeito da elocução a ponto do mundo exterior (casas, ar, amigo) “apodrecer” enquanto o objeto venerado pairava ileso? Essa mocidade é caracterizada como um “fogo fátuo”. Essa expressão significa uma combustão instantânea e espontânea em locais de decomposição de matéria orgânica, como em regiões pantanosas. Ao convocar essa imagem efêmera, o sujeito, mesmo que impactado pelo esplendor irradiado pela mocidade alheia, sabe que ela também se dissipa com facilidade. Assim, tenta reter, mesmo que por pouco tempo, a imagem daquele que “sozinho, ileso pairavas no momento”.

A reflexão sobre a juventude, seja esta relativa à idade cronológica ou ao estado de espírito, é a tônica desse poema, confirmando os estudos críticos acerca da poesia de Alvim que enxergam na produção inicial do autor uma atenção voltada para a

poetização das inquietações interiores. Outro elemento a ser destacado em “Fogo fátuo” diz respeito à instauração da interlocução com um “tu”. Embora a segunda pessoa não tenha voz, ela pode ser vista como um indício mínimo de dramatização da subjetividade, procedimento que será explicitado em obras posteriores, conforme discutiremos no capítulo 3.

Paralela à configuração de poemas nos quais a experiência subjetiva é trabalhada de modo a refletir sobre questões filosóficas, amorosas, sentimentais, há, em *Sol dos cegos*, a procura da palavra, do tom, do estilo, da identidade capaz de configurar uma dicção para o então jovem poeta da década de 1960. Em Francisco Alvim, imerso em um cenário no qual já havia um cânone poético consolidado, essa procura é uma preocupação latente no início de sua carreira literária. O processo de busca pela palavra é perceptível no poema a seguir, intitulado “Subsolo”, publicado na seção “Amostra grátis”, dentro da subseção “Cidade”:

SUBSOLO

A palavra circula
sob o asfalto da rua
É toda lama obscura
que sustém a cidade

Periferia ou centro
norte sul leste oeste
pulo sem direção –
a palavra por baixo

Bens móveis e imóveis
giram na superfície
Um túnel é cavado
até o subterrâneo

em que a palavra está –
larva de vida curta
cuja fome se nutre
de detrito vário

Praias bares calçadas
onde caminham homens:
a palavra recolhe
o som de cada passo

No céu cinza ou azul
aves de bico adunco
voam revoam voam
esperam o aluvião

Dente dentro da lura
 bote preso no escuro
 o poeta procura
 palavra fecundada
 (ALVIM, 2004, p. 355)

Nesse poema, não há a explicitação da primeira pessoa do singular ou do plural, seja na conjugação dos verbos ou no uso dos pronomes. A omissão de um “eu” e de um “nós” destaca um “ela”, a palavra, e um “ele”, o poeta. Este procura “palavra fecundada” que circula errante pela cidade. Itinerante, ela não só circula no asfalto, nas praias, nos bares, nas calçadas, na periferia, no centro, mas está também nos subterrâneos, nas lamas, nos detritos ao rés do chão que “sustém a cidade”. O poema “Subsolo” se apresenta como uma enunciação de um então jovem poeta em busca de seu “reino das palavras”. Heitor Ferraz Mello afirma que “‘Subsolo’ é uma espécie de ‘Procura da poesia’ de Francisco Alvim, ou seja, um poema que contém uma poética. Seguindo a lição de Drummond, Alvim vai procurar as palavras para o poema” (MELLO, 2001, p. 39).

Em Carlos Drummond de Andrade, as palavras, com suas “mil faces secretas sob a face neutra”, se encontram “em estado de dicionário à espera de serem penetradas” (ANDRADE, 2015, p. 105). Em Alvim, a palavra buscada está em movimento pela cidade, recolhendo “o som de cada passo” que circula errante pelo cotidiano das cidades. Essa caça a qual o poeta, assim como “aves de bico adunco”, assim como um animal dentro do covil com “bote preso no escuro”, empreende em busca de uma linguagem mais coloquial, extraída do “aluvião” da língua portuguesa coloquial, implicará, também, na configuração do sujeito lírico em suas obras subsequentes.

Na parte “Sol dos cegos”, subdividida nas seções “I” e “II”, concentram-se os poemas escritos entre 1964 e 1967. Nessa seção de *Sol dos cegos*, também se observa elementos que apontam para reflexões metapoéticas, assim como no poema “Subsolo” como as expressas no poema “A morte de alguns”.

A MORTE DE ALGUNS

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

Mais certo talvez

olhar da janela:
na tarde cruenta
tribos se devoram

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

Ora, não me preocupo:
só termos pelejam
Os poetas se escondem
atrás de janelas
(ALVIM, 2004, p. 309)

Nesse poema, o sujeito lírico se coloca na condição de alguém que lida com a palavra como instrumento de produção literária. Na primeira estrofe é explicitada a procura que ele empreende por uma orientação que o ajude na “busca do termo”. Essa “caçada” acontece dentro de um espaço interno, já que é feita, na segunda estrofe, referência a uma janela: “Mais certo talvez/ olhar da janela”.

As imagens suscitadas pelo poema aludem ao ofício de um poeta que, obstinado no encaicho da palavra precisa, enclausura-se em seu mundo particular, procurando “na pasta/ algum endereço” para se orientar nessa procura literária.

Distanciado da janela, a partir da qual, “na tarde cruenta”, poderia, se quisesse, observar a realidade em que “tribos se devoram”, o sujeito problematiza, na terceira estrofe, a impossibilidade de conter os impulsos repulsivos dessas “tribos” que se devoram, a despeito das leis, na selva urbana. A saída para o questionamento em torno da impotência da poesia diante da tragédia cotidiana, diante da “morte de alguns”, é dada na última estrofe, ocasião em que o sujeito afirma – ironicamente – não estar preocupado com essa incapacidade de intervenção social. Afinal, tem a consciência de que “só termos pelejam”, afinal, “Os poetas se escondem/ atrás de janelas”.

Essa crítica ao poeta de gabinete, distanciados da realidade social, envolto, exclusivamente, na peleja com a palavra, inquieta Alvim. Como observou Heloisa Buarque de Hollanda, em artigo intitulado “Ceder a vez, ceder a voz”, publicado originalmente no *Jornal do Brasil* em 1981, a obra *Sol dos cegos* “já trazia clara a definição e o timbre da preocupação central de sua poesia – a extrema vulnerabilidade das relações e dos sentimentos no quadro da sociedade moderna” (HOLLANDA, 1981, n.p.).

Conforme Heitor Ferraz Mello, Francisco Alvim, em seu primeiro livro, “testou a validade do ‘eu lírico’”, mas “nessa tentativa, deparou-se com o próprio esvaziamento desse ‘eu lírico’ ao topar com um mundo desgastado, automatizado, no qual o espaço para o sujeito lírico era cada vez menor, senão impossível” (MELLO, 2001, p. 76). Talvez o poeta de *Sol dos cegos* já tivesse a compreensão, exposta pelo poeta e crítico contemporâneo Paulo Henriques Britto, de que “o poeta lírico de hoje entrega-se ao projeto de forjar para si próprio um eu coerente e único num momento em que o próprio conceito de sujeito individual é apontado como um anacronismo” (BRITTO, 2000, p. 126).

A respeito do trabalho com a subjetividade empreendido pelos poetas brasileiros do momento pós-1968, Italo Moriconi assegura que, especialmente no caso de Ana Cristina Cesar, Francisco Alvim e Armando Freitas Filho, “há na verdade distanciamento em relação à posição de um sujeito plenificado e presente a si. A questão do sujeito é colocada para ser desestabilizada, desconstruída” (MORICONI, 1998, p.15-16).

Nesse sentido, é significativo, dentro do conjunto de sua obra, o seu segundo livro, *Passatempo*, publicado em 1974, à margem do tradicional mercado editorial, na coleção carioca Frenesi, a qual Heloísa Buarque de Hollanda, valora como “pioneira”, na medida em que “trouxe o interesse da publicação conjunta, do livro produzido e realizado sob o controle do autor e do traço de uma linguagem informal que fala do dia-a-dia e que vinha ‘descarregar’ um certo ‘padrão autoral’ consagrado no terreno da produção poética” (HOLLANDA, 1981 ,n.p.).

Nessa obra, Francisco Alvim direciona sua dicção poética para o exercício de “ceder a vez” e “ceder a voz”, a ponto de Antonio Carlos de Brito, mais conhecido por Cacaso, também poeta, atribuir-lhe a alcunha de “o poeta dos outros” (BRITO, 1988, p. 135). A concessão da voz lírica possibilita a emersão, no poema, de subjetividades dramatizadas, as quais o leitor reconhece, com facilidade, no meio social brasileiro. Esse exercício de alteridade, voltado à manifestação da voz do outro, implica, em sua composição estética, na feitura de sujeitos líricos cada vez mais aptos a desvelar as contradições da realidade sócio-política-cultural brasileira. Como afirma Flora Süssekind:

se não há mais lugar para uma concepção metafísica de sujeito, nem literatura é apenas auto-expressão; se a consciência da perda de uma linguagem homogênea entre artista e público e das divisões inconciliáveis no interior do público é irreversível, se o sujeito não é

mais uno, todo-poderoso, sua afirmação só pode se dar “em relação”. Em relação a um outro, a algum interlocutor (SÜSSEKIND, 1989, p. 191).

A interlocução subjetiva proposta pela poesia de *Passatempo*, como observa Italo Moriconi, ao comentar a poesia da “geração 70”, é permeada pelo “esforço severo de uma ironia cética” (1998, p. 14). Essa ironia, revestida de ceticismo, é engendrada em um contexto no qual a ditadura civil-militar brasileira, resguardada pelo Ato Institucional Número 5 (AI-5), impunha à sociedade seu autoritarismo e sua repressão. A saída estética, não só de Alvim, mas de grande parte dos poetas que escreveram nessa década, passou pela

indissolubilidade entre a noção de poesia marginal e um conceito de prática textual como escrita *da* e *de* circunstância. A circunstância histórica, cotidiana ou pessoal, é tema e modelo formal para o poema. No regime da *rarefação*, instaurado pela hegemonia do poema curto, o verso de circunstância se projeta como anotação coloquial e casual do instante vivido, simulacro do motor do acaso na banalidade das horas (MORICONI, 1998, p. 15, grifo do autor).

A poesia circunscrita à circunstância cotidiana não é uma novidade instaurada pela poesia marginal. “Goethe afirma em *Conversas com Eckermann* que ‘toda poesia é poesia de circunstância’” (COMBE, 2009-2010, p. 121). Para Dominique Combe, é na poesia de circunstância que o “eu”, mais próximo do “eu empírico”, “atinge a sua subjetividade máxima, definida inteiramente pela situação histórica e pelo quadro espacial, isto é, geográfico” (COMBE, 2009-2010, p. 121). Como “os poetas de circunstância, enquanto sujeitos éticos, deixam que seu ‘eu’ referencial se exprima livremente” (COMBE, 2009-2010, p. 121), os poetas marginais dão vazão a esse mesmo procedimento

Em *Passatempo*, o circunstancial aparece sob a forma de *personas* que, nas palavras de Mário Faustino, falam “pelo poeta, de coisas e de pessoas que este considera relevantes” (FAUSTINO, 1977, p. 158). Michael Hamburger, ao comentar as *personas* líricas do austríaco Hugo von Hofmannsthal, afirma que:

variavam desde o cozinheiro de um barco até o imperador da China, da infância à velhice, do passado mítico ao mundo contemporâneo, com uma mobilidade mágica que ele chegou a atribuir a uma condição pseudomística, uma “preexistência” cuja alternativa era o compromisso com o mundo social (HAMBURGER, 2007, p.159).

Persona, palavra latina que significa máscara, é um meio, no âmbito da linguagem literária, segundo o qual o “sujeito empírico delega a enunciação,

construindo, assim, a persona poética” (MINDLIN, 2011, n.p.). Em relação ao gênero lírico, a *persona*, segundo Dulce Mindlin,

“emoldura” o poema e caracteriza o seu espírito, a partir de sua própria construção: o “eu” é o agente de uma determinada ação, que deverá ajustar-se à concepção desse “eu”, permitindo um desenvolvimento coerente da temática escolhida. Assim, a persona é o “narrador poético” que preenche as exigências temáticas do poema, fornecendo ao leitor o ponto de partida para o trabalho da imaginação. (MINDLIN, 2011, n. p.).

Francisco Alvim, utilizando esse procedimento de delegação da enunciação, configurou em seus poemas uma série de *personas* reconhecíveis nas ruas, nas feiras, nas praças, nas empresas, nas repartições públicas, nos hospitais, nos presídios, ou seja, reconhecíveis na vida social brasileira. Por meio dessas molduras, Alvim trouxe para o poema subjetividades que revelam os conflitos, as disparidades, as injustiças engendradas em uma realidade na qual o exercício de poder – econômico e político – ainda não foi democratizado.

O poema a seguir, de *Passatempo* (1974), pode ser analisado levando-se em conta o uso de *personas* que desnudam as contradições brasileiras:

POSTULANDO

A primeira providência
 é ver se há cargo
 Se tiver, ele há de querer entrevistá-lo
 Ao meio-dia o candidato estará aqui
 o senhor querendo
 ficarei também para recebê-lo
 O telegrama dizia porque meu nome não fora aprovado
 razões de segurança, denúncia de um amigo
 que virou meu inimigo
 Foram corretos comigo
 deixaram-me ver o telegrama
 Não entendi
 Dois meses antes me haviam chamado de volta
 para responder a inquérito
 Saí limpo
 Ainda comentaram
 passou no exame, meu velho
 É bom que você saiba
 que tenho de fazer a consulta
 Um dia desses por que não saímos?
 (ALVIM, 2004, p. 254)

Depreende-se da leitura recortes de diálogos compondo uma algaravia de vozes as quais o leitor não identifica com precisão de quem se trata. O léxico – cargo,

candidato, denúncia, inquérito, exame, consulta – alude a um ambiente burocrático, possivelmente uma repartição pública, na qual uma das *personas* objetiva assumir um cargo antes recusado a ela em outro órgão, pois seu “nome não fora aprovado” por “razões de segurança, denúncia de um amigo”.

Os versos, “A primeira providência/ é ver se há cargo/ Se tiver, ele há de querer entrevistá-lo”, sugerem a voz de alguém da repartição, possivelmente um secretário ou secretária, já que não há demarcação de gênero, dirigida à *persona* que almeja um cargo. Nessa interlocução inicial não aparece a voz do candidato. Nos versos seguintes, nota-se ainda a voz do funcionário/funcionária dirigida agora ao chefe da repartição, afirmando que “Ao meio-dia o candidato estará aqui/ o senhor querendo/ ficarei também para recebê-lo”. Não há, como seria natural, a sequência desse diálogo com a inserção da voz do chefe.

Nos versos “O telegrama dizia porque meu nome não fora aprovado/ razões de segurança, denúncia de um amigo/que virou meu inimigo /Foram corretos comigo/ deixaram-me ver o telegrama/ Não entendi/ Dois meses antes me haviam chamado de volta/ para responder a inquérito/ Saí limpo/ Ainda comentaram/ passou no exame, meu velho”, percebe-se que a *persona* a assumir a voz é o referido candidato ao cargo. Esse estaria expondo ao “contratante”, já na entrevista, as razões de ter sido preterido no passado.

Outra possibilidade de leitura é entender essa fala como direcionada não ao chefe, mas ainda ao secretário/secretária, uma vez que os dois versos seguintes, “É bom que você saiba/ que tenho de fazer a consulta”, indicam a necessidade do subordinado/subordinada consultar o seu superior sobre a existência ou não do cargo, uma vez que se pode inferir que o chefe ainda não se posicionou sobre essa matéria. Essa necessidade de se “fazer a consulta”, se entendida como uma fala do chefe, pode significar que esse precisaria do aval de outra pessoa, hierarquicamente superior no setor público, para empregar o postulante, isso porque esse já tivera problemas anteriormente.

A parte final do poema, cujo fecho é o verso “Um dia desses por que não saímos?”, explicita, no diálogo entre as *personas* que representariam o empregador e o postulante ou o postulante e o secretário/secretária, relações de troca de favores entre “padrinhos” e “apadrinhados”, comuns no contexto político brasileiro em que o público e o privado confundem-se ao sabor de interesses escusos. Esse convite informal também

pode reforçar a possibilidade do interlocutor do postulante ser uma secretária a quem ele tenta galantear.

A configuração do sujeito lírico em *personas*, manifestada em *Passatempo*, publicado no contexto ditatorial brasileiro, possibilitou a Francisco Alvim, como observa Heitor Ferraz Mello, “captar vozes diversas, de diferentes estratos sociais, refletindo uma realidade complexa e marcada, principalmente, pela cotidianização da experiência daqueles anos de ditadura” (MELLO, 2001, p. 96). A mistura de vozes, as quais os leitores não conseguem identificar claramente, como no caso do poema “Postulando”, é uma tentativa de registrar não só a espontaneidade dos discursos cotidianos marcados, geralmente, por interrupções, por subentendidos e por pressupostos, mas também de denunciar as relações escusas, os critérios obscuros, os jogos de interesse que permeiam os ambientes burocráticos, as trocas de favores. Nos poemas de Alvim, escritos da década de 1970 em diante, como em “Postulando”, é comum a presença de vozes ou *personas* que representam pessoas em contextos de troca de favores. Conforme afirma Carlos Antonio Brito,

As pessoas trocam favores, se acomodam umas às outras, se acomodam às circunstâncias. Estão sempre fazendo conjecturas, e se desencantando. [...] Existe solicitude, mas o confronto é implacável. Em todo caso, é necessário ter trânsito, circular, conviver, e só nos resta desenvolver os procedimentos adequados, que viabilizam e garantem nossa inserção social. É preciso ter jogo de cintura, espírito refletido, senso de ocasião e das aparências. (BRITO, 1988, p. 155).

Se em *Passatempo* destaca-se, em relação à manifestação do sujeito lírico, a configuração de *personas*, às vezes mais de uma em um mesmo poema, isso não excluiu a construção ancorada em outras técnicas, como a perceptível em “Luz”, poema que abre o livro.

LUZ

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

(ALVIM, 2004, p. 243)

Nesse poema há uma voz impessoal, não explicitada por pronomes ou por verbos, que, lentamente, descreve uma sequência de objetos que compõem um cenário interno de um aposento. Essa descrição lembra a estrutura da didascália, conjunto de instruções e indicações utilizadas, nos textos teatrais, para orientar os atores durante o processo de representação cênica. Antonio Carlos Brito chama atenção para o fato de que, embora, a princípio, a presença e a justificativa dos objetos no poema parecem arbitrárias, se olhados mais atentamente, o leitor perceberá que eles “formam o contexto sensível, detalhadamente especificado, de uma história que não foi contada” (BRITO, 1988, p. 144). O que teria ocorrido nesse cenário? Que imagens estão retratadas nas “três antigas estampas”? Haveria algum escrito revelador no “caderno de capa preta”?

O leitor pode, diante do léxico e das imagens evocadas, tentar inferir traços que revelem características do sujeito ou dos sujeitos que ocupam ou ocupavam o ambiente descrito. Seria um aposento de um homem, de uma mulher, de um adolescente ou de uma família? A presença de lata, jarros, livros, caderno, um copo, um relógio, assim como o título “Luz” e a menção de que a cabeceira da cama “abriu-se numa grande fenda”, seriam indicadores de que o morador ou moradores ficam reclusos? O habitante teria insônia, seria um convalescente ou seria um escritor/escritora na peleja solitária com a palavra varando a noite e a madrugada?

A configuração de uma voz subjetiva impessoal contribui para que o poema empreste para o leitor “a sua maneira especial de ver e de ordenar as coisas” (BRITO, 1988, p. 144). Esse empréstimo não significa que o leitor será alçado a uma condição de passividade, já que

o poema não descreve e nomeia as coisas como se apontasse o dedo para elas. A voz que nomeia não precisa estar e certamente não está em presença dos objetos nomeados. São objetos que ficaram retidos na memória, que ficaram ecoando, e cuja nomeação evoca o clima moral de uma situação humana particular, sem que tenhamos acesso ao conhecimento de que situação foi essa (BRITO, 1988, p. 144).

Mesmo em poemas como esse, no qual não há, com precisão, o delineamento de uma *persona*, “a própria forma poética pode atuar como uma máscara” (HAMBURGER, 2007, p.108). A máscara do estilo objetivo e impessoal, como observa Michael Hamburger, seria “um modo de olhar para as coisas e ter a experiência delas” (HAMBURGER, 2007, p. 46). No poema “Luz”, o procedimento estético centrado na descrição objetiva de um cenário interno, sem que sejam apresentadas mais

informações, possibilita ao leitor mobilizar sua própria experiência subjetiva para preencher as lacunas do poema.

No livro *Dia sim dia não*, publicado em 1978, em parceria com o poeta Eudoro Augusto (20 poemas são de Eudoro e 25 de Alvim), as *personas* dão espaço à materialização mais sistemática das falas, procedimento estético que Roberto Schwarz comparou à imagem de um “microfone circulando” (1999, n. p.), empunhado pelo poeta, captando dizeres, senso-comuns, característica que Sússekind cristalizou na imagem de quem escreve “com a tesoura” (SÚSSEKIND, 1989, p.189), recortando vozes dos transeuntes, como se observa nos poemas abaixo:

ONDE EU TRABALHO

Não gosto de lá
me faz sentir pior do que sou
(ALVIM, 2004, p. 224)

PAIXÃO

Se tivesse um remedinho contra
eu tomava
(ALVIM, 2004, p. 234)

A FORÇA DO DIREITO

Comigo não é bem assim
meu direito é a força
(ALVIM, 2004, p. 235)

Os poemas curtos, geralmente compostos por um título e poucos versos, às vezes dois ou um só, expressam, ao contrário dos poemas de *Passatempo*, nos quais as *personas* se delineavam com certa nitidez,

falas, que, por sua vez, não podem ser confundidas com máscaras, pois nem mesmo é possível saber exatamente quem está falando. É uma voz que foi anonimamente colhida pelo poeta, na própria vida anônima. Ela é de ninguém e de todos ao mesmo tempo. Sua identificação, no máximo, é de classe social (MELLO, 2001, p. 82-83, grifo do autor).

A estrutura fragmentada e os versos concisos desses poemas, nos quais Francisco Alvim “despersonaliza para melhor se personalizar” (BRITO, 1988, p. 144), requerem do leitor mais que a leitura e análise individual de cada poema, requerem também “a necessidade da leitura de cada obra como um todo textual, um fluxo de discurso (narrativo? teatral?) alimentado pela convergência de variadas vozes divergentes” (FIORESE, 2012, p. 3). É como se, vistos em conjunto, os poemas

compusessem uma poética de recortes de vozes e cenas que, costuradas com sutileza, formam uma ampla colcha de retalhos.

Outra importante característica desses poemas concisos refere-se ao papel crucial que os títulos assumem, participando diretamente da construção de sentidos. Roberto Schwarz, a respeito das vozes presentes na poesia de Alvim, afirma que

graças ao malabarismo da dramaturgia, não sabemos de quem são, a quem se dirigem ou a quem, entre os presentes, se deve o próprio título do poema, que não é uma moldura neutra e que participa do jogo de incertezas do resto (SCHWARZ, 2002, n.p.).

Em “Arrependimento”, por exemplo, o título não pode ser dissociado do verso que o compõe:

ARREPENDIMENTO

Eu não devia ter nascido
(ALVIM, 2004, p. 222)

Nesse poema, também de *Dia sim dia não*, o título e o verso completam o sentido um do outro, na medida em que o primeiro caracteriza o estado emocional no qual o sujeito está imerso, a ponto de desejar que não tivesse nascido. Esse poema é daqueles nos quais o “leitor é levado a vivenciar de tal modo o poema, que passa como se fosse o seu autor, ou sujeito daquela experiência que o poema particulariza” (BRITO, 1988, p. 147).

O jogo de incertezas, configurado em uma linguagem informal, próxima da fala cotidiana, possibilita mais diretamente a concessão da voz lírica ao outro, o que coloca em cena, criticamente, as contradições da realidade brasileira. Tal estética não só encurta a distância entre o poeta e o leitor, mas também coloca este último na posição de agente fundamental para a construção de sentidos da poesia, na medida em que muitos poemas exigem do leitor entonações que dependendo do modo que são feitas, conduzem para esta ou aquela interpretação, como se verá mais à frente na análise do poema “O servo da gleba”, do livro *Elefante* (2000).

Em 1981, Alvim publica dois livros: *Festa e Lago, montanha*, ambos publicados pela Editora “Coleção Capricho”, responsável por edições cariocas voltadas à divulgação de poetas contemporâneos. Nessas obras, Francisco Alvim apresenta uma pluralidade de dicções, seja na configuração de vozes, *personas*, subjetividades dramatizadas, seja na configuração de poemas objetivos, seja na composição de poemas tidos como “contemplativos”, mais ao gosto “lírico”.

Como exemplo de poema que evidencia a retomada, em *Lago, montanha* (1981), da materialização de *personas*, identificáveis, principalmente, nos estratos vulnerabilizados da realidade brasileira, pode-se citar o poema “Putá”.

PUTA

Tem dia
que não consigo fazer carinho
não consigo falar
então vou pra frente do hospital
sento na grama
choro
espio o tempo
(ALVIM, 2004, p. 157)

Como se nota, a voz lírica é concedida à externalização subjetiva dos lamentos de uma mulher que, diante de alguma angústia, cuja razão não é revelada ao leitor, lança-se a um estado emocional que a impede de ter gestos carinhosos e até mesmo de falar. O motivo da melancolia que a aflige estaria relacionado à sua condição profissional, já que o título, pejorativamente, a situa como uma profissional do sexo? O hospital, na frente do qual ela acomoda-se para chorar e espiar o tempo, teria alguma relação com seu sofrimento? Elíptico, o poema deixa ao leitor a possibilidade de inferir as causas do abalo psicológico do “eu poético”. Mas mais que encontrar um sentido que elucide o lamento exposto nos versos, o mais importante é perceber o esforço da lírica de Francisco Alvim para subjetivar a experiência do outro nos limites da escrita poética.

Em *O corpo fora*, publicado em 1988, como o próprio título sugere, Alvim apura sua dicção, voltando-a, cada vez mais, ao exercício de desdobramento do sujeito lírico rumo à manifestação da alteridade, ora dramatizando subjetividades em um mesmo poema, ora “recortando” vozes, cada vez mais agudas em seu grau de desnudamento das contradições sociais, políticas, históricas da realidade brasileira, como nos sintéticos poemas “Os novos” e “Vantagem”:

OS NOVOS

Vocês nasceram donos
Se esquecem
que tem gente que lava o chão
(ALVIM, 2004, p. 92)

VANTAGEM

E tem mais uma:
é branco
(Alvim, 2005, p. 125)

Em “Os novos”, uma primeira pessoa, possivelmente mais velha, se dirige em tom de reprimenda a outras pessoas, as quais, a julgar pelo título, seriam crianças, adolescentes ou jovens de classes sociais privilegiadas que, por serem acostumadas a terem “tudo na mão”, não se preocupam em considerar que por trás da limpeza de suas sujeiras há alguém “que lava o chão”.

No micro poema “Vantagem”, desponta-se uma voz, indefinida em relação ao gênero, à classe social, à idade. Composto por dois versos, estes não podem ser dissociados do título, sem o qual o sentido seria comprometido. Alvim, para usar uma expressão de Flora Süssekind (SÜSSEKIND, 1989, p. 192), parece ter escrito com uma tesoura que recorta essa fala de alguma conversa, na qual os interlocutores comentavam sobre um terceiro. Este, segundo os partícipes do diálogo, além das vantagens que tem (talvez profissionais), as quais o leitor não tem acesso, pois não foram expostas no poema, tem o que eles julgam ser a “vantagem” maior: “é branco”. O teor racista dessa fala, infelizmente, é recorrente nos discursos que circulam na cultura brasileira, confirmando que o país está “preso até hoje às origens coloniais” (SCHWARZ, 2002, n.p.). Assim, “linguagem e situações rigorosamente comuns, mas pertencentes a uma formação social singular, em discrepância, ou em falta, com a norma da civilização contemporânea” (SCHWARZ, 2002, n.p.), como situações em que o discurso racista se evidencia, são transpostas, em forma de falas, para o espaço do poema.

No ano 2000, doze anos após ter publicado *O Corpo fora* (1988), Francisco Alvim publica *Elefante*. Nesse livro, o poema “Mas” lembra o poema “Vantagem” na força sintética capaz de revelar e denunciar os preconceitos arraigados no imaginário social.

MAS

é limpinha

(ALVIM, 2004, p. 62)

Composto por uma conjunção adversativa, que exerce a função de título, um verbo e um adjetivo, esse poema é revelador dos preconceitos camuflados no imaginário social brasileiro, evidenciados, no entanto, pela linguagem cotidiana. Como salienta Roberto Schwarz, “cada poema, mesmo quando composto de apenas um título e uma linha, é episódio e perfil da vida de uma totalidade” (SCHWARZ, 2002, n.p.). Outro poema sintomático dessa tônica crítica ao comportamento excludente e elitista, que também se desnuda em falas aparentemente despretensiosas do dia-a-dia, intitula-se “Parque”:

PARQUE

É bom
mas é muito misturado
(ALVIM, 2004, p. 59)

Nesse poema, o elogio ao parque, no primeiro verso, é contraposto, no verso seguinte, com uma ressalva que revela um discurso segregacionista. Essa voz expressa uma opinião “favorável aos melhoramentos públicos, embora hostil à participação popular” (SCHWARZ, 2002, n.p.). Esta participação só seria plausível, no caso de um parque sem mistura, se os pobres – negros ou brancos – estivessem a serviço, “na condição de babá, guarda ou acompanhante de velhinhos e cachorros.” (SCHWARZ, 2002, n.p.).

Em *Elefante*, mesclada a esse conjunto de vozes que aparecem em poemas concisos, nota-se também a composição de poemas nos quais o diálogo constitui o eixo dramatizador de subjetividades, geralmente tensionadas por um conflito ou impasse, confirmando o que Carlos Antonio Brito já afirmara em 1988:

A maioria dos poemas do Chico poderiam ser dramatizados, levados ao palco. Porque são vozes. É sempre um diálogo, um monólogo, uma cena perfeitamente representável. A identidade dos personagens em si mesmos não interessa: o que conta é o gesto social, a quantidade de regularidade e constância contidas na singularidade de uma cena cotidiana, anônima e próxima (BRITO, 1988, p.138-139).

Nesse sentido, o poema abaixo expõe diálogos representativos de “gestos sociais” singulares da “cena cotidiana” nacional:

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)

Composto por oito versos, o poema apresenta três vozes. A primeira refere-se à Dona Antônia. A segunda, à de Galdino, possivelmente um trabalhador rural. A aparente cordialidade desse diálogo é quebrada com a inserção de uma terceira voz. Corresponderia o comentário a uma reprimenda feita à Dona Antônia, após Galdino ter se distanciado, em virtude da cordialidade que esta dirigira a alguém que no passado

teria ensinado o seu irmão a beber. Outra possibilidade corresponderia a uma intromissão agressiva dessa terceira voz, dirigida diretamente a Galdino, chamando-o de cachaceiro e em seguida dirigida a dona Antônia, alertando-a sobre o alcoolismo do “servo da gleba”. Uma terceira possibilidade seria perceber essa terceira voz como uma enunciação distanciada que não participa do diálogo, espécie de voz dirigida ao leitor. A entonação dada no ato de leitura ou vocalização, principalmente nos três últimos versos, dita o tom da cena, podendo levar o sentido do poema para um ou outro lado, uma vez que a sequência “Cachaceiro/ Foi ele quem ensinou/ teu irmão a beber” poderia ser atribuída também à Dona Antonia se dirigindo a outra pessoa, que está presente na cena, mas não atuante, cujo irmão foi vítima da influência de Galdino.

Em relação ao título “O servo da gleba”, a escolha lexical pelo termo “servo”, ao invés de “trabalhador rural”, “caseiro”, “peão”, “vaqueiro”, e pelo termo “gleba”, ao invés de “fazenda”, “chácara”, “sítio” não é aleatória no poema. Remetendo ao feudalismo, caracterizado pela submissão do servo ao senhor feudal, o título, construído por Alvim, amplifica os sentidos do poema, uma vez sugere a precariedade da relação de trabalho entre Galdino e Dona Antônia. Relações trabalhistas como essa, marcadas pela informalidade e subserviência, ainda perduram no Brasil.

No poema seguinte, também publicado em *Elefante*, Alvim opta pela composição mais extensa, em versos distribuídos em sete estrofes, o que evidencia sua dinamicidade, seja na construção de poemas sintéticos, seja na construção de poemas mais longos:

ESCOLHO

Parado
Na plataforma superior

Entre as pernas
no chão
as compras num plástico

Longe do verso perto da prosa
Sem ânimo algum
para as sortidas sempre-
enquanto duram-
venturosas da paixão

Longe tão longe
do humor da ironia
das polimorfos vozes
sibilinas

transtornadas no ouvido
da língua

Ali onde o chão é chão
as pernas, pernas
a coisa, coisa
e a palavra, nenhuma
Onde apenas se refrata
a ideia
de um pensamento exaurido
de movimento

Entre dois trajetos
Dois portos
(duas lagoas)
duas doenças

Sublimes virtudes do acaso
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. 79)

Em “Escolho”, seus versos sugerem a imagem de um sujeito “imóvel e oscilante, desfeito na cotidianidade excessiva, quase prestes a desmoronar” (BASTOS, 2014, p. 94). O que o sujeito lírico está fazendo em uma plataforma, espaço elevado de embarque e desembarque de passageiros e de cargas, não especificada se de um porto, de uma ferrovia ou de uma rodoviária? Portando uma sacola plástica que mantém repousada no chão entre as suas pernas, esse sujeito espera por algo, ainda não identificável nos primeiros versos. Sabe-se apenas que se encontra distante, não de referentes precisos, como cidades, bairros ou outras espacialidades, mas está “longe do verso perto da prosa”, “longe tão longe/ do humor da ironia”, estando próximo somente da prosa.

Se nos cinco primeiros versos do poema a imagem é de alguém solitário em uma situação corriqueira do cotidiano, do sexto em diante a inserção de palavras como “verso”, “prosa”, “vozes”, “língua”, “enredo” sugerem um sujeito refletindo sobre o fazer poético, sentindo-se distante “das polimorfias vozes/ sibilinas/ transtornadas no ouvido/ da língua”, ou seja, distante de uma linguagem enigmática, multifacetada. Para Flora Süssekind, “Escolho” é um dos melhores poemas do livro *Elefante*, porque

espelha de modo distanciado, um traço fundamental na poética de Francisco Alvim: a “orientação dramática” (SÜSSEKIND, 2000, n.p.).

Essa orientação dramática, observada por Flora Süssekind, que pressupõe a presença do diálogo entre duas ou mais vozes. Embora o poema em questão não apresente inserção de aspectos dramáticos, sua reflexão metapoética, suscitada pelo verso “polimorfos vozes”, alude ao processo de configuração de mais de uma voz no poema.

Em “Escolho”, além desse espelhamento crítico que reflete sobre o próprio fazer poético de Alvim, uma alusão sutil que mobiliza o repertório literário do leitor está no uso da palavra “venturosas”. Esse vocábulo remete aos versos de Luiz de Camões que, recorrentemente, o utiliza atrelado à ideia de viagem, movimento que não acontece em “Escolho”, na medida em que, ao contrário dos que se lançam ao mar em “Venturosas naus”, a inércia do sujeito alviniano o impede de qualquer ação, pois até “a ideia/ de um pensamento exaurido/ de movimento” foi refratada, desviada. Frente a essa imobilidade, bifurcam-se dois trajetos, nada promissores, ante o sujeito, entremeados por “dois portos/ (duas lagunas)/ duas doenças”. Qualquer que seja a escolha, o destino parece temerário, sem perspectivas, afinal, um “quase lago” não seria um lugar reconfortante, antes se assemelhando a “duas doenças”.

É curioso perceber que do início do poema até o final da penúltima estrofe, há uma ambiguidade em relação ao “centro da elocução” (BOSI, 2000, p. 273), que tanto pode ser percebido como um sujeito que não profere um “eu”, mas descreve seu estado objetivamente, sem marcas verbais ou pronominais, como se observa nos versos “Parado/ Na plataforma superior/ Entre as pernas/ no chão/ as compras num plástico”, como também pode ser visto como um sujeito em “terceira pessoa” sendo apresentado de modo quase cinematográfico em uma sucessão de *flashes* que trazem à cena esse alguém parado na plataforma.

As marcas explícitas da primeira pessoa do discurso só aparecerão na última estrofe, momento em que, numa invocação, o sujeito lírico clama às “sublimes virtudes do acaso”, espécies de musas desencantadas, para que o libertem da necessidade de escolha, o protegendo também da “incessante, intolerável, fuga do enredo”.

Viviana Bosi, em palestra intitulada “O sujeito na poesia contemporânea”, ministrada na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, ao analisar o referido poema de Francisco Alvim, chama a atenção para um outro significado da palavra “escolho”, que remeteria à ideia de obstáculo fluvial (pedras, galhos, troncos, recifes) no

caminho das embarcações que navegam rios, mares, oceanos. Essa imagem reforça o sentido, depreendido ao longo da análise do poema, de que a obrigação de “escolha”, pois ao sujeito caberia o poder de decisão quanto ao rumo a seguir, é um fardo ao sujeito lírico, se apresentado como “uma pedra no meio do caminho”. Ele quer transcender, ser arrebatado de onde está (“por que não me tomais/ por dentro”), “ali onde o chão é chão/ as pernas, pernas/ a coisa, coisa”, mas está exaurido, imóvel, “escolho” de si mesmo.

Elefante (2000) representa a consolidação e fortalecimento da poética de Francisco Alvim, que encontra na dramatização da subjetividade lírica a dicção perfeita para externalizar seu projeto literário.

Contraopondo-se à concepção, ainda arraigada, de que o poema lírico seria o espaço onde o sujeito biográfico do poeta expressaria seus sentimentos e vivências, na lírica de Francisco Alvim o que se percebe é um desmembrar-se do sujeito lírico em subjetividades multifacetadas. Como vimos sua poesia se abre às diferentes vozes: de mulheres, homens, velhos, pessoas de distintas posições sociais que, às vezes, dialogam em um mesmo poema, constituindo uma tensão dramática, como se tivessem suas vidas cotidianas suspensas em um palco.

Em outro poema, do livro mais recente de Alvim, publicado em 2011, *O metro nenhum*, nota-se, novamente, o engendramento de diálogos e a presença, também, de três vozes:

VELHOS

– Tudo bem, patrão?

(O dedo de leve na pala do boné
O corpo franzino e baixo
ruindo para um lado)

– Tudo bem, obrigado

– Obrigado

(ALVIM, 2011, p. 11)

Duas dessas vozes aparecem indicadas pelo travessão, ao passo que a terceira, entre parênteses, funcionando como uma rubrica teatral (didascália), descreve a expressão corporal de um dos interlocutores do diálogo. Assim como no poema “O servo da gleba”, há em “Velhos” a emersão de subjetividades em relações cotidianas, nas quais fica latente uma hierarquia social entre os partícipes da cena. Sobre esse traço estético que aproxima o lírico de elementos de outros gêneros, comum não só na poética alviniana, mas recorrente em outros poetas contemporâneos, Alfonso Berardinelli

afirma que na pós-modernidade, “a poesia forçou os seus limites, recuperando dimensões da prosa ou, às vezes, da teatralidade” (BERARDINELLI, 2007, p. 179), o que explicaria a feitura de poemas aparentemente antilíricos.

Os poemas “O servo da gleba” e “Velhos” podem ser analisados tendo em vista a definição que T. S. Eliot apresenta para o que chama de terceira voz da poesia, aquela em que o poeta diz “não o que diria falando por si mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites do personagem imaginado que se dirige a outro personagem imaginado” (ELIOT, 1972, p. 129), característica já percebida desde sua segunda obra, *Passatempo*.

Em *O metro nenhum*, Alvim reafirma o exercício de alteridade, de voltar-se para o outro, de “ceder a voz e a vez”. Com esse propósito, recorre, mais uma vez, ao projeto que forja vozes, subjetividades dramatizadas, *personas*. Conforme Augusto Massi, em artigo no jornal *Folha de São Paulo*, Francisco Alvim apresenta, nessa obra, um “estilo tardio” que exhibe sua “radicalidade”, pois “em cenários relacionados à nossa experiência social – mesa de bar, hospital, presídio – reconhecemos todas as formas da brutalidade” (MASSI, 2011, n.p.), como no poema seguinte:

MUITO ÓTIMO

veio o homem
falou pra mim
pra mim
deitar no chão
dormir
dormir
que amanhã vou ser atendida
na meia-noite
(ALVIM, 2011, p. 16)

A brutalidade cotidiana, principalmente sofrida por setores vulnerabilizados da opressora realidade brasileira, está presente nos versos de “Muito ótimo”, cuja ironia do título antecipa a perplexidade de uma *persona* feminina aguardando, horas a fio, por um atendimento médico. Nesse cenário típico dos hospitais públicos do país a fora, o desabafo da paciente, para lembrar a imagem cunhada por Schwarz, parece captado pelo já conhecido microfone circulante de Francisco Alvim, que nessa obra continua amplificando o testemunho da “experiência social” do Brasil.

A análise da poética de Francisco Alvim revela que a partir de sua primeira obra, *Sol dos Cegos* (1968), o sujeito lírico vem se desprendendo de uma concepção tradicional para se constituir multifacetado, fragmentado, diluído em subjetividades que

transcendem o espaço de um único “eu”, a ponto de fazer do poema um espaço de exercício da alteridade.

As configurações de *personas* e vozes em seus poemas, em diálogo ou monólogo, não são casuais, pois têm um propósito não só estético, mas também político e ideológico. Ao deslocar o centro da elocução, historicamente consagrada à expressão de um “eu” subjetivo, ao outro, o poeta reafirma a compreensão de que só assim é possível desvelar, mais acentuadamente e criticamente, os problemas e as contradições da desigual sociedade brasileira. Nas palavras de Roberto Schwarz, Alvim procede ao “auto-exame do pequeno-burguês, que através da culpa individual descobre vícios de classe e um passado histórico” (SCHWARZ, 2002, n.p.).

Francisco Alvim coloca em cena a “alteridade do mundo, das palavras e dos seres” (COLLOT, 2013, p. 238), numa “espécie de reconhecimento do esvaziamento do ‘eu lírico’ tradicional e da própria automatização da vida que reifica o indivíduo moderno” (MELLO, p. 96). O conjunto de sua obra, até o presente momento, compreendendo um período da década de 1960 até 2011, exemplifica a força de uma poesia que sujeito lírico.

3 A DRAMATIZAÇÃO DO SUJEITO LÍRICO

Na primeira parte do capítulo anterior, apresentamos os principais pontos teóricos envolvendo a configuração do sujeito lírico ao longo da história. Na segunda parte, voltada ao exercício crítico, analisamos as faces que o sujeito lírico apresenta ao longo da obra do poeta Francisco Alvim, entre o primeiro livro publicado, *Sol dos cegos* (1968) e o mais recente, *O Metro nenhum* (2011).

Neste terceiro capítulo, na primeira seção, serão abordados alguns aspectos teóricos sobre o procedimento de dramatização da lírica na poesia contemporânea. Na segunda seção, voltadas ao exercício crítico, serão analisados os poemas de Francisco Alvim nos quais o procedimento de dramatização da subjetividade lírica evidencia marcas da violência que permeiam a realidade sócio-histórico-cultural brasileira, destacando, a princípio, a análise da expressão subjetiva testemunhal da ditadura civil-militar e, posteriormente, a expressão subjetiva das experiências cotidianas de violência.

3.1 Aspectos teóricos sobre a dramatização da lírica

Assim como as transformações históricas, filosóficas, políticas, estéticas impactaram, ao longo da história da literatura, no modo como os poetas compreendiam e lidavam com o sujeito lírico, fazendo com que, progressivamente, fosse “saindo de si” para materializar-se em vozes, máscaras, *personas*, heterônimos ou até mesmo para anular-se no poema sob o signo da impessoalidade, Francisco Alvim, dentro de sua produção poética, experimentou e testou a expressão da subjetividade em suas múltiplas possibilidades. Seja fazendo do “eu lírico” o centro da elocução, seja suprimindo-o por meio da objetividade, seja fragmentando-o em uma algaravia de vozes, seja metamorfoseando-o em personalidades distintas de um poema para outro.

Alfonso Berardinelli afirma que na pós-modernidade, entendida esta época como “uma situação da arte e da cultura que não pode ser resumida numa só poética e em um único estilo” (BERARDINELLI, 2007, p. 178), a poesia forçou os seus limites nos seguintes aspectos:

- 1) recuperando dimensões da prosa ou, às vezes, da teatralidade; 2) reabrindo o diálogo com a tradição pré-moderna; 3) praticando uma pluralidade de vias possíveis e saindo da tutela de poéticas fundadas numa consciência histórica monista; 4) mantendo, recuperando ou desconstruindo o espaço clássico da lírica como absoluto monológico

a meio caminho entre ‘universo humano’ da experiência e ‘idioleto’ estilístico (BERARDINELLI, 2007, p. 179).

Os traços elencados por Berardinelli como caracterizadores da poesia posterior ao Modernismo são verificáveis na poesia brasileira contemporânea. Acerca dessas tendências, a crítica literária Maria Esther Maciel observa que “O exercício de uma escrita que desvia de uma configuração física legitimadora e se abre aos influxos de vários gêneros, formas e formatos tem sido um traço da produção poética brasileira das últimas décadas” (MACIEL, 2009, p. 108).

Em relação ao processo de composição de Francisco Alvim, é perceptível o esforço para construir uma dicção plural, por meio da exploração das dimensões prosaicas e coloquiais da linguagem e, sobretudo, por meio da tentativa de configurar uma poética voltada à dramatização da subjetividade.

Sobre o processo de dramatização da voz lírica alviniana, destacam-se os estudos de Antonio Carlos de Brito (1988), Flora Süssekind (1989) e Roberto Schwarz (1999).

O primeiro estudioso afirma que o exercício de ceder a vez e ceder a voz propicia a Francisco Alvim “desocupar o espaço para a palavra alheia. Ouvir de tudo, mas exercer o direito de selecionar e medir. Aprender a ceder a vez, sendo atitude prudente e sábia, é ainda uma técnica, uma maneira de se obter o poema” (BRITO, 1988, p.137).

Essa técnica consciente de concessão da enunciação à emersão de subjetividades forjadas pelo engenho criativo de Alvim alçou os seus poemas a uma condição em que estes “poderiam ser dramatizados, levados ao palco. Porque são vozes. É sempre um diálogo, um monólogo, uma cena perfeitamente representável” (BRITO, 1988, p. 138-139). Mas ao contrário do gênero dramático, no qual há, geralmente, uma explicitação dos aspectos exteriores e interiores da personalidade dos personagens, nos poemas de Alvim a “identidade dos personagens em si mesmos não interessa: o que conta é o gesto social, a quantidade de regularidade e constância contidas na singularidade de uma cena cotidiana, anônima e próxima” (BRITO, 1988, p.139). “Se bem que a prostituta, o militar, a mulher abandonada, o funcionário público, assim, de modo genérico estejam reconhecíveis” (SÜSSEKIND, 1989, p. 191) em muitos poemas.

A presença dessas subjetividades anônimas no poema o torna um espaço de alteridade, pois

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. . Como pré-disposição para o conhecimento, a atitude é perfeita: o sujeito lírico torna-se transparente e no lugar de sua voz uma outra voz vem preencher a cena, nos comunicar algo, e ao próprio poeta, que são informações originais, acrescentamentos ao nosso conhecimento. Tudo que diz respeito à experiência alheia nos interessa, pois a vida alheia é um espelho da nossa, e aquelas vozes anônimas que ali se pronunciam, em grande parte somos nós mesmos (BRITO, 1988, p. 150).

Conforme Flora Süssekind, as subjetividades alheias se fazem presentes em

poemas que se apresentam ora como diálogos, ora como pedaços de fala, curtíssimas ou mais longas e propositadamente entrecortadas, inconclusas, ora como pequenos relatos dirigidos não se sabe a quem, frases que se ouvem ao léu. É como se, de fato, uma voz lírica que ensaiava desdobramentos em *Sol dos cegos* (1968) [...] fosse aos poucos se estilhaçando em vozes diversas, relativamente anônimas [...] em falas breves, prosaicas (SÜSSEKIND, 1989, p. 190-191).

Esse modo de configurar o sujeito lírico, revestindo-lhe de um teor dramático, não é um recurso expressivo peculiar à estética de Francisco Alvim. A cisão e a dramatização do lírico são características da poesia moderna. Como observa Süssekind, é constante na poesia de Baudelaire a presença de sujeitos que se dirigem a algum interlocutor ou exigem “a intervenção de uma segunda voz” (SÜSSEKIND, 1989, p. 191).

Esse desdobramento do sujeito em vozes aponta na direção da “dissolução do lírico em drama ou farsa na modernidade” (SÜSSEKIND, 1989, p. 191). Essa dissolução é perceptível, como aponta Süssekind, nos “monólogos dramáticos, dramas em versos, peças, de poetas como Yeats, Eliot, Dylan Thomans, Robert Lowell”, na “teatralização heteronímica de um Fernando Pessoa” e nos “desdobramentos do sujeito”, associado a “certa necessidade de interlocução no interior do poema em Baudelaire” (SÜSSEKIND, 1989, p. 191).

A inserção de aspectos dramáticos na lírica moderna e na contemporânea, instaurando no poema a interlocução com o outro, às vezes em meio a uma sequência de vozes que se multiplicam e contrapõem, implica ao poeta configurar o sujeito despido de qualquer tom onipresente, afinal

Não é mais enquanto *logos* que se afirma o sujeito, mas como interlocutor em diálogos simulados (ou não). Dramatiza-se o *Cogito* e, no movimento mesmo desta frase, uma das trilhas da poesia moderna. E, em verdadeira proliferação, em abismo, de interlocutores, o movimento característico de uma poesia-para-várias-vozes como a de Francisco Alvim (SÜSSEKIND, 1989, p.191).

O desdobramento de vozes, as variações de tons, a multiplicação de falas e as inconclusões, reconhecíveis na “poesia-para-várias-vozes” (SÜSSEKIND, 1989, p. 191) de Francisco Alvim, exemplificam o fato de que na contemporaneidade, mais do que em outro contexto, “o sujeito lírico está em permanente construção”, criando-se “no e pelo poema, que tem valor performativo” (COMBE, 2009-2010, p. 128). Na poesia de Francisco Alvim, esse valor performativo se nota na dramatização do sujeito lírico.

Essa dramatização subjetiva materializa-se no poema por meio da inserção do diálogo, uma das características basilares do gênero dramático. No drama moderno, surgido no Renascimento, a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, fez do diálogo, conforme aponta Peter Szondi, “talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática” (SZONDI, 2003, p. 32).

A inserção do diálogo na poesia lírica, instaurando o processo de dramatização do sujeito, requer do crítico literário a reflexão em torno de alguns conceitos como o de voz, de máscara, de *persona*.

Em relação ao conceito de voz na poesia, T. S. Eliot afirma que três vozes podem ser reconhecíveis em um poema: a primeira seria a do poeta falando para si mesmo ou sozinho, a exemplo dos monólogos; a segunda a do poeta dirigindo-se a outras pessoas, procedimento “predominante nos épicos”; a terceira a do personagem criado pelo poeta. Esta última só se configura como voz dramática quando está articulada a outras vozes “em certo tipo de conflito, desentendimento ou tentativa de compreensão mútua” (ELIOT, 1972, p. 133).

Embora Eliot trate, separadamente, de cada uma dessas vozes, dando a impressão de que elas não se misturam em um poema, o pesquisador afirma que a primeira e a segunda voz “se encontram, com maior frequência, juntas” na poesia não dramática, mas também ocorre de estarem juntas com a terceira voz na poesia dramática (ELIOT, 1972, p. 143). O fato é que para Eliot em “todos os poemas, da meditação particular ao épico e ao dramático, há mais de uma voz a ser ouvida” (ELIOT, 1972, p. 144). Segundo ele, “o que importa é que, no fim, as vozes devem ser ouvidas em harmonia; e, como já disse, duvido de que em qualquer poema de real valor apenas se ouça uma voz” (ELIOT, 1972, p.146).

Esse procedimento estético de construção de vozes no poema, analisado em seu ensaio crítico, é perceptível em sua obra literária. Michael Hamburger assegura que Eliot usou as *personas* poéticas “com uma liberdade sem precedentes”, fazendo com

que se tornassem “múltiplas e fluidas num único poema, variando e mudando livremente no tempo e no espaço” (HAMBURGER, 2007, p. 163).

Alfonso Berardinelli, em sua obra *Da poesia à prosa* (2007), no capítulo “As muitas vozes da poesia moderna”, retoma o ensaio de T. S. Eliot sobre “As três vozes da poesia” para discutir a pluralidade elocutória da lírica moderna, perceptível também na lírica contemporânea. Segundo o crítico italiano, ao comentar o conceito de “correlativo objetivo” de Eliot,

o pensamento, a emoção, o impulso imaginativo ou psíquico do autor necessitam, segundo Eliot, projetar-se numa forma já constituída, recorrendo a um suporte externo, cultural, realista e comunicativo, que liberte a individualidade criativa de si mesma, de sua arriscada infabilidade. Na poesia de Eliot encontramos uma trama cerrada desses “correlativos objetivos”: trechos de conversa, transcrições paródicas, notas descritivas, citações de autores clássicos e contemporâneos. Portanto, em um dos mais típicos, influentes e significativos poetas e teóricos da modernidade, a poesia se apresenta como uma negação da lírica como ‘primeira voz’ da poesia (BERARDINELLI, 2007, p. 18-19).

Reconhecemos em Francisco Alvim o distanciamento em relação ao uso da primeira voz, principalmente a partir do seu segundo livro, *Passatempo* (1974), momento em que direciona sua dicção para o engendramento das terceiras vozes. Essa configuração de subjetividades múltiplas, por meio da dramatização da terceira voz, perceptível na lírica de Alvim, implica desafios aos leitores, já que, como observa Hamburger,

enquanto uma única *persona* permite que se amplie a experiência tanto do poeta como do leitor, e o poema francamente confessional pode permitir uma identificação da parte do leitor que preenche a lacuna entre os indivíduos [...], uma grande reunião de *personas* diversas num único poema não tem o mesmo efeito (HAMBURGER, 2007, p.176-177).

A multiplicidade de vozes, configurando *personas* distintas, pode fazer do poema um espaço de algaravia, no qual o leitor pode não identificar facilmente as subjetividades em diálogo. Em relação à poesia brasileira, a obra de Francisco Alvim contém poemas nos quais a dramatização da voz lírica impõe essa dificuldade, cujas lacunas, em uma espécie de jogo elíptico, o leitor tenta preencher.

Vale ressaltar que no contexto em que Alvim começa a publicar, no final da década de 1960, já não há grandes ambições no meio literário, como as que “tinham motivado os mestres modernistas de 22 e 30, tão dedicados à construção de uma Cultura

Brasileira”, nem tão pouco há o “entusiasmo pela modernidade que animara a vanguarda concretista nos anos 50” (MORICONI, 1998, p. 15).

Nesse momento da história da literatura brasileira, no qual parece não haver mais espaço para projetos grandiloquentes, Ítalo Moriconi afirma que “o apego ao corpo é a única coisa que sobra no contexto de ceticismo – e até de cinismo – generalizado entre os poetas e intelectuais mais típicos dos anos 70” (MORICONI, 1998, p. 15). Como observa o pesquisador carioca:

O apego ao corpo recoloca no cenário o valor da poesia como encenação da subjetividade. Tal valor fora banido pela geração de críticos universitários que nos anos 60 endossara tanto a ideologia antilírica de João Cabral quanto o conceito de poesia antiexpressivista, peremptoriamente anti-hedonista, formulado pelo neofuturismo dos concretos. O paradigma cabralino-concretista construído a partir desses critérios conjugava à mallarmaica desapareição elocutória do eu a imposição de uma estética de *rigor*, contraposta à *eloquência* modernista (MORICONI, 1998, p. 15, grifo do autor).

A volta do subjetivismo na poesia pós-68, empreendida pela Geração Marginal, se deu por meio de diversificados recursos estéticos, o que impossibilita enquadrar os poetas desse período em “um bloco homogêneo”.

Nesse sentido, a dinamicidade do sujeito lírico pode ser considerada a palavra de ordem da poesia brasileira moderna e contemporânea, já que um “eu” que se quisesse uno e absoluto encontraria resistências e não faria sentido em meio à fragmentação do tempo, da memória, do sujeito. Esse contexto dissoluto propicia o desarranjo das formas literárias cristalizadas. Em Alvim, a dramaticidade própria do texto teatral se manifesta, principalmente, em poemas que evidenciam o traço violento da sociedade brasileira.

3.2 A dramatização subjetiva da violência em Francisco Alvim

Os poetas das décadas de 1970 e 1980, como observa Maria Esther Maciel, corroborando a afirmação de Ítalo Moriconi, direcionaram suas preocupações para “o contexto político brasileiro, as manifestações explícitas da subjetividade e as inscrições do corpo na escrita” (MACIEL, 2009, p.116). Diante dessa constatação, levando-se em conta a produção poética de Francisco Alvim a partir de *Passatempo* (1974), propomos, na primeira parte desta seção, uma leitura crítica de poemas que dramatizam a experiência violenta da ditadura civil-militar.

Na segunda parte, o exercício crítico será direcionado para a leitura de poemas que expõem a “violência dos contatos humanos” (ALCIDES, 2002, p. 197) “em cenários relacionados à nossa experiência social” (MASSI, 2011, n. p.). Focaremos poemas extraídos de *Elefante* (2000) e *O metro nenhum* (2011).

3.2.1 A memória da ditadura civil-militar

Os poemas nos quais Francisco Alvim apresenta alusão direta ou indireta ao contexto ditatorial civil-militar brasileiro não aparecem em seu primeiro livro *Sol dos Cegos* (1968). Embora publicado após 1964, muitos dos poemas que compõem o livro foram escritos em período anterior, como os que constituem a parte intitulada “Amostra grátis”, compostos entre os anos de 1957 e de 1963.

A referência ao golpe será perceptível em alguns poemas de *Passatempo*, seu segundo livro, publicado em 1974. Em obras posteriores, a memória ditatorial também se fará presente. Porém, ao contrário dos poemas mais subjetivos de *Sol dos Cegos* (1968), voltados à reflexão interior e/ou à contemplação da natureza, enunciados por meio da primeira pessoa do singular, nos poemas voltados às temáticas político-sociais há a configuração de mais de uma voz.

É como se a violência institucionalizada pelo regime ditatorial se fizesse mais verossímil, no texto poético, através da interlocução polifônica. Essa dramatização da subjetividade, contudo, não implica na construção de diálogos claros, lineares, facilmente decodificados pelos leitores, como, na maioria das vezes, espera-se que sejam os diálogos de um texto teatral, cujas rubricas situam o leitor no contexto da trama. Como observa Viviana Bosi, os poemas de Francisco Alvim escritos nos “anos 70 e 80 acusam os porões da ditadura, ao insinuar a tortura, o medo e a perseguição, sugerindo a corrupção e o apadrinhamento, muitas vezes de forma velada, figurando situações ambíguas que precisam ser decodificadas pelo leitor” (BOSI, 2014, p.19).

Exemplo de poema cujos sentidos acolhem remissões ao contexto histórico e político brasileiro é o seguinte, sem título, extraído de *Passatempo* (1974):

ACABAVAM DE promovê-lo
e ele deu um tiro no ouvido
E o outro na prisão
dizem que perdeu o uso das pernas
Delação
expurgo de homossexuais

Uma profissão sem eles
 mau sinal
 (ALVIM, 2004, p. 286)

No poema não há marcações explícitas, como travessões, que delineiam as divisões das falas. No entanto, é possível inferir mais de uma voz. Os dois primeiros versos – “Acabavam de promovê-lo/ e ele deu um tiro no ouvido” – podem ser lidos como uma sequência de fala emitida por uma primeira voz.

O terceiro e quarto versos – “E o outro na prisão/ dizem que perdeu o uso das pernas” – sugerem outra voz em interação com a primeira. Esse diálogo não explicita, porém, quem é “ele”, mencionado pela primeira voz, e nem o porquê do suicídio após ter galgado uma promoção, nem tampouco quem é o “outro” mencionado pela segunda voz, muito menos a razão de ter sido preso e de ter perdido “o uso das pernas”.

O quinto e sexto versos – “Delação/ expurgo de homossexuais” – podem indicar a enunciação de uma terceira voz, também participante do diálogo, ou podem ser entendidos como falas pertencentes à primeira voz. Quem seriam os homossexuais expurgados? Seriam “ele” e o “outro” referidos anteriormente? Qual o sentido dos dois últimos versos – Uma profissão sem eles/ mau sinal – e quem seria o locutor dessa última fala? Nada fica claro para o leitor. Elíptico, esse poema de Alvim deixa subentendidos para os leitores, os quais têm as entrelinhas para fazer inferências. O léxico – tiro, prisão, delação, expurgo –, além do contexto histórico em que o poema foi composto, permitem a associação de seus versos ao conjunto de obras artísticas que testemunham a realidade ditatorial brasileira.

Outro poema no qual a memória coletiva da ditadura civil-militar é mobilizada por meio de uma arquitetura dramática, também extraído de *Passatempo* (1974), intitula-se “Nosso trabalho”.

NOSSO TRABALHO

Você tem ideia por que foi chamado?
 Não, meu caro, não é nada disso
 se ele foi eleito é porque teve sinal verde da presidência
 O que a gente pode visitar por perto?
 Não sei, não saio nunca daqui
 Ouvi dizer que Pirenópolis
 É preciso que ela venha
 Circulamos em meios mais ou menos paralelos
 o seu jeito de falar
 Passemos agora às torturas

Você acha que o Ministro é capaz de deixar desprotegido

Você vê, esta cidade é um labirinto
 Um corredor comprido e estreito
 (um gato atrás de um rato
 um prato de jiló sem molho)
 É preciso encontrar uma explicação
 In dubio contra reo
 Microfones
 (ALVIM, 2004, p. 287)

No primeiro verso do poema, o leitor se vê diante de uma interrogação dirigida a uma segunda pessoa: “Você tem ideia por que foi chamado?”. No segundo e no terceiro versos, o que deveria ser uma resposta a essa pergunta, apresenta-se como resposta a outra pergunta não evidenciada no poema: “Não, meu caro, não é nada disso/ se ele foi eleito é porque teve sinal verde da presidência”. Esse diálogo sugere que seus interlocutores, talvez agentes governamentais, foram convocados a se apresentarem às autoridades superiores de Brasília.

A resposta à pergunta feita no quarto verso –“O que a gente pode visitar por perto?”–, seguida da resposta “Não sei, não saio nunca daqui”, traz à cena do poema uma terceira voz, possivelmente de algum funcionário residente na capital federal. Não aparece o nome Brasília, no entanto, o sexto verso – “Ouvi dizer que Pirenópolis” – expressa um comentário, possivelmente proferido por uma das duas vozes iniciais, referindo-se à turística cidade goiana próxima ao Distrito Federal. Além disso, as imagens suscitadas nos versos “Você vê, esta cidade é um labirinto/ Um corredor comprido e estreito” sugerem os traços urbanísticos da nova capital.

É possível inferir que os versos “É preciso que ela venha” e “Circulamos em meios mais ou menos paralelos/ o seu jeito de falar” façam parte do diálogo inicial, apesar de haver uma quebra do assunto anterior. O leitor fica sem saber quem é “ela” e que “meios mais ou menos paralelos” são esses, muito menos o significado da menção ao “jeito de falar”.

No terceiro verso da primeira estrofe – “se ele foi eleito é porque teve sinal verde da presidência” – o vocábulo “eleito” e “presidência”, conceitos comuns em contextos democráticos, podem sugerir situações de conchavos políticos, na medida em que o “eleito” dependeu do aval da presidência, dando a entender que a referida eleição foi fruto de uma votação encenada, revestida com uma aparente democracia. Apesar

dessa aparente democracia sugerida, é preciso ter o todo do poema para entender que se trata do contexto da ditadura.

Será no penúltimo verso da primeira estrofe – “Passemos agora às torturas” – que a referência será direta à ditadura civil-militar brasileira. Nesse verso, uma das vozes interrompe o diálogo, até então circunscrito a trivialidades, tentando inserir na conversa o tema tortura, prática comum durante a ditadura para forçar delações dos tachados pelo sistema como subversivos. É curioso notar que os interlocutores do diálogo passam de assuntos banais, como a possibilidade de lazer nas horas vagas, a assuntos graves, como a prática da tortura, com naturalidade, como se torturar fosse algo banal e corriqueiro em suas realidades. Esse procedimento estético denuncia a violência naturalizada pelo Estado antidemocrático.

O verso seguinte, último da primeira estrofe – “Você acha que o Ministro é capaz de deixar desprotegido” – não apresenta informações sobre torturas, mas deixa subtendido que eles precisam de proteção vinda de escalões superiores. Seriam eles torturadores? Será que estão em Brasília para executar outra missão?

Na segunda estrofe não fica claro se as vozes são as mesmas da primeira estrofe ou se Alvim, para usar uma expressão de Roberto Schwarz, circulou seu microfone para captar outras vozes, agora, talvez, dos membros superiores do regime – ministros, generais, coronéis – que precisam “encontrar uma explicação” para algo não explicitado no poema. Estariam conjecturando uma maneira de camuflar os reais motivos da morte de alguém contrário ao regime? Estariam tentando incriminar um inocente para se livrarem da responsabilidade por algum crime? A solução para o dilema no qual estão inseridos, conjecturada por uma das vozes, é inverter a máxima jurídica latina “in dubio pro reo”, que significa inocentar o réu em caso de dúvida, se não há provas suficientes para a condenação, transformando-a na máxima “In dubio contra reo”. Essa artimanha, objetivando revestir de legalidade algo criminoso, evidencia os meandros fraudulentos da ditadura civil-militar brasileira para criminalizar quem se opunha à opressão vigente.

Em “Revolução”, poema também extraído de *Passatempo* (1974), nota-se a configuração de uma subjetividade afetada pela repressão ditatorial, em um momento de “autocrítica e lucidez resignada” (BRITO, 1988, p. 152).

REVOLUÇÃO

Antes da revolução eu era professor
Com ela veio a demissão da Universidade
Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
(meus pais eram marxistas)

Melhorei nisso –
 hoje já não me maltrato
 nem a ninguém
 (ALVIM, 2004, p. 289)

A enunciação, expressa na primeira pessoa do singular, revela a memória de um ex-professor universitário cassado pela ditadura. O título “Revolução” é irônico, já que a imposição ditatorial ocorreu por meio de um golpe civil-militar empreendido pela elite, sem participação popular. Ademais, “revolução” era, e ainda é, a forma utilizada pelos simpatizantes e cúmplices da ditadura para revestir esse evento golpista com uma feição político-institucional. Visando, talvez, evitar mais perseguições, o ex-professor adere à nomenclatura oficial: “Antes da revolução eu era professor”. Esse poema traduz o triunfo da força ditatorial, inclusive, no plano da linguagem, uma vez que o próprio oprimido incorpora o discurso do opressor.

Após a destituição do cargo na universidade, possivelmente em razão de ser filho de pais marxistas, o sujeito da enunciação, em resposta à repressão, parece se engajar ainda mais na militância política, como podemos depreender da leitura do terceiro verso: “Passei a cobrar posições, de mim e dos outros”. Os três últimos versos, nos quais ele afirma ter melhorado no aspecto relativo às cobranças individuais e coletivas, já que não mais maltrata os outros e a si com cobranças ideológicas, expõe as sequelas da violência ditatorial em sua subjetividade. Como pontua Viviana Bosi, a impressão que se tem é que “tudo lhe foi arrancado, até o direito à indignação” (BOSI, 2014, p.21).

Segundo a pesquisadora paulista, o misto de conformismo, autoironia e autocompaixão vivenciados pelo sujeito advém da “impossibilidade de transformações sociais” (BOSI, 2014, p. 22) diante da “revolução” instaurada em 1964:

De forma sintética, o poeta exhibe as significativas divergências entre os ideais que orientavam o intelectual de esquerda até a ditadura, e o que ocorreu com a geração seguinte, que entra na vida adulta por volta do começo da década de 70 (como foi o caso dos então jovens poetas marginais), adaptado ao novo clima e já se desculpando, diminuído, por nem poder (ou mesmo, querer) “cobrar posições” (BOSI, 2014, p. 22).

Pelo viés do humor, da ironia, do coloquialismo, da linguagem elíptica, do despojamento formal, Francisco Alvim tentava enfrentar o autoritarismo do regime militar por meio da configuração subjetiva multifacetada, ora expondo a perspectiva das vítimas, ora a dos que participavam direta ou indiretamente do poder vigente.

Em *Dia sim dia não* (1978) também há poemas nos quais a referência à ditadura é feita através da voz dos que sofreram a repressão e da dos que participaram dela.

AUTORIDADE

Onde a lei não cria obstáculos
coloco labirintos
(ALVIM, 2004 p. 222)

Nesse conciso poema não há referências diretas ao contexto ditatorial, mas é possível associá-lo ao contexto histórico no qual foi publicado. O título, porém, indica que a voz elocutória é de uma autoridade que, no exercício de suas funções, não visa simplificar a vida de ninguém. Se as leis não burocratizam o suficiente, o poder vigente amplifica as dificuldades.

No poema “Véspera”, a alusão aos meandros ditatoriais é mais explícita:

VÉSPERA

Amanhã sai o recesso
depois cassações
eleições indiretas
tudo combinadinho
tudo combinadinho
é mas agora eu vou é
cuidar da vida
(ALVIM, 2004, p. 235)

Pode ser percebida uma voz indefinida no poema. Talvez seja de algum parlamentar, de algum assessor, de algum jornalista, de algum cidadão comum. Nos cinco primeiros versos, essa voz anônima comenta para si, como se estivesse pensando em voz alta, ou para um interlocutor indefinido, sobre a proximidade do recesso, das cassações, das eleições indiretas. Todos esses eventos situam o leitor em um cenário político de alguma casa legislativa. Recesso, cassações, eleições indiretas são ações que parecem muito bem orquestradas, afinal o sujeito tem convicção, como atesta a repetição do diminutivo, de que está “tudo combinadinho”. Nos dois últimos versos do poema – “é mas agora eu vou é/ cuidar da vida” – a presença de um *enjambement* sugere a elocução de uma segunda voz que, diante dos comentários feitos pela primeira voz, esboça uma reação de indiferença em relação aos problemas políticos do país, ressaltando que cuidar da própria vida é mais importante do que se preocupar com conjecturas sobre um jogo político de “cartas marcadas”, onde tudo já está, previamente, combinado.

A constituição das vozes/personas em “Véspera” abarca nuances da vida sob o autoritarismo: os anônimos que ignoram o horror, para os quais a aparente normalidade institucional do regime seria sinônimo de progresso; as vítimas, desiludidas com as perspectivas futuras do país, diante das conspirações dos poderosos; os cúmplices, partícipes das combinações, dos conchavos políticos. Esse poema, embora conciso, revela um mosaico de tonalidades e impressões que, em seu conjunto, atestam as contradições, o sufocamento e o obscurantismo do período.

Em *Dia sim dia não* (1978), os sucintos poemas “Um poder”, “Força do direito”, “Disseram na Câmara”, “Conselho” e “Meu filho” fazem alusão, direta ou indiretamente, a situações típicas do período pós-64. O primeiro e o segundo, respectivamente, aludem à corrupção e à força (Física? Econômica? Política?). Em “Disseram na Câmara” e em “Conselho”, Francisco Alvim recorta cenas que evidenciam os bastidores do regime, seja no âmbito legislativo, seja no âmbito dos porões da tortura.

UM PODER

Há poder mais agradável
que o de corromper?
(ALVIM, 2004, p. 223)

FORÇA DO DIREITO

Comigo não é bem assim
meu direito é a força
(ALVIM, 2004, p. 235)

DISSERAM NA CÂMARA

Quem não estiver seriamente preocupado e
perplexo
não está bem informado
(ALVIM, 2004, p. 235)

CONSELHO

Nosso negócio é a tortura
sempre que falarem o nome dele
invente
(ALVIM, 2004, p.236)

MEU FILHO

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

No poema “Um poder”, nota-se uma voz emitindo uma pergunta retórica, já que não é respondida, evidenciando o deleite de seu enunciador pelo poder, mas não por qualquer poder: interessa-lhe o prazer advindo do poder de corromper.

Em “Força do direito”, o título sugere uma fala de uma voz que afirma sua crença na força que o direito tem. A segunda voz, em interação com a primeira, correspondendo aos dois únicos versos do poema, expressa uma concepção de direito inversa, já que o direito seria garantido pela força (física e/ou simbólica?).

No poema “Disseram na câmara”, o título pode ser lido como uma introdução a um comentário, feito por uma única voz, sobre os bastidores turbulentos de uma câmara legislativa ou sobre a realidade preocupante vivenciada pelo país. O desconhecimento dos problemas internos da câmara ou dos problemas externos seria sinônimo de desinformação.

Em “Conselho”, como o título explicita, há uma voz, possivelmente de alguém do regime ditatorial, emitindo um conselho a outro, possivelmente um preso político, alertando-o para a necessidade de mentir para não ser torturado. Os motivos dessa aparente bondade do agente militar em relação ao suposto “subversivo” não são explicitados no poema.

No poema “Meu filho” a alusão ao regime antidemocrático não é direta. Os seus versos têm um tom típico de falas que recorrem a expressões populares para caracterizar situações da realidade. A metáfora do centauro, ser mitológico metade cavalo, metade homem, utilizada pela voz da enunciação para caracterizar o período histórico no qual os interlocutores do diálogo vão viver, adquire uma dimensão tragicômica, já que as duas metades do centauro serão compostas por partes do cavalo, o que exclui traços humanos. Se entendermos que a “era do centauro” significa o período ditatorial brasileiro, a subversão do personagem mitológico faz todo sentido, uma vez que a violência, a brutalidade, a truculência, a desumanidade são marcas desse tempo.

A leitura desses poemas dá a impressão de que “tudo se passa como em uma voz que vem da rua e do vento, e escutamos pela metade, cujo sentido no fundo entendemos, e concluímos o resto sem muitos problemas, pois o contexto é bem conhecido” (BOSI, 2014, p. 21).

Essa afirmação de Viviana Bosi estabelece diálogo com a afirmação de Roberto Schwarz acerca da linguagem de Alvim, caracterizada pela:

limpeza das falas, sem luxo, redundâncias, frases-feitas, figuras de linguagem, arremate lapidar, universalismos etc., ou seja, sem traço

literário convencional, é trabalho literário seu, que lhes decanta o conteúdo pragmático e as torna comensuráveis, peças de um mesmo sistema, abrindo à consideração um verdadeiro fundo nacional de ironias (SCHWARZ, 2002, n. p.).

Em *Lago, montanha* (1981) destacam-se os seguintes poemas cujas subjetividades dramatizadas refletem o cenário violento e corrupto pós-1964:

SÓ CORRUPÇÃO

Quase um paraplégico
 No tapa não podia ser
 cheguei por trás dele e
 disse
 reza pra que este caso seja só de corrupção
 se entrar subversão
 você amanhece boiando no Rio Negro
 Deu certo
 Entregou vinte e cinco mil tiros
 (ALVIM, 2004, p. 168)

A referência à tortura é latente nesse poema. Nele parece haver um diálogo, no qual um dos interlocutores, possivelmente pertencente ao regime militar, conta para um outro o que fez com um suspeito de corrupção: “disse/ reza pra que este caso seja só de corrupção/ se entrar subversão/ você amanhece boiando no Rio Negro”. A suposta corrupção praticada pelo homem torturado (seria este um militar desertor?) parece secundária para o agente da repressão diante da possibilidade de que este homem esteja a serviço do que os militares chamavam de subversão. Se a punição para a corrupção implicava na quase paralisia física, consequência da tortura, a punição para casos de subversão implicava na perda da vida. Nos dois últimos versos, o sujeito da enunciação deixa claro para seu interlocutor que a tortura e a ameaça surtiram efeito em sua vítima que “Entregou vinte e cinco mil tiros”. O que significaria esses “vinte e cinco mil tiros”? Talvez, se levarmos em conta o contexto de delações sugerido pelo poema, essa quantidade de tiros é uma metáfora do número de pessoas delatadas ou guarda outro significado no dialeto dos porões da tortura no governo militar.

Em “Resto de vida”, a cena enfocada expõe os meandros dos bastidores governamentais:

RESTO DE VIDA

A segurança nacional
 está acima de legendas partidárias
 o azar é dele
 que quis enfrentar o Governo

só entra nessa quem quer
 se um dia acontecer qualquer coisa aqui
 vou morar na Suíça
 onde tenho dinheiro para viver –
 e muito bem –
 o resto da vida
 (ALVIM, 2004, p. 171)

A elocução subjetiva parece centrar-se em uma pessoa que comenta para uma segunda pessoa (não explicitada no poema) fatos envolvendo uma terceira pessoa (“o azar é dele”) que “quis enfrentar o Governo”. Por que essa terceira pessoa quis enfrentar o governo? Isso não fica claro no poema, mas há a sugestão de que as consequências desse enfrentamento poderiam ser negativas, inclusive poderia afetar o sujeito da enunciação que “se um dia acontecer qualquer coisa aqui” tem planos de ir morar na Suíça. Contrariando o título “Resto de vida”, que sugere a ideia de “final de vida”, de proximidade da morte, o último verso indica que o sujeito tem “o resto da vida” para aproveitar, “e muito bem”, o dinheiro (de origem ilícita?) depositado na Suíça, famosa por ser uma espécie de “paraíso fiscal” para corruptos. Os subtendidos e as lacunas do poema não são empecilhos para que o leitor acesse os seus sentidos, na medida em que o contexto evocado é, infelizmente, recorrente no Brasil.

Essa linguagem fragmentada, ambígua, sugestiva faz parte do significado do poema, uma vez que se configura como mais um sentido, porque, em nossa leitura, representa o contexto histórico de silenciamento, de repressão, de falta de liberdade de expressão. O poeta acha esse caminho como forma de expressão para dizer que, num contexto em que a palavra livre é reprimida, a criação está submetida à censura e o artista sob risco de prisão, de morte. Na poesia de Alvim, portanto, a forma produz sentido, não podendo ser separada do conteúdo.

Em *Corpo fora* (1988) destaca-se o poema “Quase”:

QUASE

O Secretário de Educação de Barbacena
 Sr. Guilherme Marins
 participou aos repórteres
 – Pedirei demissão de meu cargo
 em solidariedade ao General,
 caso sua punição seja confirmada
 Os repórteres confirmam. Ele arremata.
 Mas antes, falarei com o General
 para ver o que ele acha
 (ALVIM, 2004, p. 105)

Esse poema, em tom anedótico, desnuda, por meio da dramatização subjetiva, o fisiologismo arraigado em muitos agentes públicos. O contexto ditatorial é subentendido pela menção ao cargo militar de general. Muitas cidades, nesse período, eram administradas por prefeitos indicados pelo regime, inclusive, muitos prefeitos e governadores eram militares de alta patente. O general mencionado, afastado do cargo, recebe a solidariedade de seu afilhado político, ao menos diante das câmaras. Francisco Alvim testemunha em “Quase” a desfaçatez e o cinismo de agentes públicos envolvidos em relações promíscuas de apadrinhamento. Para Antônio Carlos de Brito, a tematização do Brasil na poesia de Alvim passa pelo desnudamento da

burocracia semiparasitária que combina as sutilezas da dependência paternalista com a instabilidade e dureza da competição moderna. A vida institucional assimila todos os expedientes dos tempos, em matéria de rigidez burocrática e fetichismo da técnica, e ao mesmo tempo conserva o ranço e a eficácia do autoritarismo paternalista (BRITO, 1988, p. 155).

Esses vestígios do passado paternalista, impregnados no meio burocrático, encontraram no regime ditatorial um campo propício. O livro *Elefante* (2000), tido pela crítica como o ponto alto da produção poética de Francisco Alvim, também mobilizará a memória da ditadura civil-militar, expondo seus meandros, em alguns poemas, como no poema seguinte:

COMENTÁRIO

Ele é o amigo
Quem vem e que fica hospedado
Ajudou-o a comprar uns terrenos

Já o outro...
As razões íntimas e secretas
não conheço
talvez ninguém conheça
O fato é que durante todo esse tempo
foi o único sucessor de que cogitou
O mais espantoso é que tenha conseguido

Acabou com a tortura
Arrebentou o sistema
(ALVIM, 2004, p. 19)

Nesse poema, como o próprio título sugere, o leitor percebe o diálogo entre vozes indefinidas, comentando entre si sobre pessoas também indefinidas. Na primeira estrofe, se entendermos cada verso iniciado com letra maiúscula como a fala de uma voz diferente, podemos inferir a presença de três vozes.

No primeiro verso, a primeira voz faz referência a um “ele”, amigo de não se sabe quem, que fica hospedado não se sabe onde e que ajudou o referido amigo na compra de uns terrenos.

A segunda estrofe não clareia as imprecisões da estrofe anterior. Seu primeiro verso estabelece uma oposição entre o “ele” e o “outro”. Este seria o sucessor do “ele”. Sucessor de que função? A voz da última estrofe sugere que o “outro”, ao ser alçado ao posto de sucessor do “ele”, conseguiu o feito de acabar com a tortura e com o sistema, o que possibilita aos leitores inferirem que ambos eram pessoas importantes socialmente, ocupando postos estratégicos, talvez dentro do próprio regime ditatorial (contexto sugerido pela referência à ditadura e ao sistema). Se pertencente ao regime ditatorial, porque o “outro”, ao suceder o “ele”, “acabou com a tortura” e “arrebentou o sistema”? Seria um dissidente?

Roberto Schwarz, ao analisar esse poema, afirma que “em ‘Comentário’, um poema no qual não se sabe quem é quem e as frases não se encadeiam direito, o segredo da gramática atrapalhada está no medo, nos vazios mentais que se instalam em quem fala da ditadura” (SCHWARZ, 2002, n.p.). Esses vazios mentais, deixados pelas vozes que compõem o poema, podem ser notados no poema “Lembra?”, cuja menção à tortura aparece já no primeiro verso:

LEMBRA?

O sujeito que foi torturado e que não escondia
 O que não foi e dizia que tinha sido
 O que tinha sido e que negava
 O que foi e que escondia
 (ALVIM, 2004, p. 75)

No poema “Lembra?”, no qual o próprio título remete à memória, há a configuração de modos distintos de tratamento da experiência ditatorial brasileira, no que diz respeito ao trauma advindo da tortura.

O título, expressando uma interrogação, sugere uma interlocução entre uma voz que se expressa ao longo do poema e um ouvinte oculto para os leitores. Sua estrutura em paralelismo assemelha-se a uma adivinhação. Uma mesma voz refere-se, em cada um dos quatro versos, a formas diferentes de enfrentamento das cicatrizes da tortura. A memória traumática é aludida no primeiro verso. O heroísmo fingido no segundo. A negação da tortura como tentativa de esquecimento do trauma no terceiro. A afirmação da memória individual não exposta para os demais.

Os poemas que analisamos nesta seção, apesar das lacunas, dos subentendidos, das falas entrecortadas que não permitem, em uma primeira leitura, interpretações categóricas, têm a capacidade de estabelecer uma identificação com o leitor. Esse processo de identificação se dá na medida em que há uma intersecção entre a memória individual dos leitores e a memória coletiva convocada no poema. Segundo Maurice Halbwachs,

para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Assim, a memória individual só é afetada pela memória coletiva se o indivíduo identificar-se, de algum modo, com o relato das lembranças de outro indivíduo. Essa identificação possibilita aos interlocutores comungarem um sentimento de pertencimento à mesma coletividade. Portanto, sem os pontos de contato que os ligam a uma base histórica comum, não é possível o diálogo intrínseco entre as duas memórias.

Os poemas de Francisco Alvim que aludem ao contexto ditatorial brasileiro não precisam explicitar sua associação a esse período trágico da história nacional, isso porque o leitor tem experiência desse passado recente do Brasil, seja por meio dos livros de história, de filmes, de minisséries, de novelas ou de relatos orais de quem testemunhou esse episódio antidemocrático, que o permite preencher as entrelinhas dos versos. Conforme observa Roberto Schwarz, “em linha mais escusa, mas sempre ligada a descobertas da escuta e a engrenagens reais, há as suposições ligando compra de terrenos, sucessão presidencial e tortura de presos políticos, adivinhadas de passagem, a partir de frases entrecortadas” (SCHWARZ, 2002, n. p.).

3.2.2 A naturalização da violência cotidiana pela sociedade

Contemporâneo é aquele escritor que, conforme conceitua Giorgio Agamben, citando Nietzsche, ao desconectar-se e dissociar-se do presente, mantém sua atualidade:

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

Francisco Alvim, desse modo, é aquele poeta que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Esse escuro, em sua produção poética, aparecerá não só em poemas que refletem sobre a ditadura civil-militar brasileira, mas sobre a violência cotidiana que permeiam as relações interpessoais.

Nesta seção, portanto, procederemos à leitura crítica de poemas, extraídos principalmente de *Elefante* (2000), considerado por Roberto Schwarz um livro que “participa da categoria especial das obras em que a verificação recíproca entre as formas artísticas e a experiência histórica está em processo” (SCHWARZ, 2002, n.p.), e de *O metro nenhum* (2011), livro que “faz reverberar, de algum modo, as incoerências aparentemente insolúveis, chocantes e instáveis às quais estamos, cotidiana e historicamente, expostos” (BASTOS, 2014, p. 100).

Em “Ameno”, “Olha” e “Irritados e preocupados”, poemas extraídos de *Elefante* (2000), percebemos a experiência histórica, mencionada por Schwarz, vindo à tona, em versos elípticos, porém episódicos do contexto histórico-social brasileiro:

AMENO

Capitão Militão José de Souza Meno
era danado de mau
rapava a cabeça dos pretos
passava piche
(ALVIM, 2004, p. 39)

OLHA

Um preto falando
com toda clareza
e simpatia humana
(ALVIM, 2004, p. 61)

IRRITADOS E PREOCUPADOS

consegui deixá-los
– Se levar um tiro
nem vou ao enterro
– Ele não é doido
– Mas fez coisa de
– Ele devia ter ficado
quietinho
(ALVIM, 2004, p. 65)

Nesses três poemas, e em outros de *Elefante* (2000), como pontua Schwarz, “a referência nacional se impõe, conferindo aos poemas, sobretudo aos brevíssimos, certa ressonância suplementar, para a qual o leitor vai se educando” (SCHWARZ, 2002, n.p.). Em “Ameno”, a ironia do título fica latente no modo perverso como o Capitão Militão José de Souza Meno tratava os negros. Em “Olha”, o racismo revela-se em um comentário aparentemente elogioso. Em “Irritados e preocupados”, o diálogo parece extraído de uma cena familiar, na qual os interlocutores conjecturam o destino de uma pessoa ausente no diálogo. Em razão de determinada conduta, não evidenciada no poema, mas tachada como “coisa de doido”, as vozes temem o fim trágico desse personagem ausente, num misto de raiva e preocupação.

Sobre essa poesia elíptica, característica da obra de Alvim, na qual o poema parece fragmento de conversas extraído da banalidade cotidiana, Antonio Carlos Brito afirma que:

O poema passa como se não tivesse autoria, ou fosse de autoria anônima. E o leitor é levado a vivenciar de tal modo o poema, que passa como se fosse o seu autor, ou sujeito daquela experiência que o poema particulariza. O que o poema estabelece com o leitor é um contato, uma aproximação sensorial, um toque direto, onde tudo é fluxo vivo isento de intelectualismo (BRITO, 1988, p. 147).

O Metro nenhum, publicado em 2011, reafirma, no conjunto de poemas que o compõe, a linha de força da lírica alviniana: a dramatização do sujeito lírico. As cenas dramáticas, pinçadas, muitas vezes, do cotidiano violento e vulnerabilizado, constitui desafio ao leitor. Segundo a pesquisadora Laíse Ribas Bastos:

O desafio colocado à prova na poesia se dá pelo fato de que esses acontecimentos e experiências muitas vezes duros precisam passar pelo crivo da linguagem poética para se tornarem, de algum modo, visíveis, audíveis e sensíveis ao leitor (BASTOS, 2014, p. 100).

No poema “Entranhas”, a linguagem, voltada para a captação de vozes em interação, modula cenas nas quais o diálogo e o tom narrativo dão a tônica dos versos, expondo o cotidiano, que na perspectiva de Francisco Alvim, “é concebido como um palco de equilíbrio precário, onde o triunfo de uns implica a derrota de outros; onde as conquistas são desqualificadas por perdas subsequentes; onde o relacionamento humano é apresentado na forma de um confronto” (BRITO, 1988, p. 153).

ENTRANHAS

Irei com prazer, senhor embaixador
Mas antes preciso saber
se aquela putinha também

vai
 – Seu filho da puta
 O coronel saca a pistola
 Não teve medo
 – Atira, seu filho da puta
 atira
 A exoneração não tarda
 foi parar em parte
 alguma
 (alguém ajudou, senão...)
 Lá se aposenta
 Dias depois, já de regresso
 passa em Madri
 aluga o carro para um passeio
 sofre o enfarte e morre
 na estrada
 fica nu – roubam
 tudo
 Não tinha família
 Leva uns dias no necrotério
 até que o acham
 Deixou setecentos mil dólares
 um apartamento

Da aposentadoria
 não desfrutou um só
 dia
 (ALVIM, 2011, p. 32)

No poema parece haver uma subjetividade que reconstitui uma briga surgida a partir de um diálogo ocorrido entre um embaixador e outra pessoa. Esta, ao responder ao convite feito pelo embaixador dizendo que iria “se aquela putinha também” fosse, desperta sua ira. O embaixador, a quem o “narrador” trata por “coronel”, saca sua pistola e atira em seu oponente. Em seguida empreende uma fuga (“alguém ajudou, senão...”). Embora consiga escapa, o fim do embaixo é trágico. Após sofrer um enfarto que resultou em sua morte na estrada, fica “uns dias no necrotério”, já que não tinha família para reclamar seu corpo. Ao final do poema, o sujeito lírico afirma que a almejada aposentadoria, após a exoneração, não foi desfrutada nenhum um só dia pelo embaixador/coronel.

No poema “Presídio” é exposta outra face da violência: a violência impregnada no sistema carcerário brasileiro.

PRESÍDIO

Confiante no Espírito Santo
 mas muito atrapalhado

pela solerte sementeira de
 cascas de banana
 que prosperou nos vários
 quinquênios
 Que se há de fazer
 coisas da vida
 facts of live
 É quase um pesadelo
 Quase, retruca
 Que sino é esse
 mais fora de hora?
 Reescrever a frase:
 A realidade, meus filhos...
 O cotovelo é aqui
 não no joelho
 exclama o pregador
 Horror, horror
 A ferida supura
 Verte todo o seu pus
 sobre as cadeiras cativas
 Tanto tempo
 faz
 que não respiro
 O verão e seu fósforo
 esquentam o presídio
 (ALVIM, 2011, pp. 67-68)

Nesse poema, no qual a arquitetura dramática dos versos também se faz presente, a enunciação inicial descreve um sujeito “confiante” em meio a um cenário onde há “sementeira de/ cascas de banana/ que prosperou nos vários/ quinquênios”. O emprego do vocábulo “quinquênios” ressalta o estado insalubre do ambiente, sujo ano após ano com restos de alimento dos detentos do presídio. O sétimo, oitavo e nono versos – “Que se há de fazer/ coisas da vida/facts of live” – podem ser entendidos como a voz do próprio sujeito “confiante” que, resignado, aceita os fatos da vida. O décimo verso – “É quase um pesadelo” – parece ser a voz de outra pessoa que também se encontra no presídio, acompanhando o “confiante”. Este, como sugere o décimo oitavo verso, parece ser um pregador religioso desconfortável com “horror” do presídio. Contribuem para a intensificação desse desconforto, os versos “A ferida supura/ Verte todo o seu pus” e os cinco últimos versos: “Tanto tempo/faz/ que não respiro/ O verão e seu fósforo/ esquentam o presídio”.

Francisco Alvim é o poeta dos outros, sentenciou Antonio Carlos de Brito. Ser dos outros, como ressalta Roberto Schwarz, comentando essa máxima, significa perceber em sua escrita poética o exercício da “generosidade não-burguesa do impulso

que leva o artista culto a buscar o autoconhecimento e a expressão em palavras e situações alheias, do outro lado da divisória, superadas as barreiras que separam o aprovado do reprovado ou desprezado” (SCHWARZ, 2002, n.p.). Polimorfa e atenta à realidade,

A poesia de Chico Alvim pesquisa o convívio social brasileiro em várias direções; o poeta revela uma extraordinária mobilidade temporal e espacial, fazendo o trabalho de um repórter que percorre todos os locais e horários, descobrindo, anotando, bisbilhotando, espiando, conferindo. O poeta pode ser um repórter, um detetive, um antropólogo, um curioso; pode encarnar as vozes mais próximas e mais remotas. O poeta é uma figura de transição, uma espécie de homem-ponte que estabelece comunicação entre setores distintos do conjunto social (BRITO, 1988, p. 151).

Para expressar a subjetividade alheia, Alvim dramatiza o lírico, encenando no poema os dramas individuais e coletivos que perpassam o sujeito e a sociedade. Esse procedimento não implica em sobreposição do gênero dramático ao lírico, já que prevalece, apesar da polifonia, traços comuns à poesia, como a linguagem elíptica, o tom imagético, a manifestação de uma enunciação subjetiva.

A tortura, a perseguição, o racismo, o preconceito, a corrupção, a malandragem, a injustiça circulam ao longo de seus versos não para naturalizar a violência da sociedade brasileira, mas para denunciar o como ela é naturalizada por essa própria sociedade e pelo Estado. Para isso, o poeta recorre ao procedimento estético de recortar cenas, trechos de conversas, de discussões, como se o fizesse no exato instante em que transcorrem. Ora curtos, ora longos, seus versos são sempre reveladores da violência arraigada na formação cultural brasileira ao possibilitar a construção de subjetividades identificáveis nas ruas, nas repartições públicas, na intimidade doméstica.

CONCLUSÃO

O estudo da poesia de Francisco Alvim empreendido neste trabalho corrobora com sua fortuna crítica ao mostrar que sua dicção é sintomática de uma época na qual a despersonalização do sujeito lírico, herança dos poetas modernos, é potencializada de tal modo que a configuração de subjetividades polimorfas tem sido uma constante. O poema, espaço consagrado pela tradição literária como reduto elocutório do “eu”, torna-se palco, sobretudo a partir do livro *Passatempo* (1974), para a dramatização da experiência subjetiva. A recorrência da utilização desse procedimento coincide com a intensificação da repressão da ditadura militar, possibilitando a Alvim denunciar, por meio da constituição de vozes e *personas*, as violências físicas e simbólicas sofridas pelas vítimas, a dissimulação dos agentes que participavam dos bastidores burocráticos e dos jogos de interesse que compunham o regime.

Passado o período ditatorial, outras formas de violência permeiam os discursos e as ações dos cidadãos comuns do Brasil redemocratizado. Alvim, atento aos sons das ruas, capta, em versos concisos, irônicos, com um humor amargo as nuances da vida social brasileira, deixando para o leitor a inferência dos sentidos de falas, aparentemente banais, como “MAS/ é limpinha” (ALVIM, 2004, p.62) ou “PARQUE/ é bom/mas é muito misturado” (ALVIM, 2004, p. 59). Nessa aparente banalidade, a qual o leitor pode não reconhecer “lirismo”, o cotidiano “é concebido como um palco de equilíbrio precário, onde o triunfo de uns implica a derrota de outros; onde as conquistas são desqualificadas por perdas subsequentes; onde o relacionamento humano é apresentado na forma de um confronto” (BRITO, 1988, p. 153). Nesse palco instável, os protagonistas são as vozes de sujeitos facilmente reconhecíveis na realidade brasileira.

O diálogo estabelecido com a tradição lírica brasileira em *Sol dos cegos* (1968) contribuiu para que Francisco Alvim, diante do impasse em torno do trabalho com o sujeito lírico, encontrasse o tom capaz de melhor problematizar as dissonâncias da vida contemporânea. Desse modo, o sujeito lírico, que nessa primeira obra centra-se na expressão da experiência subjetiva vivencial, cede espaço nas obras posteriores à emersão de vozes oriundas de diversos setores da sociedade. Isso porque Alvim “é vaso comunicante. Está com um pé no mundo oficial dos gabinetes e repartições, e o outro na cultura boêmia e marginal. O poeta percorre espaços diversos, sociais, geométricos, geográficos, psicológicos” (BRITO, 1988, p. 151).

Ítalo Moriconi, concluindo o artigo intitulado “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”, afirma que

no momento atual, talvez o que esteja faltando na poesia brasileira seja o uso de uma linguagem mais solta, a busca de maior dramaticidade na linguagem, a volta ao coloquial e ao verso livre como estratégias dessublimadoras e de reimersão da poesia na experiência, na vida e – por que não? – no espaço público, onde as falas que contam se cruzam (MORICONI, 1998, p. 24).

Os traços que Moriconi percebe como em falta na poesia brasileira contemporânea estão presentes na lírica de Francisco Alvim desde a década de 1970, quando publicou *Passatempo* (1974). A dramaticidade, a linguagem coloquial, o verso livre compõem uma sólida poética das falas, das subjetividades multifacetadas. Estas, ao serem dramatizadas em pequenos palcos, nos revelam cenas reconhecíveis em nossa volta, no espaço público e na vida privada. De diferentes tons e cores, os poemas de Alvim compõem uma rica aquarela de sons que nos encanta, mas também nos incomoda. Diante dela, é o Brasil que vemos e ouvimos: “Quer ver?/Escuta” (ALVIM, 2004, p. 55).

Essa abertura para a heterogeneidade subjetiva que circula na sociedade brasileira implica na inserção do diálogo no gênero lírico, o que possibilita a expressão das tensões individuais e coletivas da vida contemporânea. Esse trabalho de dramatização da subjetividade demonstra a engenhosidade e criatividade não só da poesia de Francisco Alvim, mas também da poesia contemporânea brasileira, rica em tendências e matizes. Ao despersonalizar o sujeito lírico, concedendo o espaço de enunciação para o outro, o poeta mineiro exemplifica o quanto multifacetado é o fazer poético atual.

Essa arquitetura dramática, que permite a configuração de *personas* e vozes no poema, tem um propósito não só estético, mas também político e ideológico, uma vez que forma e conteúdo não estão desvinculadas da problematização e da crítica às contradições da realidade brasileira. Portanto, ao trazer para o poema sujeitos líricos dramatizados, Francisco Alvim estabelece um diálogo mais direto com seu tempo histórico-político-social. Embora tenhamos ciência de que a obra de Francisco Alvim, em razão da sua dinamicidade, não possa ser esmiuçada em todos os seus aspectos em apenas uma dissertação, acreditamos que o enfoque na dramatização do sujeito lírico, empreendido neste trabalho, possa contribuir para os estudos da poesia contemporânea nacional e para os estudos acerca da poética alviniana.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Trad. Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

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

ALCIDES, Sérgio. De uma mosca ele faz um elefante! In: *Rodapé: Crítica de literatura brasileira contemporânea*, nº 2. São Paulo: Nankin editoria, 2002.

ALVIM, Francisco. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 Letras, 2004. [Coleção Às de colete, vol. 8].

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

ANDERSEN, Hans Christian. *Histórias maravilhosas de Andersen*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

_____. Eu sou trezentos. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Bandeira de bolso: uma antologia poética*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2013.

BASTOS, Laíse Ribas. *Mas é limpinha: uma poética para Francisco Alvim*. Tese de doutorado em literatura. Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2014.

BERADINELLI, Alfonso. As fronteiras da poesia e Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas. In: _____. BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Viviana. O sujeito na poesia contemporânea. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rLyImgynJhg>>. Acessado em 03 de setembro de 2015.

_____. “A poesia e a política são demais para um homem só”. In: Revista *Maracanan*, nº 11, dez. 2014, p. 10-23.

BRITO, Antonio Carlos. O poeta dos outros. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 22, outubro de 1988.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: _____. *Mais poesia hoje*. Org. PEDROSA, Celia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. Ao rés da fala: alguns comentários sobre a poesia de Chico Alvim e Ferreira Gullar. In: *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Ano IX, nº 12, 2005.

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

COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.84, dezembro/fevereiro 2009-2010, p. 112-128.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. In: *A Essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972.

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

FIGLIARESE, Fernando. *O corpo fora*, de Francisco Alvim, como contracena da mitologia da mineiridade. In: *Texto Poético* revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL). Vol. 13 (2012 - 2º Sem.).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX ameados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

HEGEL, G.W. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 Poetas Hoje*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

JAEGGER, Werner. A autoformação do indivíduo na poesia jônico-eólica. In: *Paidéia: A formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

LESBOS, Safo. *Poemas e Fragmentos*. Trad. Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável: hibridismo textual na literatura contemporânea. In.: *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MALARD, Letícia. Poesia e vida social na década de 80 – Brasil. In: *Anais do VII Encontro Nacional da ANPOLL* (Porto Alegre – 17 a 20 de maio de 1992). Goiânia: CEGRAF/UFG, 1993.

MASSI, Augusto. Estilo tardio exhibe radicalidade de Francisco Alvim. In: *Folha Ilustrada*, Folha de São Paulo, São Paulo, 17 de setembro de 2011.

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

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p.78.

MERQUIOR, José Guilherme. Sobre o verso de Francisco Alvim. In: _____. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MINDLIN, Dulce. Persona. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. 2011. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acessado em 28 de setembro de 2016.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Orgs.). *Poesia hoje*. Rio de Janeiro, 1998.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: Pinheiro, Victor Sales (Org). *A clave do poético: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1972.

SECCHIN, Antonio Carlos. Caminhos recentes da poesia brasileira. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 55. São Paulo, nov. 1999.

SÜSSEKIND, Flora. Seis poetas e alguns comentários. *Revista USP*, Junho, Julho e Agosto de 1989.

_____. Ego trip. Uma pequena história da metamorfose do sujeito lírico. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.p 305-318.

_____. O real da poesia. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 nov 2000. Mais! Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fsussekind.html#real>>. Acesso em 03 de setembro de 2015.

SCHWARZ, Roberto. Orelha para Francisco Alvim. In: *Seqüências brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. O país do elefante. In: *Caderno Mais!, Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 de março de 2002.

SNELL, Bruno. O despontar da individualidade na lírica grega arcaica. In: *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Rosa Carino Louro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.