



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

***ELEFANTE DE FRANCISCO ALVIM: “QUAL O REAL  
DA POESIA?”***

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Adriano de Souza**

**Santa Maria, RS, Brasil**

2012

***ELEFANTE DE FRANCISCO ALVIM: “QUAL O REAL DA  
POESIA?”***

por

**Adriano de Souza**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Estudos Literários**.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Teresa Cabañas**

**Santa Maria, RS, Brasil**

2012

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

***ELEFANTE DE FRANCISCO ALVIM: “QUAL O REAL DA POESIA?”***

elaborada por  
**Adriano de Souza**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Letras - Estudos Literários**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Teresa Cabañas, Dr<sup>a</sup>.**  
(Presidente/Orientador)

**Miguel Sanches Neto, Dr. (UEPG)**

**Fernando Villarraga Eslava, Dr. (UFSM)**

Santa Maria, 09 de março de 2012.

*O incompreensível pode ser desprezado,  
mas nunca o será se houver maneira  
de o usarem como pretexto.  
(José Saramago, Ensaio sobre a Lucidez)*

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### ***ELEFANTE DE FRANCISCO ALVIM: “QUAL O REAL DA POESIA?”***

AUTOR: ADRIANO DE SOUZA

ORIENTADORA: TERESA CABAÑAS

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 09 de março de 2012.

O presente trabalho apresenta uma proposta analítica do livro *Elefante* (2000), do poeta brasileiro Francisco Alvim. Para tanto, fez-se necessário recuperar de forma crítica uma vertente da tradição da moderna poesia ocidental – sobretudo em termos de como esta delineou historicamente sua problemática – para daí dimensionar o conflito específico brasileiro animado pela estética modernista. Resulta disso uma leitura panorâmica de como determinadas manifestações poéticas questionaram o comportamento do sujeito lírico, a saber, Baudelaire, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, o que possibilitou vislumbrar a trajetória de despersonalização na concepção de tal instância discursiva. Sendo assim, da leitura do *flâneur* de Baudelaire ao *gauche* de Drummond, pôde-se, juntamente a *Cacaso* (1988), avistar um espaço, na tradição mencionada, para a poética de Francisco Alvim, cujo núcleo compositivo parece estar orientado por uma estratégia discursiva voltada à elaboração de um sujeito poético, que ora se faz presente, mesmo que despersonalizado, e ora *sai de cena* em favor de locuções aparentemente inanes. De posse de tais informações, o estudo passa a explorar a composição estrutural do livro já mencionado, fato que permite desenvolver uma feição geral para o entendimento do princípio formal da obra, o qual é orientado pela oscilação de basicamente dois modos de representação – um que tende ao hermetismo e outro à comunicabilidade. Por fim, a análise de alguns poemas do livro encaminha-se para a tentativa de compreensão de como se pode observar o elemento externo à obra transposto para o plano da composição do livro.

Palavras-chave: poesia moderna; modernismo; análise literária

## RESUMEN

Disertación de Maestría  
Programa de Posgrado en Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### ***ELEFANTE DE FRANCISCO ALVIM: “QUAL O REAL DA POESIA?”***

AUTOR: ADRIANO DE SOUZA

ORIENTADORA: TERESA CABAÑAS

Fecha y Local de la Defensa: Santa Maria, 09 de marzo de 2012.

Este trabajo presenta una propuesta analítica del libro *Elefante* (2000), del poeta brasileño Francisco Alvim. Para tanto, fue necesario recuperar de forma crítica una vertiente de la tradición de la moderna poesía occidental – sobre todo de cómo esta delineó históricamente su problemática para entonces dimensionar el conflicto específico brasileño animado por la estética modernista. De esto resulta una lectura panorámica de cómo determinadas manifestaciones poéticas cuestionaron el comportamiento del sujeto lírico, a saber Baudelaire, Mário de Andrade y Carlos Drummond de Andrade, lo que permitió vislumbrar la trayectoria de despersonificación en la concepción de esta instancia discursiva. Así, de la lectura del *flâneur* de Baudelaire al *gauche* de Drummond, se pudo, juntamente con Cacaso (1988), avistar un espacio, en la tradición mencionada, para la poética de Francisco Alvim, cuyo núcleo compositivo parece estar orientado por una estrategia discursiva destinada a la elaboración de un sujeto poético, que está presente, aunque despersonificado, y en otros momentos *deja la escena* a favor de locuciones aparentemente inanes. Con tales informaciones, el estudio pasa a explorar la composición estructural del libro ya mencionado, hecho que permite desarrollar una forma general para el entendimiento del principio formal de la obra, el cual está orientado por la oscilación de básicamente dos modos de representación – uno que se orienta al hermetismo y otro a la comunicación. Al final, el análisis de algunos poemas del libro se dirige hacia un intento de comprensión de cómo se puede observar el elemento externo a la obra transpuesto en el plano de la composición del libro.

Palavras chave: poesia moderna, modernismo, análise literário

## SUMÁRIO

<b>A TÍTULO DE INTRODUÇÃO</b> _____	08
<b>1. NOTAS SOBRE A LÍRICA MODERNA OU PRA COMEÇO DE CONVERSA</b> _____	12
1. a) A busca de uma linguagem: local/cosmopolita _____	15
1. b) Oswald de Andrade, Mário de Andrade _____	19
1. c) A preguiça solar e os Bárbaros pitorescos _____	23
1. d) Uma poética do legível ou <i>estou farto do lirismo comedido</i> _____	25
<b>2- A TRAJETÓRIA DO IMPROVISO</b> _____	31
2. a) O <i>flâneur</i> _____	33
2. b) O olhar <i>arlequinal</i> _____	39
2. c) As estratégias do <i>gauche</i> _____	43
2. d) O poeta sai de cena _____	48
<b>3- QUAL O REAL DA POESIA?</b> _____	52
3. a) A questão do objeto/referente _____	64
3. b) Um curioso lusco-fusco _____	68
<b>BIBLIOGRAFIA</b> _____	79

## A TÍTULO DE INTRODUÇÃO

*Quem tem janelas  
Que fique a espiar o mundo  
(Francisco Alvim)*

Em 1976, Heloisa Buarque de Hollanda organizou a antologia *26 Poetas Hoje*, reunindo a produção de alguns poetas brasileiros, conhecida também como “poesia marginal dos anos 70”. Essa poesia se desenvolveu no início desta década, quando a ditadura militar atingiu seu nível mais alto de repressão e censura. Tratou-se, a antologia, de uma alternativa para dar voz editorial a um grupo expressivo de poetas que, na sua maioria, produziam e distribuíam seus livros – daí o fato de também serem conhecidos pelo nome “Geração Mimeógrafo”. Certa crítica da época foi bastante severa, chegando a dizer que não havia nada de poético naqueles poemas ruins, sujos e sem qualidade<sup>1</sup>, escritos por desconhecidos.

Segundo Hollanda (1998), além de marginal ser aquele que não conseguia publicar sua obra em uma editora de nome, a alcunha também servia para aquele que trazia para seus poemas os problemas do cotidiano, mostrando como o país suportava as mudanças políticas e comportamentais daquele momento. Para tanto, os poetas dessa geração se expressavam de uma maneira inteiramente coloquial e pessoal, flagrando nova estratégia de aproximação com o leitor. A utilização dessa linguagem é um dado bastante importante se pensarmos na tentativa dessa geração de reaproximar vida e poesia, recuperando parte do que os modernistas de 22 propuseram em suas produções poéticas e pegando carona na canção popular brasileira que, de fato, virara fenômeno expressivamente massivo com os Festivais da Canção e com o Tropicalismo, através de nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque.

Aparentemente, era uma poesia leve, bem-humorada e avessa aos grilhões formalistas que dominavam o panorama das poéticas construtivistas do Concretismo. Curiosamente, muitos poemas dessa geração traziam, sob forma de silêncio, ou seja, escondido na aparente leveza e descontração de seus versos, as marcas e traumas provocados pela imposição de limites em relação à experiência

---

<sup>1</sup> Embora esta não seja a opinião de Heloísa Buarque de Hollanda, a constatação de tal opinião está em Hollanda, 1998, p. 262.

social. Daí que nem todos os 26 *poetas* saíram impunemente dos anos setenta. Dos poetas desta turma, cujas obras, digamos assim, vingaram, em termos de desenvolver um projeto amadurecido e problematizador – tanto em relação à dimensão autocrítica que uma dicção poética pode e deve assumir quanto em relação à sua função simbólica na tradição poética brasileira –, Francisco Alvim, como já se pode supor, merece eminente destaque.

Sendo assim, na intenção de compreender os aspectos mais amplos da poesia dos 70, passar para os aspectos mais gerais da poética alviniana e arriscar uma leitura de sua obra *Elefante* (2000), duas possibilidades se oferecem ao recorte. A primeira delas seria aproveitar o ainda pouco material bibliográfico existente para sustentar, na esteira do aval acadêmico dado ao movimento por Heloísa Buarque de Hollanda (1998), que se trata de uma poesia jovem, com espírito de juventude, em contraposição à seriedade e ao rigor acadêmico do Concretismo. Tal constatação poderia tanto nos render uma boa discussão, levando-nos à procura de compreender a poesia dos 70 dentro de um projeto latino-americano, mais amplo de deslitterarização, do pós- guerra. Quanto a nos levar a caracterizar, na esteira de lumna Simon e Vinicius Dantas (1985), tal modalidade poética como parte de uma conspiração pós-moderna cuja finalidade seria estabelecer um sentido regressivo e inculto para a poesia brasileira. Este último caso chegaria à seguinte conclusão:

Mas para o fim da década, concomitantemente aos sinais de “abertura” política, toda esta produção passou a ser aceita e publicada pelas grandes editoras, sem traumas e com láureas, de modo que a oficialização da poesia marginal implicou, paradoxalmente, o abandono do mais animado de sua discussão teórica acerca das alternativas de editoração, venda e difusão. Como a questão do valor poético havia sido sempre transferida para o significado das atitudes – a conquista do leitor valendo mais do que o conteúdo da poesia – ficou-se de mãos abanando quando aquelas possibilidades artesanais deixaram de valer. Programaticamente, a contribuição da poesia marginal foi escassa: limitou-se a (...) reivindicar “um recuo estratégico” à poesia modernista dos anos 20. (SIMON E DANTAS, 1985, p.53)

Como a leitura da obra poética de Francisco Alvim tem constantemente nos suscitado conclusões diferentes das dos autores acima destacados, sobretudo quanto ao resgate modernista por parte deste e de outros poetas da mesma geração, optamos, por ora, em descartar a primeira possibilidade de recorte crítico

mencionada e propor uma leitura da referida obra de Alvim que pudesse motivar uma reconstrução crítica também do Modernismo de 22. O intuito inicial de tal proposta poderia nos levar a não apenas discordar das opiniões de Simon e Dantas (1985), mas apontar que, em movimentos tão ricos e complexos como o de 22, muitas questões ficam retumbando à mercê de reinterpretações e releituras. Se é verdade que a geração de 70 pretendeu reatualizar certos aspectos introduzidos na tradição poética brasileira pelos modernistas da primeira fase, parece lógico supor que, ao contrário do que pensavam os concretistas da fase ortodoxa, o movimento dos anos 20 ainda não foi superado e, outrossim, continua se oferecendo a uma boa dose de discordâncias e contradições.

Além do que, esta possibilidade de compreensão mútua de dois momentos históricos completamente diferentes, a partir do registro simbólico de seus poetas correspondentes, adquire o intuito inicial de registrar as discrepâncias e semelhanças de ambos para formalizar, em último grau, uma interpretação e um juízo de valor da obra do referido poeta. Objetivo este que mais uma vez se afasta dos interesses de Simon e Dantas (1985), que entendem o fenômeno dos 70 como subproduto do Modernismo. Este, na opinião dos críticos, mesmo quando não produziu obra de qualidade poética significativa, como seria o caso da poesia marginal, teria elaborado seus subprodutos peculiarmente curiosos.

Daí que nosso recorte didaticamente se dividiu da seguinte forma. Primeiramente, como se faz o hábito, tentamos desenvolver aspectos mais gerais e amplos para passar aos mais restritos e minuciosos. De modo que começamos pela elucubração de aspectos da representação literária pertinentes à lírica moderna europeia, passamos à definição de problemas próprios à crítica literária brasileira para o estudo da poesia. Para, a partir daí, tratar de redimensionar uma leitura do modernismo brasileiro. Desta leitura, interessar-nos-á destacar a forma como determinada corrente reagiu ante a relação local/cosmopolita que, segundo Antônio Candido (1980), tem permeado as letras nacionais desde sua formalização enquanto sistema. Para, de posse disso, apontar a criação de uma “inteligência” modernista empenhada em desenvolver uma linguagem nova, que problematize sua própria realidade. A par disso, a idéia seria desenvolver o principal conflito que motivou a procura da maior parte das dicções poéticas brasileiras do século XX. A propósito da referida procura, tornar-se-ia oportuno indagar se tal conflito não teria se esgotado com a experiência da poesia concretista, a qual radicalizou rigorosamente a busca

por uma linguagem adequada à objetivação da experiência moderna. Nessa linha de raciocínio, o suposto baixo tom<sup>2</sup>, a partir do qual a geração de 70 se constituiu, estaria evidenciando uma estratégia que, por um lado demonstra a tentativa de driblar a busca/procura por uma forma/linguagem adequada à experiência moderna, mas por outro pode estar revelando uma crise de representação vinda possivelmente da constatação de que está tudo inventado<sup>3</sup>, da consciência de que se chegou ao ápice do experimentalismo com a Poesia Concreta.

Posto isto, passaríamos para um segundo momento do trabalho, no qual se pretende desenvolver a principal estratégia discursiva dos poemas de Alvim. Para tanto, o recorte que se apresentou reside em especular sobre a subjetividade configurada em certo projeto poético inaugurado pela modernidade. A idéia é que a partir da construção de um panorama das potencialidades e do comportamento deste sujeito lírico ao longo de diferentes experiências estéticas, se consiga uma maior aproximação à técnica alviniana de desocupar o espaço enunciativo dos poemas para pôr em cena outras vozes, que não a do sujeito lírico. O objetivo inicial deste recorte repousa em oferecer subsídios analíticos para os poemas e em refletir sobre as possíveis implicações que se escondem neste tratamento dado à subjetividade. Em outras palavras, nossa investigação repousa na idéia de que o modelo poético alviniano estaria correspondendo, ao mesmo tempo, a uma afirmação e do conflito modernista e a uma descrença neste mesmo modelo.

---

<sup>2</sup> Vale mencionar que este suposto “baixo tom” pode ser interpretado como parte de um projeto poético, que emerge no panorama ocidental do pós-guerra, o qual Michael Hamburger (2007) denominou “nova austeridade”.

<sup>3</sup> Antonio Carlos de Brito (1982). p. 18-19.

## 1- NOTAS SOBRE A LÍRICA MODERNA OU PRA COMEÇO DE CONVERSA

*A mordida em uma fruta no pé.  
Cogitei algo puro,  
Mas os ratos também emigram.  
(Fabrício Carpinejar, Cinco Marias)*

Reconstruir um panorama da lírica moderna ocidental é tarefa árdua e árida. Os trabalhos com essa intenção são vastos, variados e divergentes, transitam de análises simples e especulações didáticas a sofisticadas e rigorosas leituras de cunho sociológico e político. Entretanto, não é necessária uma longa pesquisa bibliográfica para chegar à seguinte conclusão: crítica e teoria literárias têm aceitado, ainda que implicitamente, a idéia de que as manifestações simbólicas, que formalizaram aquilo que chamamos genericamente de poesia moderna ocidental, podem ser pensadas – esquematicamente para uns, ontologicamente para outros – em função do projeto poético inaugurado por Mallarmé, sobretudo quando este é analisado à luz do parentesco estético com o antecedente imediato de *As Flores do Mal*. A propósito disso, como já se pode supor, a leitura de *Estrutura da Lírica Moderna*, de Hugo Friedrich (1991), é imprescindível. No livro citado, o crítico alemão esboça uma lúcida análise de como é possível pensar a lírica moderna em termos de uma estrutura, ou seja, um estilo lírico, cujo modelo foi traçado por Baudelaire – ainda que esboçado pelo alemão Novalis e pelo norte-americano Poe – e cujos limites extremos foram indicados por Rimbaud e por Mallarmé. Parece válido nos determos um pouco mais nessa leitura.

Há, conforme nos indica Hugo Friedrich (1991), alguns aspectos que configuraram o fazer poético, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, e que marcaram definitivamente os rumos da poesia moderna, como, por exemplo, a despersonalização, a dissonância, a idealidade vazia, o sentido de mistério e a crença em forças mágicas da linguagem. Esses traços seriam os responsáveis por transmitir, nessa então nova sensibilidade poética, um certo fascínio pela obscuridade e pelas potencialidades órficas que a palavra poderia assumir. Nesse sentido, a poesia de Baudelaire seria precursora de tal fazer estético, isso porque,

na visão do crítico alemão, *As Flores do Mal* “prenunciam” uma lírica que renuncia, cada vez mais, à ordem lógica, afetiva e gramatical da linguagem em favor de forças sonoras supostamente mágicas, provenientes de “impulsos da palavra” (Ibid. p. 52). Sendo assim, essas características passam a tomar dimensões maiores à medida que são pensadas à luz da poesia baudelairiana. Seriam os casos de Rimbaud, que impõe sua criação por meio de conteúdos caóticos, incompletudes, desarmonias formais e fragmentos estranhos aos olhos humanos; e de Mallarmé, que desarticula as operações lógicas do signo lingüístico, para restituí-lo de sua carga original e sugestiva.

Daí que para Friedrich (1991) seja possível delinear as duas principais tendências poéticas do século XX, iniciadas, como não poderia ser diferente neste caso, a partir de Rimbaud e Mallarmé. Trata-se, nos termos do crítico, de “a derrocada do intelecto” por um lado, e “a festa do intelecto” por outro. A primeira seria motivada pelos impulsos criativos de Breton e representaria uma lírica formalmente livre e alegórica, enquanto a segunda, com Valery, enfrentaria o trabalho poético a partir de uma intelectualização das suas formas. Contudo, Friedrich (1991) admite que ambas as tendências se dirigem fundamentalmente para três aspectos: o afastamento do concreto e dos sentidos visuais – o que poderíamos facilmente interpretar como uma recusa, por parte dessas poéticas, de representar o real, na sua manifestação mais corriqueira e cotidiana; a renúncia à compreensibilidade limitante, substituída por uma sugestividade ambígua – fruto da descrença de que a linguagem poderia funcionar como mediadora do real; e a finalidade de transformar a poesia em um quadro autônomo, fato que emerge de uma concepção de poesia como independente do real, fundando, ela própria, sua existência ontológica.

Deve-se, com efeito, observar que os três aspectos apontados pelo crítico dirigem-se essencialmente para um conceito de *representação*, cujos limites estariam assegurados pelo grau de autonomia que a lírica deste século passou a reivindicar por meio da invenção de uma linguagem tanto mais cifrada, quanto mais se distanciava de seus limites pragmáticos e imediatistas. Um pouco na esteira do que viemos arrolando, Antonio Candido (2002), em meados dos anos 40, já discutia o assunto. Segundo o crítico brasileiro, depois de se separar da música, a poesia iniciou uma longa busca pela auto-suficiência, ambição de quem precisava encontrar uma música separada da música, um ritmo separado da dança. Em certo sentido, a

poesia moderna ocidental se afirmou enquanto tal tentando recriar valores perdidos no mencionado divórcio, de tal forma que acabou por se especializar no intuito de ser cada vez mais *poética* (Ibid. p. 153).

De modo que poderíamos então questionar onde incide a crença – a qual permite a Friedrich (1991) apontar a composição de uma estrutura da lírica moderna discursivamente autocentrada – de que a poesia moderna poderia se constituir enquanto manifestação simbólica autotélica, independente da esfera do real? Esse parece ser o fundamento a partir do qual certas vertentes da crítica literária elaboram leituras e interpretam algumas das manifestações poéticas advindas desse tipo de panorama<sup>4</sup>, e que, muito embora não sejam equivocadas, podem soar-nos, a esta altura, com um certo tom de imprecisão. Dito isto de outra forma, podemos supor que constantemente temos esbarrado nos seguintes problemas metodológicos:

a) a idéia de que o fazer literário, proveniente da experiência poética de Baudelaire, consagra um modelo de lírica que procura se manifestar a partir da desconfiança dos limites da potencialidade da linguagem, o que lhe permitiu explorar o alcance da comunicação poética, através da experimentação de novas e inóspitas formas, pode ter se confundido, na visão de alguns críticos, com a idéia de que a poesia lírica moderna ocidental se constituiu, se consolidou e se configurou *somente* enquanto busca desenfreada por uma linguagem elitista, a cujo direito poucos ilustres e ilustrados leitores teriam alcance<sup>5</sup>.

b) quando o nosso olhar se inclina a observar atentamente a formação de uma tradição moderna de poesia, no panorama brasileiro, percebemos que o modelo de análise estrutural oferecido por Friedrich (1991) pode não alcançar a complexidade envolvida no processo de atualização dos códigos estéticos desta parte sul do mapa, sobretudo porque à dita complexidade se somam coordenadas político-econômicas um tanto díspares, se comparadas àquelas que possibilitaram edificar os bustos de Rimbaud e de Mallarmé.

<sup>4</sup> Não me refiro aqui exclusivamente a Hugo Friedrich, cuja sistematização da lírica moderna ocidental forma um dos textos elementares para as reflexões sobre o tema, dirijo-me sim a certas interpretações feitas de *Estrutura da Lírica Moderna* que transformam a matéria artística, analisada pelo crítico, em objeto “intocável” e abstrato.

<sup>5</sup> A opinião de Michael Hamburger (2007) vai um pouco nesse sentido. Segundo ele, “em seu esforço por acompanhar o ritmo dos escritores imaginativos, muito da crítica mais inteligente de nossa época se tomou “Crítica pela Crítica”. (...) E, em vez de mediar entre a obra de arte e o público não-especialista, ela tornou-se tão especializada e difícil quanto se supõe seja a poesia moderna; mais difícil amiúde, porque a poesia tem sua própria forma de comunicar percepções complexas, e porque os críticos acrescentaram suas próprias complexidades às de seus textos”. (p.25)

c) que diálogos ou relações – no sentido de Friedrich, ou seja, no sentido linear/estruturalista – poderíamos estabelecer entre a poesia de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Cruz e Sousa com a poesia de Oswald e Mário de Andrade? Além, é claro, de esta última negar frontalmente àquela.

Frente a estes elementos, que, diga-se de passagem, configuram uma problemática peculiar para um estudo analítico, surgem algumas especificidades que nos motivam a estabelecer um outro tipo de abordagem. Vamos a ele.

### **a) A busca de uma linguagem: local/cosmopolita**

Que o Modernismo brasileiro, tal como foi posto em prática a partir da Semana de Arte Moderna de São Paulo, foi uma ruptura radical com os modelos de representação literária em voga até a década de 20 é algo que podemos afirmar com certa clareza. Basta, para isso, correremos os olhos pelos diversos depoimentos constantes nos autos daquela já quase centenária e longínqua semana de três dias. Agora, entender o Modernismo de 22 como um projeto de atualização estética e de construção nacional, configurado por meio de questionamentos de padrões simbólicos parece ainda ter lá os seus percalços. Isto porque, tanto a idéia de ruptura radical quanto as idéias de atualização e construção estão relacionadas a um contexto maior, formalizado, na esteira da lírica moderna ocidental, pelas vanguardas históricas, e abastecidas pela tumultuosa e contraditória atmosfera da modernidade. Só que desta vez, porém, o fluxo estético europeu envolveria o panorama brasileiro de uma forma um tanto quanto diferente.

Pois bem, ao estudioso, dedicado em desbravar o período, interessaria o entendimento de como foi construída uma estética do Modernismo brasileiro. Dito isto de outra forma, ao contrário de modelos estéticos como o Barroco, o Romantismo, o Realismo, que tiveram o exemplo europeu como condição para legitimar a produção da obra artística, o Modernismo brasileiro assinala, cem anos após o afônico Grito do Ipiranga, uma independência, ou seja, uma ruptura intelectual com a dependência do aval europeu no campo literário. A descoberta de Mário de Andrade, segundo a qual “a língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E

possui o admirabilíssimo ‘ão’<sup>6</sup>”, serve de motivo para termos uma idéia das mudanças que na segunda década do século passado definitivamente se instauraram no país.

Nas palavras de Antonio Candido (1980), o que estamos tentando expor aqui passa inevitavelmente pela dialética do local e do cosmopolita (Ibid. p.117). Segundo o crítico, as letras nacionais nutriram quase sempre uma tensão proveniente da discrepância entre o dado local e a tradição européia, fato causador, até 22, de um sentimento de inferioridade decorrente, sobretudo, do choque entre duas realidades geográficas, étnicas e histórico-sociais bastante distintas. Ainda para manter o diálogo com Candido (1980), é necessário lembrar que a particular contribuição modernista na dialética antes mencionada faz eclodir uma espécie de colapso entre os elementos em tensão. Se comparado com o posicionamento herdado do Romantismo no modelo local/cosmopolita, este colapso é ainda maior. Enquanto Alencar procurava acomodar o fluente controle europeu para, de encontro a isso, afirmar a peculiaridade literária brasileira; o Modernismo, como veremos, rompe a conversação entre o Lá e o Cá. Daí que a Geração de 22 inaugura um novo estágio na interpretação desta dialética. Pois, ainda que animado por elementos oriundos do cosmopolita – neste caso, as idéias de vanguarda –, ao voltar-se para o local com a euforia da descoberta, o Modernismo basicamente ignorou a existência do elemento externo, enquanto parâmetro a ser enfrentado e superado.

Até então, nas duas primeiras décadas do século XX, temos um período capaz de construir o que Candido (1980) reconhece como literatura sem angústias formais, excetuando um inquietante Augusto dos Anjos, que escreve no limite da forma fixa, muito provavelmente já indicando a pouca elasticidade de certas formatações discursivas muito em voga neste período, e um Lima Barreto, em cuja escrita, conforme o mesmo Candido (1980) desenvolve, já estaria despontando um certo desleixo, fruto das formas descuidadas de tratamento dadas pelas elites agrárias à ascendente classe média. Num primeiro momento, a possibilidade de uma estética de reação aos padrões sensíveis da elite cultural dominante apontava para o problema, enfrentado pelos modernistas da fase inicial, de se construir uma linguagem adequada à veiculação dos novos valores que a estrutura social estava propondo. Uma linguagem que viesse questionar a própria estrutura social dentro da qual ela estava instalada. No entanto, para se inventar tal linguagem adequada à

---

<sup>6</sup> Mario de Andrade. 1972. p.22.

objetivação das experiências modernas, por meio do questionamento de estruturas do pensamento, fez-se necessário pôr em xeque a representação da realidade tal como havia sido fixada pelo sistema de linguagem anterior. Caberia então arrolarmos exemplos para justificar este fato.

Se assim for, poderíamos destacar alguns dos principais elementos de que as linguagens do Modernismo se valeram para questionar as formas de representação da realidade vigentes até então. Temos, desse modo, por um lado as heranças dadaístas e futurista com as *palavras em liberdade*, que ofereceram aos desígnios de linguagem modernista a idéia de descontinuidade lógica, a partir, principalmente, do rompimento com a sintaxe usual e do uso de uma pontuação intuitiva e associativa. Por outro lado, o Cubismo oferecendo ao novo código a possibilidade de uma perspectiva individualizada, cuja principal contribuição, no caso brasileiro, residiu na ilusão de autonomia do arranjo poético, condicionada pela capacidade de depuração do referente, pela mútua correlação de seus elementos formais e motivada, no caso das artes plásticas, pelo abandono da perspectiva renascentista. Nesse sentido, merece destaque o argumento de Benedito Nunes (1975), oportunamente destacando, na figura precursora de Mallarmé, a crença cubista em “uma obra de arte por si mesma”:

Quanto à obra de arte, ela ganha em autonomia o que perde em transcendência. Pela sua forma e pela sua função contrária ao deleite esteticista, quanto mais se despe dos ilusionismos que a relacionavam com a natureza exterior, quanto mais se acentua o seu afastamento crítico das aparências, mais adquire a presença de uma realidade fatual, próxima, despida da aura que a divinizava e que ainda permitira a Mallarmé fazer de *Um Coup de Dês* um poema órfico. (NUNES, 1975. p.44)

Acrescentemos aí o fato de que em Mallarmé o real e suas expressões lingüísticas são eliminados através de imprecisas associações de idéias, sua procura consiste em desarticular as operações lógicas do signo lingüístico para impor-lhe a idéia de sugestão, a única ponte com o leitor. O resultado desse trabalho foi o que Friedrich (1991) chamou de “esquema ontológico”, ou seja, a capacidade de dar à palavra mais simples, afastada do objeto concreto, uma dimensão que só

seria explicável por si mesma. O Absoluto, o Nada ao qual Mallarmé afirma ter chegado quando abandonou os padrões da escrita tradicional. Interessa-nos fundamentalmente apontar nesta interpretação da poética de Mallarmé o fato de esta linguagem, já em fins do século XIX, despontar como um filamento de experimentação com as tensões geradas da recusa em aceitar passivamente a linguagem “contratual” de seu tempo. Isto significa, neste caso, nada mais, nada menos que pôr em xeque as formas de representação literária de seu tempo, o que resultou em uma forma de atualização de determinado código estético. De modo que se tentarmos desmistificar o que esconde o hermetismo no qual despontou a procura poética de Mallarmé, teremos que a dita atualização do código literário nada mais foi do que a invenção de uma linguagem capaz de, nos termos de João Alexandre Barbosa (1974), integrar, num nível estrutural, significados e significantes que se articulam para a configuração de um signo específico. Nesse sentido, essa articulação deveria ser proposta não apenas em termos de formulação de novos significados, mas, a rigor, em termos de um significante problematizado por essa mesma articulação. Em outras palavras, o que anos mais tarde iriam propor os concretistas, o problema de novos conteúdos ligado diretamente ao problema de criação de novas formas linguísticas<sup>7</sup>.

Esta questão torna-se um pouco menos nebulosa quando chegamos à conclusão de que, em verdade, a busca por uma nova linguagem no modernismo brasileiro, a exemplo do que vimos em Mallarmé, deflagrou uma crise de representação, a qual, além de expressar certas mudanças no eixo político-social – como no caso brasileiro, a ascensão de uma classe média na participação das relações econômicas –, corresponde, sobretudo, à criação de uma “inteligência” modernista capacitada a desenvolver uma linguagem nova, que problematize sua própria realidade, ou seja, um signo que problematize a sua própria materialidade. Disto se depreende que a dita crise de representação de que se fala é, conseqüentemente, também a própria tomada de consciência de uma procura modernista por inventar uma linguagem adequada à objetivação da experiência moderna brasileira. Eis a atmosfera contraditória do momento.

A literatura brasileira, daí pra frente, torna a se comprometer com as aspirações e pesquisas mais sofisticadas em termos de técnicas artísticas, passando, inclusive, a reivindicar o direito à experimentação estética, à atualização

---

<sup>7</sup> Vários. Teoria da Poesia Concreta, São Paulo, Duas Cidades, 1975. p.160.

da inteligência artística brasileira e à estabilização de uma consciência criadora nacional. Daí que, programaticamente, os modernistas estivessem debruçados sobre alguns dos principais elementos da problemática do século XX para as artes, como, por exemplo, a invenção de novas técnicas para a representação da vida contemporânea, a independência mental brasileira e, conseqüentemente, a premente ruptura com o passado. Para que a presente exposição não se afaste totalmente de uma finalidade mais didática, podemos desenvolver um pequeno apanhado no sentido de orientar de que forma a estética modernista inaugurou uma linguagem adequada para a veiculação dos novos valores propostos pela estrutura social do início do século XX.

Para tanto, o recorte a se fazer, por se tratar de Modernismo brasileiro, talvez seja o mais óbvio possível. Trata-se de um olhar, à moda de Oswald, sintético e telegráfico, atento às contribuições deste e de seu parceiro de primeiros anos do movimento, Mário de Andrade, para a dita atualização do código poético. Ou seja, trata-se de especular em torno de como também o Modernismo redefiniu a atualização do código literário, a partir da conscientização de uma crise de representação, e, assim, delineou a procura moderna por inventar uma linguagem adequada às objetivações da experiência contemporânea.

## **b) Oswald de Andrade, Mario de Andrade**

Em se tratando de Oswald de Andrade, a questão primeira que ocorre é o senso de objetividade da linguagem poética, fato inclusive visto com maus olhos por Manuel Bandeira, para quem o poeta de ofício deveria passar pela escola do metro fixo e da rima clássica. Escola pela qual Oswald não passou, partindo direto para tomar, na Europa, as lições que iriam formalizar o *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade e Poesia Pau-Brasil*. Sendo assim, o traço deste fazer parece aproximar-se dos seguintes pares assinalados por Sebastião Uchoa Leite (1966): “menos erudição, mais improvisação, inventividade; menos compreensão, mais agressividade; menos amor, mais humor; menos ciência, mais impaciência; menos extensão, mais tensão” (Ibid. p.36). Tais dicotomias já anunciam a referida

composição telegráfica dos poemas e de sua prosa, utilizada, sobretudo, no intuito de substituir a perspectiva naturalista e puramente visual por uma perspectiva mais célere e cinematográfica. Eis uma amostra do que estamos definindo neste poema *longo da linha*:

Coqueiros  
Aos dois  
Aos três  
Aos grupos  
Altos  
Baixos

(Oswald de Andrade, 1978, p.137)

Vejamos: o poema não tematiza ou refere-se explicitamente à rapidez ou à velocidade. Sabemos que o mundo natural não é rápido (a flora, por exemplo, respeita as estações do ano para pintar a primavera com suas exuberantes cores). A rapidez é uma invenção do homem, que passa a requerê-la no centro da urgência da vida moderna. O importante, neste caso, é observar como a referida perspectiva célere e cinematográfica é transposta para o plano da estrutura do poema. Avançando um pouco neste sentido, sabemos, por diversas formas, que a velocidade parece exercer um fascínio no homem moderno e, sendo ela, juntamente com a pressa e a rapidez, elementos “externos” ao poema (pertencentes, portanto, à realidade das grandes cidades, regidas pela dinâmica do Capital), passam a impregnar a composição do poema, na qual passamos a verificar a ausência de conectivos fundindo-se à desarticulação sintática. Decorre daí a formalização de uma estrutura obstinadamente dinâmica.

Além, da justaposição e desarticulação sintática na organização do discurso, temos objetivamente a ausência de marca lingüística de enunciação, fato característico para a fixação de um instante, no qual o efeito de simultaneidade das imagens tenta suprimir a ordem sucessiva dos acontecimentos. Tais acontecimentos, aparentemente banais e intranscendentes, tornam-se o principal motivo da poética de Oswald, pois “ao privilegiar o lugar-comum e ao tematizar o cotidiano, a poesia de *Paul-Brasil* se coloca deliberadamente no campo da antiliteratura” (PAES, 1995, p.110). A idéia de cotidiano como descoberta ainda pode

ser possível, pois há, aqui, a necessidade de desentranhá-lo através de técnicas poéticas sofisticadas, tal como o mundo da técnica passaria a vê-lo, ou seja, como matéria para a experimentação e objetivação do novo:

Aprendi com meu filho de dez anos  
Que a poesia é a descoberta  
Das coisas que eu nunca vi

(Oswald de Andrade, 1978, p.104)

Aqui “ver o já visto como nunca-visto equivale a inverter radicalmente as regras do jogo, fazendo do cotidiano o espaço da novidade e do literário o espaço da rotina ou convenção” (PAES, 1995, p.111). Posteriormente a isso, Oswald, já mais dedicado à prosa, desintegraria as regras de seu material lingüístico, revelando o que para Cândido Mota Filho é a principal virtude da obra de Oswald, “chamar a atenção para o *problema do estilo*” (Apud COUTINHO, 1986, p. 29).

Posto isto, precisamos acrescentar, ao intuito presente, a *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, na qual, ao que parece, vemos mais presente uma programática de, conforme bem pontuou José Paulo Paes (1995), estilística de inovação (Ibid. p.107), com vistas, sobretudo, ao nível lexical. É o caso dos advérbios e infinitivos substantivados pela anteposição do artigo e constantemente reiterados: “os aplaudires”, “os também”, “os muito-ao-longes”, “os jamais”, “os sempre”, este último, presente no fragmento do poema “os cortejos”, que segue:

Monotonias das minhas retinas...  
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...  
Todos os sempre das minhas visões! “Bom giorno, caro.

(Mário de Andrade, 1972, p.33)

Este trabalho com a matéria lexical contribui já para assinalarmos, numa comparação com o que vimos sobre Oswald, uma notável diferença de perspectiva frente ao cotidiano. Este último, no poema de Mário de Andrade, aparece menos

como objeto de surpreendente descoberta, do que com certo olhar de desconfiança, provindo possivelmente de algum enfado crítico, que só pode ter existência à medida que a representação deste cotidiano é materializada por um signo, cujo significante passe a sugerir também certa desconfiança sobre sua condição de realidade. É este o caso de “os sempre das minhas visões”, que demonstra o cotidiano, sob forma de rotina e repetição, problematizado pelo próprio código lingüístico. Ao incorrer em um desvio à regra que prescreve o advérbio como um termo invariável em número e gênero, o verso acaba por ressaltar o significante como principal elemento expressivo do poema.

Essa técnica de destacar o significante como recurso significativo é também parte de um programa vanguardista de por em evidência os materiais de construção da obra artística. Para tanto, o artista plástico deveria esmerar-se em uma espécie de desmontagem do referente, deixando, na obra, as marcas dos materiais utilizados. No caso da poesia de Mário, esses materiais em evidência se fazem visíveis constantemente pela idéia de incompletude sugerida pelas reticências (tão presentes na *Paulicéia*), e também, como vimos em Oswald, pelo devido destaque ao problema do estilo, através do trabalho com o elemento problematizador do significante. Vale a pena anotar de que forma o cotidiano, principal conquista do engenho modernista, passa a ser incorporado à poesia brasileira, por estes dois artistas pioneiros: de uma lado, Mario de Andrade problematiza a relação entre o signo e referente por meio da desarticulação problematizadora de significado/significante; por outro, Oswald de Andrade descobre um cotidiano descortinado por uma nova perspectiva, por novas técnicas de construção do objeto estético.

\*\*\*

Se aproximarmos a questão do problema do estilo, introduzida, como vimos, na escrita bastante heterogênea desses precursores do movimento, de uma perspectiva mais afinada ao modelo dialético oferecido por Antonio Candido (1980), teremos que o Modernismo, ao beber da fonte vanguardista de correntes estéticas que animavam a Europa, passou a estabelecer um novo relacionamento com a existência do elemento cosmopolita. Este último passaria a não mais ser visto como parâmetro a ser reproduzido ou superado. Torna-se, desse modo, oportuno retomar

a idéia de ruptura entre o Lá e o Cá, para tentar trazê-la à abordagem em construção. Sendo assim, as amostragens mais significativas dessa nova ordem de relacionamento entre local e cosmopolita podem ser duas: a) afirmação do primitivismo enquanto elemento diferenciado para a formação cultural do país; e b) consolidação de uma poética do modernismo baseada num modelo *legível* de representação literária.

### **c) A preguiça solar e os bárbaros pitorescos**

O primeiro elemento, conforme destacou José Paulo Paes (1995), embora tenha pegado carona no surto de primitivismo que vivia a Europa, assinalou a oposição frontal entre de um lado o primitivismo das vanguardas europeias – formalizado como estratégia de fuga do modelo civilizado e racionalmente ocidentalizado – e, de outro lado, o primitivismo de Mário e Oswald como busca pelas raízes remotas da própria cultura, dentro desse projeto de construção nacional. Essa questão assinalou, inclusive, a necessidade de utilização da literatura nacional como veículo para compreensão e reflexão do país desde suas raízes. Segundo Candido (1980), o fato de a literatura modernista dar margem à tendência sociológica, no sentido de permitir a formação de uma consciência nacional, a partir da pesquisa da vida e dos problemas brasileiros, influenciou uma geração de pensadores preocupados em formalizar uma mentalidade interessada pelo Brasil. Estamos falando de Gilberto Freyre, Caio Prado Junior e Sérgio Buarque de Holanda, em cujas *Raízes do Brasil* destaca-se a já muito bem assimilada preocupação primitivista de Mário e Oswald:

Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem. (Holanda, 1995, p.31)

Trata-se, na afirmação de Sérgio Buarque de Holanda, de um espírito de afirmação crítica muito similar ao que motivou a Semana de Arte Moderna. É como se o historiador também estivesse a condenar uma espécie de cabralismo<sup>8</sup> nas versões oficiais da história do Brasil e, por meio dessa condenação, defendesse a tentativa de edificar uma nova versão empenhada em motivar trabalhos mais afinados com o clima e a paisagem locais. Este traço já estava presente em *falação*, poema-manifesto que apresenta a poética de *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade:

A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa.

Uma perspectiva de outra ordem que a visual. O correspondente ao milagre físico em arte. Estrelas fechadas nos negativos fotográficos.

E a sábia preguiça solar. A reza. A energia silenciosa. A hospitalidade.

Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

(Oswald de Andrade, 1978, p. 58)

Estes são os aspectos que de certa forma configuraram uma tomada de posição diferente ao mencionado surto de primitivismo europeu. Trata-se, com efeito, de reunir os elementos – os quais eram vistos com maus olhos ou como atraso pelas gerações anteriores a 22 e pela própria tradição moderna ocidental – em uma perspectiva que privilegiasse, no caso de Oswald, sobretudo as formas antidiscursivas. É preciso assinalar que tais formas antivisuais e antidiscursivas colaboraram em, por um lado, romper com um modelo reconhecidamente racional e civilizado e, por outro, reafirmar um projeto de construção nacional pela afirmação e pela busca das raízes culturais, este último mais afinado com *Macunaíma* de Mário.

A fórmula central desse primitivismo inaugurado pelo modernismo brasileiro influenciou determinantemente as artes plásticas, como é o caso da obra de Tarsila

---

<sup>8</sup> A expressão é do poema-manifesto de Oswald de Andrade *Falação de Paul-Brasil*. Escolhemos este termo porque parece remeter, no melhor estilo Oswald, a certo tipo de postura colonizada.

do Amaral, a música de Villa-Lobos com as Bachianas brasileiras e, posteriormente, o Cinema Novo, sobretudo com a difundida filmografia de Glauber Rocha. Em suma, Oswald de Andrade, ao intentar colocar a primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral da poesia Pau-Brasil, deu início à pioneira intenção de fazer com que o fruto de nosso trabalho, conforme desejava Sérgio Buarque, correspondesse organicamente a um sistema de evolução próprio, imbuído da sábia preguiça solar e hospitalar dos Bárbaros pitorescos e crédulos.

#### **d) Uma poética do legível ou *estou farto do lirismo comedido***

O segundo ponto que nos coube desenvolver, referente ao embate entre local e cosmopolita, refere-se à consolidação de uma poética do modernismo baseada em um modelo *legível* de representação literária. Para isso, tomamos como mote a reflexão de Maria Lúcia Dal Farra (1986), retirada de um trabalho sobre o poeta português Herberto Helder, no qual a autora sublinha um argumento que poderá motivar uma reflexão mais detida acerca do problema em questão. Trata-se da constatação segundo a qual a modernidade afeta as relações entre poeta e leitor, deslocando o acento da obra para este último. Dito isto, Dal Farra passa a averiguar as possíveis vinculações entre os conceitos de *legível* e *ilegível* com a modernidade:

Dentro do contexto crítico português, os critérios para a configuração das duas modalidades de leitura [legível e ilegível] se baseiam nas suspeitas quanto ao carácter mediador da linguagem e, conseqüentemente, quanto ao seu pendor comunicativo. Assim, aponta-se como *legível* o texto que permanece dentro dos limites *habituais* da leitura conteudística, cujos suportes foram erigidos, de uma maneira geral, por uma certa tradição literária que se deixou consumir.(...) Concebido desta maneira, o circuito do legível pode recobrir certas zonas literárias (...) que abarcam geralmente os tipos básicos de procedimentos poéticos anteriores ao desenvolvimento técnico da segunda metade do século XIX e à conseqüente modernidade. Em ambos os casos postula-se a linguagem como *mediadora do real*. (...) Por outro lado, a categoria do *ilegível* parece decorrer das chamadas teorias objectivas da poesia. (...) Tais posições dão conta da concepção da poesia como independente do real, autônoma em si mesma. (Dal Farra, 1986, p. 77)

Podemos pensar que a constituição da tradição do ilegível, apontada pela crítica literária portuguesa, na voz de Dal Farra, está bastante próxima daquilo que Hugo Friedrich (1991) definiu como linha evolutiva da poesia moderna, ou seja, um estilo lírico, cuja representação poética se definiria pelo adensamento de características afins e que seguiria um percurso de Novalis e Poe, chegando a Baudelaire e culminando em Rimbaud, para sucumbir em Mallarmé. Desta feita, como viemos apontando, o que a tradição da poesia moderna ocidental na leitura de Friedrich (1991) estaria demonstrando seria um deslocamento da função referencial da linguagem poética para a formulação de uma linguagem hermética, centrada exclusivamente, para usar a expressão dos formalistas, na função estética da linguagem. Daí se depreende que a estrutura da lírica moderna, definida por Friedrich (1991) e baseada no conceito de *poesia pura*, se coaduna com a própria tradição do ilegível, apontada por Dal Farra (1986).

Sendo assim, propomos que paralelamente à tradição do ilegível, esta que foi legitimada como a tradição fundante da poesia moderna, figuram, no panorama inaugurado pelo Modernismo de 22, dicções poéticas que estariam configurando uma tradição do legível na poesia brasileira. O desafio está, justamente, em demonstrar como o legível –, ao contrário do proposto por Maria Lúcia Dal Farra (1986) –, não se esgotou quando, no panorama do mundo ocidental, sobretudo do século XIX, emergiu e se consolidou a tônica do desenvolvimento técnico como princípio de sustentação do modelo capitalista, e sim passou a assumir formas de comunicação poética diferentes daquelas privilegiadas pela esfera do ilegível.

Com efeito, podemos pensar na hipótese de que ambos os modelos, legível e ilegível, são formadores de uma dialética que opera em função de um mesmo princípio: a dissonância. Esta que é apresentada por Friedrich (1991) como o elemento característico da obra moderna, mas que, como adverte Afonso Berardinelli (2007), não se trata apenas de uma categoria estilística portadora de misteriosas sugestões, mas sim de um elemento sintomático que atribui à obra estética a consciência do desmembramento de sua própria existência. Esta última, no caso da poesia moderna, ficaria resumida a uma incessante procura, através dos recursos de que dispõe, por formas que lhe possam restabelecer a unidade. Nesse sentido, a dissonância é tanto uma categoria estética, quanto uma condição histórica da dita modernidade, assim como também seria a configuração do romance burguês a partir do modelo épico.

A distância criada entre os dois, por assim dizer, modelos de representação poética – legível e ilegível – pode levar-nos a algumas constatações. Ora, se por um lado, e aqui concordando com os apontamentos de Maria Lúcia Dal Farra (1986), a experiência poética com o ilegível deixa vislumbrar certa crença na possibilidade de atribuir um tom de autenticidade ao discurso poético, já que a palavra inaugurada pelo poeta, através de operações formais com o signo lingüístico, procura desentranhar um universo de correspondências semânticas ainda não maculado pelas relações desumanizadas que passam a se dirigir ao cerne das práticas sociais; por outro lado, o legível eclode como uma comprovação benjaminiana de que na era da reprodutibilidade técnica a arte perde qualquer aparência de autonomia<sup>9</sup>. Isso porque as transformações provocadas pela imprensa, sobretudo através da reprodução técnica da escrita, constituíram-se como fator determinante para a discussão posta até aqui: não obstante, no panorama europeu de meados do século XIX, surjam dicções poéticas como a de Baudelaire de *As Flores do Mal*, que parecem oferecer ao prosaico público burguês, leitor de folhetins, certos embaraços de leitura, provenientes de um código poético inabitual. Temos, com efeito, a consciência de que a tradição do legível não se esgota com os avanços tecnológicos da sociedade capitalista. Ao contrário disso, o que faz a tradição do legível se constituir como tal é justamente sua capacidade de, no seio da era da reprodutibilidade técnica, constatar a degradação da aura da poesia lírica. E, já no século XX, quem fará isso, no panorama brasileiro, será justamente Manuel Bandeira, poeta que vem da tradição simbolista e que em oportuno momento conclama a liberdade poética, esta, nos termos que estamos definindo, passa a assumir formas absolutamente legíveis, desde o léxico até a composição sintática:

(...)  
 Estou farto do lirismo namorador  
 Político  
 Raquítico  
 Sifilítico  
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja  
 fora de si mesmo

<sup>9</sup> W. Benjamin, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

De resto não é lirismo  
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante  
 exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes  
 maneiras de agradar às mulheres, etc  
 Quero antes o lirismo dos loucos  
 O lirismo dos bêbedos  
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos  
 O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

(Manuel Bandeira, 1973, p. 97)

Se a modernidade afeta a experiência de leitura, o que se pode ver de forma mais explícita na experiência poética com o ilegível, que, objetivamente, impõe limites de compreensão para o leitor de poesia moderna, de que forma, então, a aparente transparência discursiva inaugurada pela tradição do legível afeta as relações entre poeta e leitor, articulando para obra uma recepção específica? Devemos acrescentar a este questionamento o fato de que a representação do *legível*, na poesia brasileira, encontrou fecundidade no espaço literário inaugurado pelo século XX, leia-se pós 22, isto porque, conforme nos lembra Antonio Candido (1980), a dita atualização do código poético – que, como sabemos, repercutiu na invenção de poéticas abertas à comunicabilidade e ao humor e formalizadas na procura por uma dicção simples e avessa aos grilhões intransigentes da gramática culta e da hermenêutica erudita – consagrou um novo momento na dialética do local/cosmopolita.

As reflexões de Walter Benjamin (1994) podem ser bastante elucidativas para apontarmos um rumo à discussão levantada até aqui. Vejamos como isso se dá:

Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária (...) levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. (Na literatura, foi Mallarmé o primeiro a alcançar esse estágio). (Ibid, 1994, p.171).

Daí que podemos destacar, nessa tradição a que Benjamin se refere como doutrina da arte pela arte, uma procura que se manifesta objetivamente por salvaguardar a obra estética das intempéries do processo histórico. A isso também podemos acrescentar a própria leitura de Friedrich (1991) sobre configuração do modelo de Mallarmé. É como se o poeta pudesse, mediante a transcendência de sua palavra demiúrgica – à qual poderíamos atribuir um primeiro limite com a experiência do ilegível –, resguardar a aura, entendida como a crença na unicidade da obra, que durante toda a antiguidade clássica esteve, como se sabe, presente no valor de culto da própria obra de arte. Por outro lado, e isso devemos frisar, a forma como reagiu Mallarmé frente ao procedimento descrito por Benjamin (1994) às proximidades de uma crise, não se trata da única reação manifestada pela poesia moderna ocidental frente ao advento de técnicas como a fotografia, basta retomarmos o exemplo da *poética* de Bandeira. Ao clamar por um lirismo libertário, encontrado nos loucos, nos bêbados e nos clowns de Shakespeare o poema procura também sua estratégia de libertação frente à crise em que se encontra, seja mediante abertura aos elementos até então impuros do cotidiano, seja por negação de um modelo de lirismo paralisador e burocrático.

Posto isto, resta ainda um último acréscimo ao que viemos desenvolvendo. Tanto a afirmação do primitivismo enquanto postura crítica diferencial para a formação cultural do país, quanto a consolidação de uma poética do modernismo baseada em um modelo *legível* de representação literária, como viemos propondo, parecem-nos determinantes para a formalização de um projeto de atualização estética e de construção nacional. Além disso, foi justamente a partir da afirmação e da consolidação desses dois matizes do pensamento estético modernista que se articulou programaticamente, na poesia brasileira, uma procura por inventar uma linguagem adequada às objetivações da experiência moderna local. Há que se destacar que a dita procura irá prevalecer como propósito da maioria das dicções poéticas que temos visto pelo transcorrer do século XX e começo deste século XXI. Basta atentarmos para os dois últimos movimentos da poesia brasileira, a poesia dos 70 e, anterior a ela, o Concretismo, e se verá que a busca pelo novo ainda permanece, mesmo nas entrelinhas das discussões críticas suscitadas.

Se estivermos motivados, conforme foi dito no início deste trabalho, a elaborar uma abordagem própria que consiga desenvolver uma proposta de leitura de uma obra contemporânea específica sem que, com isso, fique em segundo plano a

tentativa de compreender a formação peculiar da tradição moderna de poesia brasileira, devemos admitir que até agora demos apenas o primeiro passo. Restamos, dessa forma, uma vez apresentadas as questões mais amplas, acrescentar ao nosso percurso algumas especificidades do objeto de estudo propriamente dito, de modo a delimitarmos a presente abordagem.

## **2- A TRAJETÓRIA DO IMPROVISO**

*Meu novo olhar é o de quem desvendou os tempos futuros  
E viu neles a separação entre os homens  
(Murilo Mendes, Tempo e Eternidade)*

Há um traço na poética de Francisco Alvim que necessariamente merece destaque, quando o objetivado é tentar compreender tal formalização discursiva, a saber, a tensão comunicativa que se estabelece entre, basicamente, duas formas de representação do arranjo poético: uma que tende à poesia e a outra que se inclina à prosa. A primeira, aparentemente, é orientada por alguns recursos tradicionais da poesia lírica moderna ocidental: metáforas insondáveis, sujeito lírico diluído em meio ao mistério que pretende revelar, sintaxe complexa e uma sonoridade que aparenta apenas sugerir. Já a segunda é elaborada pela intromissão de elementos do cotidiano, pela tonalidade coloquial, pelo recurso a *personae* como elemento anti-lírico, por certa objetividade, típica da oralidade e, sobretudo, por elementos tradicionalmente atribuídos ao domínio da prosa. Na visão de Cacaso (1988), ambas as formas poéticas são resultados de uma escuta interior dessa particular subjetividade em repouso. No entanto, é a partir da leitura desta segunda vereda – esta face, digamos por ora, mais objetiva da poesia alviniana, que o crítico esboça uma aproximação mais contundente ao trabalho do poeta. Vejamos um exemplo:

### **Almoço**

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

(Francisco Alvim, 2004, p. 286)

De um poema como este, conforme veremos, Cacaso (1988) retira os aspectos necessários para arriscar uma interpretação ao referido projeto poético. Trata-se, na visão do crítico, de uma técnica anti-lírica de desocupar o espaço enunciativo do poema enquanto recurso de expressão de um eu-lírico, para, assim, pôr em cena “a voz dos que não deram certo na vida, dos deserdados, dos dilacerados”, embora aparentemente realizados (Ibid. p.137). Poderíamos dar seqüência à explicação de Cacaso (1988), no sentido de aproveitá-la para uma

tentativa de adentrarmos a estrutura que compõe a economia<sup>10</sup> do livro *Elefante*, nosso imediato interesse. Sendo assim, a questão apontada inicialmente por Cacaso, passaria a ser entendida não apenas como um recurso do qual o poeta se vale para pôr em cena a palavra alheia, mas, sobretudo, como um modelo de representação que, se bem entendido, poderia ajudar a vislumbrar de que forma a referida poética constrói um espaço de interlocução, cuja técnica está na dinâmica e na tensão comunicativas decorrentes do deslocamento da figura central do eu em favor da construção de cenas enunciativas do cotidiano. Para precisar um pouco melhor o modelo proposto, é necessário limitar alguns pressupostos teóricos em torno dos quais se acredita poder reorientar uma leitura da poesia de Francisco Alvim.

Tomemos diretamente de Cacaso (1988) o que estamos tentando desenvolver:

A poesia de Chico Alvim consiste num improviso. Mas onde está, o que é este improviso? Acontece que uma das formas sutis do improviso é ceder a vez. Ceder a voz. 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. (Ibid. p.137)

E mais adiante o poeta/crítico assevera:

Esta atitude de ceder a vez, que é uma forma de improviso, é notavelmente complexa na sua transparência aparente. Primeiramente, é um gesto de cortesia. Num outro instante, é forma de conhecimento. Num terceiro momento, é uma estratégia para disfarçar a autoria. Cordialidade, informação, construção. (Ibid. p.150)

Cacaso (1988) ainda argumenta que o segredo de um poema como *Almoço* parece estar na quantidade de experiência que acumula. “Algo que surge na forma de hábito formado, de costume. Como no gesto social do garçom, simpático, mas também submisso e instrumentalizado” (Ibid. 1988, p.138). O crítico aqui já chamava

<sup>10</sup> O termo foi cunhado por Antonio Candido (1980), no ensaio *Crítica e Sociologia*, no qual elabora de que forma “o elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros.” (p.07)

a atenção ao que mais tarde aparecerá em outros estudos sobre Alvim: a impessoalidade de sua poesia, a falta de mediação retórica – entenda-se, sobretudo a metáfora – e a incompletude que parece querer arrancar do leitor algum tipo de entendimento implícito da situação enunciativa, quando, no mais das vezes, a cena que o poema explora é simplesmente um gesto social ou um hábito.

Não convém, por ora, arriscarmos uma tentativa analítica e interpretativa do referido poema. Pois, antes disso, torna-se necessário desenvolver o percurso deste “ceder a vez, ceder a voz”. Em outras palavras, para nos apropriarmos da sugestão de Cacaso (1988), devemos assentar uma abordagem frente ao problema do sujeito lírico, pelo menos desde quando este se estabeleceu como elemento problemático para a representação poética. Com vistas a traçar as modificações da referida problemática, o nosso recorte pretende elucidar basicamente quatro momentos e estratégias discursivas do trabalho poético com o sujeito lírico na modernidade: o *flâneur* de Baudelaire, o *arlequim* de Mário de Andrade, o *gauche* de Carlos Drummond de Andrade e, em última medida o que nos interessa de fato, o *poeta implícito* ou *poeta dos outros* de Francisco Alvim. Vamos em frente.

### **a) O flâneur**

A palavra remete diretamente, em nosso vernáculo, ao verbo flunar. Porém a expressão francesa, que veio a público através dos estudos de Walter Benjamin, e, ainda antes, já teria sido usada pelo próprio Baudelaire no ensaio sobre o pintor Constantin Guys, quer dizer um pouco mais do que isso. No referido ensaio, Baudelaire admite que ao pintor da vida moderna – alcunha com que, posteriormente, ficou conhecido o próprio Baudelaire, mas que inicialmente se dirigia a Constantin Guys –, apraz fixar residência no inconstante, no movimento e no fugidio. Sendo assim, o perfeito *flâneur*, nas palavras do bardo francês, é aquele observador que está fora de casa e, no entanto, sente-se em casa em toda a parte; está no centro do mundo e continua escondido do mundo:

O observador é um príncipe que usufrui em toda a parte de sua condição de incógnito (...). O amante da vida universal entra, assim, na multidão como num imenso reservatório de eletricidade. Pode-se também compará-lo, esse indivíduo a um espelho tão grande como essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 2010, p. 30-31)

O que interessa aqui é que Baudelaire, ao definir este *flâneur* das telas de Guys, acaba por sintetizar com inigualável maestria as características deste sujeito observador presente em grande parte dos poemas de *As flores do mal*. Trata-se, a rigor, de um olhar transcendente, cuja sensibilidade, onisciente, permite ao poeta expressar aquilo que só ele tem o poder de ver. O que torna este lirismo mais complexo e, por isso, fruto da curiosidade investigativa de diversas áreas do saber, talvez esteja no fato de o *flâneur* ser um sujeito que observa desde a multidão – portanto, sendo parte dela também –, porém suas notações subjetivas são revelações, muitas das quais sórdidas, vis e cruéis, que, embora se dirijam, digamos, aos rumos da humanidade como um todo, antes parecem não dizer respeito a ele, tamanha a aura transcendente e misteriosa que o envolve e o resguarda. Por isso, na passagem acima, o poeta registra argutamente o principal problema metafísico da visão do *flâneur*: “um *eu* insaciável do *não-eu*, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida”.

Parece oportuno trazermos à tona uma versão do poema *O crepúsculo vespertino*<sup>11</sup>, de modo que a exposição não fique apenas na especulação abstrata das questões apontadas e possamos observar mais de perto o comportamento deste *flâneur*.

Eis a noite sutil, amiga do assassino;  
Ela vem como cúmplice, a passo lupino;  
Qual grande alcova o céu se fecha lentamente,  
E em uma besta fera torna-se o homem impaciente<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Le crépuscule du soir*. BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad.: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

<sup>12</sup> *Voici Le soir charmant, ami du criminel;/ Il vient comme um complice, à pas de loup ; le ciel/ Se ferme lentement comme une grande alcôve,/ Et l'homme impatient se change en bête fauve.*(Ibid. p.348)

O espaço descrito é digno de um conto de Edgar Alan Poe, porém, ao contrário do que ocorreria em *Histórias Extraordinárias*, veremos que aqui o crepúsculo descrito é menos misterioso do que anelante:

Ganhamos nosso pão! – É a noite que alivia  
As almas que uma dor selvagem suplicia,  
O sábio cuja fonte pesa sem proveito,  
E o recurvo operário que regressa ao leito<sup>13</sup>.

De antemão começa a se evidenciar um caráter dúbio na elaboração deste crepúsculo: por um lado a amável noite, almejada pelo trabalhador que regressa à casa; por outro, a noite amiga do assassino, que transforma o homem em besta. Lembremos, com efeito, de que quem nos descreve tal cenário é um observador dotado da mais pura capacidade de representar a multiplicidade cambiante dos acontecimentos ordinários.

Entretanto, demônios insepultos no ócio  
Acordam do estupor, como homens de negócio,  
E estremecem a voar o postigo e a janela.  
(...)  
O Meretrício brilha ao longo das calçadas;  
Qual formigueiro ele franqueia mil entradas;  
(...)  
Pela cidade imunda e hostil se movimenta  
Como um verme que ao Homem furta o que o sustenta.  
(...)  
E os ladrões, que perdão ou trégua alguma têm,  
Começam cedo a trabalhar, eles também,  
Forçando docemente o trinco da fechadura  
Para que a vida não lhes seja assim tão dura<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> *Nous avons travaillé! – C'est le soir qui soulage/ Lês esprits que dévore une douleur sauvage,/ Le savant obstiné dont le front s'alourdit,/ Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.* (Ibid. p. 350)

<sup>14</sup> *Cependant dès démons malsains dans l'atmosphère/ S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,/ Et cognent en volant les volets et l'auvent./ (...)/ La Prostitution s'allume dans les rues;/ Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;/ (...)/ Elle remue au sein de la cité de fange/ Comme un ver que dérobe à l'Homme ce qu'il mange./ (...)/ Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,/ Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,/ Et forcer doucement les portes et les caisses/ Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.* (Ibid. p.350)

Eis então que a dubiedade da cena anterior é de certa forma destacada nas figuras do ladrão e do Meretrício. A partícula adversativa secciona o poema em dois: de um lado a contraditória noite, espaço contemplativo que reúne as sensações opostas. Do outro lado de “entretanto”, o movimento para onde convergem e no qual convivem as sensações opostas e possíveis, “a cidade imunda e hostil”. Esta passa a ser, então, o palco da sordidez (“um verme que ao Homem furta o que o sustenta”) e da vileza humana (“os ladrões (...) começam cedo a trabalhar”), mas sem dissolver as tensões características da ótica dissonante de nosso observador, cujo resultado final, antes de ser torpe, materializa-se em certa alvura: “forçando docemente o trinco da fechadura”.

Por fim:

Recolhe-te, minha alma, neste grave instante,  
 E tapa teus ouvidos a este som uivante.  
 É o momento em que as dores dos doentes culminam!  
 A Noite escura os estrangula; eles terminam  
 Seus destinos no horror de um abismo comum;  
 (...)

E entre eles muitos há que nunca conheceram  
 A doçura do lar e que jamais viveram!<sup>15</sup>

Não por acaso escolhemos, a título de exemplificação, este poema que está dentro da subdivisão *Quadros Parisienses d'As Flores do Mal*. Trata-se pois, se excetuarmos o belíssimo *Pequenos poemas em prosa*, da sessão de poemas em que melhor se pode observar as riquezas e os contrastes das notações líricas do *flâneur*. Neste desfecho, por exemplo, vemos que “o amante da vida universal” apresenta o desconcerto de se habitar as multidões e ter o sublime como inquilino, de fato ele está imerso num “imenso reservatório de eletricidade”, pois se sente simultaneamente atraído e repellido pela cena descrita. Sendo assim, cabe relembrar

<sup>15</sup> *Recueille-toi, mon ame, en ce grave moment, / Et ferme ton oreille à ce rugissement. / C'est l'heure où les malades s'ingrissent ! / La sombre Nuit les prend à la gorge ; ils finissent / Leur destinée et vont vers ce gouffre commun ; / (...)// Encore la plupart n'ont-ils jamais connu / La douceur du foyer et n'ont jamais vécu !* (Ibid. p. 350)

a sugestão anterior da proximidade que há entre a atmosfera criada pelo poema e certos traços da narrativa de Poe.

A propósito disso, acrescentemos a própria opinião de Walter Benjamin, segundo a qual *O homem da multidão* de Poe é exemplo apropriado para a caracterização do *flâneur*. As relações podem ir um pouco mais além se lembrarmos a forma como o protagonista do conto *O homem da multidão* registra toda a sorte de detalhes dos passantes apressados que se aglomeram frente à porta do Café, ao cair da noite. Como no poema de Baudelaire, no qual o sujeito/observador descreve um movimento de fora pra dentro – ou seja, a Noite enquanto fenômeno externo, crepuscular, passa a adentrar as ruas, as casas, os Meretrícios, os seres humanos em geral, os ladrões – o narrador personagem de Poe contempla os passantes em blocos de pessoas, desce aos pormenores e passa a observar as particularidades: acessórios, roupas, aparência, forma de caminhar, rosto e expressão facial. Até que a atenção do observador é retida em um homem decrépito, de aproximadamente setenta anos, que tem o poder de lhe despertar as mais confusas e conflituosas sensações: penúria, avareza, frieza, maldade, sede de sangue, de triunfo, arrebatamento, perplexidade e fascinação. Estas representam também um pouco das sensações que parecem dominar o *flâneur* em sua atividade observadora, basta lembrar “a noite que alivia as almas” e “a Noite escura os estrangula”.

Este diálogo, entre a forma como o narrador de Poe procede em suas descrições e a forma como o *flâneur* realiza sua ronda noturna costumeira, torna-se pertinente à medida que passamos a observar, em ambas as posturas, fortes indícios de que a visão descritiva do todo ou a noção plástica de perspectiva, cuja riqueza de detalhes garante o efeito de profundidade, parece estar prejudicada pela idéia de simultaneidade que o advento das multidões aglomeradas nas grandes cidades impõe à natureza da representação estética. Se assim for, *O homem da multidão* e o *flâneur* poderiam ser lidos como importantes antecedentes para as estéticas de vanguarda que introduziram a noção de fragmento nas artes plásticas e na literatura.

O *flâneur* de Baudelaire parece ser portador de uma sensibilidade pujante que o diferencia dos demais mortais. Ele – e somente ele – é capaz de enxergar a Verdade por trás dos fenômenos banais e corriqueiros que estrangulam as grandes cidades. Daí que se pode inferir do famigerado *Paris, capital do século XIX*, de Walter Benjamin, que tal característica vaticinadora de nosso *flâneur* advém do

alhures no qual se encontra tal sensibilidade poética. Estando ela, conforme desenvolveu Benjamin, tanto no limiar da grande cidade, como também no limiar da classe burguesa, o *flâneur* representa a ambigüidade e o desconforto de não se estar à vontade nem em uma e nem em outra. E sendo, ainda com Benjamin, esta ambigüidade a imagem visível da dialética, a lei da dialética em repouso<sup>16</sup> ou, se quisermos, em estado de maturação de tensões e conflitos, cabe indagar se a subjetividade baudelairiana, traduzida pela ótica do *flâneur*, não estaria apontando para os rumos possíveis do artista do século XX.

Em outras palavras, tendo a modernidade inaugurado este alhures como espaço de desconforto do qual parte a ótica do *flâneur*, poderíamos especular se não estaria já nesta visão sobressaltada, de esguelha – índice da condição histórica do limiar –, o fomento para as posteriores rupturas que irão se estabelecer ao longo do século XX, no panorama da poesia moderna ocidental. Seja a herança de Mallarmé rompendo com os limites da compreensão racional, linear e burguesa; seja o lado das vanguardas rompendo com a idéia de ruptura entre arte e público ou literatura e sociedade. Fato é que o século XX verá, como ainda podemos ver, a hegemonia do sistema capitalista refletida em constantes crises econômicas, crises diplomáticas, crises sociais que modificarão as fronteiras das novas sensibilidades poéticas, bem como o lugar de enunciação destas. Se antes a sensibilidade de um Baudelaire, filha bastarda da classe burguesa, podia se valer das soleiras oferecidas por esta classe, como ponto de notação e representação poética; o que veremos nos sucessores do *flâneur* parecerá antes um movimento de deserdação e expropriação do artista para as margens deste alhures.

## **b) O olhar arlequinal**

Tomemos como mote a afirmação de Adorno, segundo a qual “quase se poderia medir a grandeza da arte de vanguarda com o critério de saber se os momentos históricos, como tais, fizeram-se nelas essenciais, ou, pelo contrário, afundaram-se na intemporalidade” (Apud LAFETÁ, 2004, p. 353-354). Para, juntamente com Lafetá, afirmarmos que a conjuntura histórica das vanguardas de

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do Século XIX. Trad. Maria Cecília Londres. In.: Teoria da Literatura em suas fontes, vol. 2. Seleção, organização e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 700.

início do século XX fez-se fundamentalmente importante para a feitura de *Paulicéia Desvairada*. Isso porque, a dita condição histórica, que vem a reboque do que conhecemos pela denominação, muitas vezes indigesta, de modernidade, ou seja, uma situação histórico-social que impõe, a partir de certa leitura, o esmagamento da subjetividade, a negação do humano, o desencantamento do mundo, a coisificação, incorporara-se à linguagem da arte moderna, tanto como procedimento artístico, técnica, ou como a forma propriamente dita da obra. Daí que para as vanguardas, as direções apontadas foram, grosso modo, duas: de um lado as estéticas do Futurismo, Cubismo e Abstracionismo explorando a relação sujeito/objeto em formas construtivas e objetivas e, de outro, as estéticas do Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo experimentando formas subjetivas, mais voltadas para o inconsciente<sup>17</sup>. Em linhas gerais, temos as intenções vanguardistas de pesquisa formal mais ou menos definidas pela oscilação entre explorar o que chamamos de experimentação por vias da subjetividade e a experimentação do plano objetivo das formas.

No caso de *Paulicéia*, sem que se force muito a interpretação, podemos admitir que ambas as tendências estejam presentes e, ainda que agrupadas pelo que o autor chamou de *Desvairismo*, não deixam de oferecer certo desconforto a determinado tipo de leitura:

Talvez seja este o grande problema de linguagem da *Paulicéia Desvairada*: equilibrar a notação objetiva dos aspectos da cidade moderna com o tumulto de sensações do homem moderno, no meio da multidão. (...) A delicada cristalização do lirismo, que segundo Hegel consiste na passagem de toda a objetividade à subjetividade, é perturbada pelo movimento incessante entre a Paulicéia e o desvairado trovador arlequinal. (LAFETÁ, 2004, p.357)

Acontece que o mesmo movimento que perturba a cristalização do lirismo, cria nos poemas de *Paulicéia* um sintoma típico das dissonâncias da vida moderna, como veremos a seguir. Se assim for, quando Lafetá afirma que o lirismo difícil e incompleto do “trovador arlequinal” representa as dificuldades e incompletudes do sujeito lírico na modernidade incipiente, temos um bom artefato para concordar com a possibilidade, apontada anteriormente, de que a dita incipiente modernidade

<sup>17</sup> Como lembra Lafetá (2004), a distinção entre as linhas “impressionista-cubista-abstracionista” e “primitivista-expressionista-surrealista” está em BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix. 1970, p.378.

estaria borrando as fronteiras nas quais se movimentava o *flâneur* e obrigando este sujeito a se camuflar, a criar novos disfarces e a procurar outros espaços de enunciação para habitar.

No caso de Mário de Andrade, o olhar lírico veste um *traje de losangos* e sai às ruas *tangendo um alaúde* e registrando as sensações desordenadas e caóticas da *Paulicéia*. O traço peculiar à visão arlequinal é o seu caráter bidimensional, que garante à totalidade significativa de *Paulicéia* certa ênfase na visão fragmentada, em mosaicos, cubista em certo sentido. Pois foi o Cubismo que, ao romper com a idéia de perspectiva renascentista, possibilitou, por meio da cristalização do objeto, focalizá-lo por diferentes ângulos. Sendo assim, a questão da bidimensionalidade cubista pode ser sintetizada da seguinte forma: por aproximação de efeito, o par bidimensional altura-largura converte-se no problema da apreensão fragmentada da realidade e na impressão de simultaneidade. Do novo par bidimensional fragmento-simultâneo temos, por extensão, um olhar fragmentado e simultâneo para a obra e um olhar fragmentado e simultâneo para a realidade, que é externa à obra, mas, como se supõe, também intervém na composição desta. Daí que o olhar arlequinal abstrai a essência do Cubismo e, para compor seu próprio disfarce, acrescenta à referida bidimensionalidade uma zombeteira dose de blague e ironia. “Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei<sup>18</sup>.”

Se admitirmos este caráter sestroso como parte orgânica da subjetividade inaugurada em *Paulicéia*, teremos aqui uma marca capital para a postura desta sensibilidade poética, se comparada àquela sintomática moderna inaugurada pelo vate francês. Para ilustrar o que se está tentando objetivar, tomemos o poema “O rebanho”

Oh! minhas alucinações!  
Vi os deputados, chapéus altos,  
sob o pátio vespéral, feito de mangas-rosas,  
saírem de mãos dadas do Congresso...  
Como um possesso num acesso em meus aplausos  
aos salvadores do meu estado amado!...

Desciam, inteligentes, de mãos dadas,

<sup>18</sup> ANDRADE, Mario de. Prefácio Interessantíssimo. In. **Poesias Completas**. Martins Editora : São Paulo. 1972. p. 14.

entre o trepidar dos taxis vascolejantes,  
a rua Marechal Deodoro...

Aqui é importante já, de início, reparar nas diferenças entre as alucinações do poeta arlequinal em relação àquelas embaladas pela experiência onírica do *flâneur*, *Demiurgo de ébrias fantasias*<sup>19</sup>, de *Sonho Parisiense*. Vemos claramente que a imagem encerrada na visão alucinada de *O rebanho* parece de antemão tratada com bem menos, digamos assim, seriedade que a vaticinadora *fantástica paisagem,/ Que ninguém viu jamais um dia*<sup>20</sup>. Além disso, a construção do poema de Baudelaire parece organizada em função da radical disjunção entre a percepção transcendente que o sonho extasiante promove no *artista cónscio do que cria*<sup>21</sup> e a sensação aflita provocada pelo mundo em agonia que o poeta enxerga ao abrir os olhos. Já no poema de Mário de Andrade, embora a atmosfera aludida pela imagem dos deputados sob um pálio vespéral, feito de mangas-rosas seja tipicamente onírica, no sentido do apelo que faz ao imaginário, esta disjunção entre dois estados de percepção, estratégica no poema de Baudelaire, não parece muito reveladora no caso de Mário, pois a sugestão provocada por tais imagens tendem mais ao burlesco que à epifania.

Oh! minhas alucinações!  
Como um possesso num acesso em meus aplausos  
Aos heróis do meu estado amado!...

E as esperanças de ver tudo salvo!  
Duas mil reformas, três projectos....  
Emigram os futuros noctunos...  
E verde, verde, verde!....  
Oh! minhas alucinações!  
Mas os deputados, chapéus altos,  
mudaram-se pouco a pouco em cabras!  
Crescem-lhes os cornos, descem-lhes as barbinhas....

<sup>19</sup> *Architecte de mes féeries*. (Ibid. p. 368)

<sup>20</sup> *De ce terrible paysage,/ Tel que jamais mortel n'en vit* (Ibid. p.366)

<sup>21</sup> *Peintre fier de mon génie*. (Ibid. p. 366)

Não podemos afastar a idéia de que há aqui, como em Baudelaire, uma espécie de revelação provocada pela percepção supostamente diferenciada do poeta. A questão imposta seria especular por que a esta sensibilidade poética cabe, como estratégia discursiva, dessacralizar a sua própria revelação. E quando o faz quase sempre parece querer reivindicar o direito da desarticulação dos valores e/ou hierarquias existentes entre os signos. Talvez por isso, no poema em questão, o irônico verso “Aos heróis de meu estado amado!...” é submetido a um processo de, digamos assim, metamorfose paródica. Claro é que essa suposta metamorfose é antes uma bestificação – tanto no sentido de estupidificar, quanto na simbologia que possa ficar subentendida pela alusão ao animal “bode” – daqueles que supostamente vivem de alimentar as esperanças alheias de ver tudo salvo.

E vi que os chapéus altos do meu estado amado,  
Com os triângulos de madeira no pescoço,  
nos verdes esperanças, sob as franjas de oiro da tarde,  
se punham a pastar  
rente ao palácio do senhor presidente...  
Oh! minhas alucinações!

(Mário de Andrade, 1972, p.35-36)

Retomando o que apontamos anteriormente, a forma como o poema constrói esta revelação-bestializada nos remete novamente à questão da bidimensionalidade trazida pela subjetividade arlequinal. Basta atentarmos outra vez para a forma como esta subjetividade direciona o olhar crítico para fora do poema – o que parece mais explícito pelo léxico utilizado ser bastante referencial: *rebanhos*, *deputados*, *senhor presidente*, *verde esperança* – e, ao fazê-lo por meio do recurso da ironia, estabelece um olhar crítico para a própria construção do poema. No caso de *Os rebanhos* esta, chamemos assim, autoreferencialidade em forma de crítica se estabelece quando o procedimento irônico se volta para o próprio observador. Se mantivermos o diálogo com *Sonho Parisiense*, poema em que, depois de descrever uma atmosfera misteriosa e exuberante que apenas o sonho é capaz de oferecer, o poeta/pintor abre os olhos e constata o horror que o mundo lhe reserva, teremos que o poeta arlequinal, ao abrir os olhos, observa que suas alucinações lhe mostraram

uma realidade não muito diferente do que o mundo dito real lhe resguarda. Seria o caso de uma alucinação possivelmente na linha de Baudelaire, cujo frenesi leva à construção de *Paraísos Artificiais*, mas com a diferença de que, em Mário, a alucinação do poeta parece insurgir da irônica consciência de se estar criando um paraíso artificial tão real e desvairado quanto o que se entende tenha se transformado (ou esteja se transformando) a própria realidade externa à que a obra corresponde. Daí que a cidade poética *Paulicéia – a grande boca de mil dentes*<sup>22</sup> passa a se tornar inóspita para o poeta<sup>23</sup>, da mesma forma que são inabitáveis, para o artista, todas as cidades regidas pelo ritmo da produtividade, nas quais não se vê *Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!*<sup>24</sup>.

### c) As estratégias do *gauche*

Temos em Carlos Drummond de Andrade boa motivação para direcionarmos uma leitura de como se consolidou esteticamente o problema da subjetividade moderna na tradição de poesia brasileira, inaugurada pelo modernismo. Para tanto, desenvolvemos um percurso que se, por um lado recorreu a algumas generalizações esquemáticas, por outro, permite pensar em como algumas individualidades da poesia brasileira elaboraram estratégias discursivas que se relacionam diretamente – ao menos tecem estreito diálogo – no que diz respeito a alguns dos problemas fundamentais para a representação literária. De modo que a questão da subjetividade passa diretamente por esta abordagem.

Sendo assim, temos observado que a figura do *flâneur* – aquela manifestação tipicamente moderna da *persona* poética de Baudelaire, cuja sensibilidade parece diferenciá-lo dos demais seres de sua espécie – assumiu, depois de ser despejada de seu espaço de enunciação pela própria modernidade, uma feição irônica que passou a lhe acompanhar no enfrentamento às vicissitudes desvairadas da poesia

---

<sup>22</sup> Ibidem. P.33

<sup>23</sup> Vale ainda mencionar que o poema *O rebanho* compõe, juntamente com os demais de *Paulicéia*, um conjunto significativo e complexo de visões, sensações e percepções dessa particular modernização imposta nos idos dos anos 20. Aqui é possível notar quase sempre um sentimento ambíguo em relação à cidade, que é tanto a “Comoção da minha vida”, como o insulto ao “burguês-níquel”. A esta dubiedade também é possível atribuir a bidimensionalidade da ótica do *arlequim*.

<sup>24</sup> Iden.

brasileira do século XX. O *trovador arlequinal* ainda acredita que os *olhos tão ricos* de sua inteligência criativa o diferenciam do *burguês-níquel* e da *digestão bem feita de São Paulo*; porém a ironia que elabora está constantemente colocando em xeque essa suposta transcendência. Nisso, com efeito, reside um importante elemento que vem se somar à trajetória desta privilegiada sensibilidade poética. O que veremos com Drummond é a consolidação de um percurso da poesia brasileira, no qual o sujeito poético, quando expressa subjetivamente a cristalização de certo fenômeno externo ou objetivo, o faz por meio de um rebaixamento de suas potencialidades criadoras. Isto se dá muito possivelmente porque este sujeito lírico de fato assimila o potencial autocrítico reservado à ironia. É o que veremos já na primeira estrofe do conhecido *Poema de sete faces*, que abre o livro de estréia de Drummond, *Alguma Poesia*:

Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

Se em linhas gerais podemos afirmar hoje que as expressões poéticas modernas, no mundo ocidental, foram impulsionadas pela contradição e pela crise permanente entre sujeito e objeto que, ao invés de se completarem, terminaram por se opor conflituosamente, a figura do *gauche*, *persona* através da qual ressoa a voz do poeta<sup>25</sup>, caracteriza o contínuo desajustamento entre uma determinada realidade subjetiva e a realidade exterior. Nesse caso, corresponde basicamente ao indivíduo desajustado, marginalizado, à esquerda dos acontecimentos, descentrado, neste sentido. Como um pícaro “largado no mundo”, o *gauche* é também um desamparado:

---

<sup>25</sup> Sobre essa questão há a fundamental referência de SANT’ANNA, Affonso Romano de. Carlos Drummond de Andrade: análise da obra. 2ª Ed. Rio de Janeiro. Documentário: 1977. No estudo, de onde tiramos material suficiente para a reflexão apresentada, o autor analisa o comportamento da figura do *gauche* em toda a extensa obra poética de Drummond, destacando a existência de basicamente dois tipos de *gauche*: o da primeira fase, na qual o olhar passa de um interesse superficial pelas coisas até vir a sustentar o peso do *sentimento do mundo* e o da segunda fase, na qual o conflito entre a personalidade poética e mundo objetivo passa para um plano metafísico de tentativa de solução.

Meu Deus, por que me abandonaste  
se sabias que eu não era Deus  
se sabias que eu era fraco.

Ou, conforme sugere Sant'Anna (1977), a identidade entre o pícaro e o *gauche* se estreita quando ambos são pensados enquanto *displaced persons*<sup>26</sup> – o deslocado – a figura que é levada ou expulsa de sua terra natal. Ora, no caso de Drummond, essa figura não só é expulsa de sua terra natal – o limiar da classe burguesa, diria Benjamin –, como é abandonada por Deus e condenada a ser *gauche* na vida, vivendo pelas sombras nefastas do “anjo torto”. Uma vez instaurado tal conflito, duas serão as características estratégicas desse sujeito poético que poderão nos interessar: em primeiro lugar, tendo este sujeito suas potencialidades órficas rebaixadas quase que por inteiro, a ele ficará reservado o fardo de sentir o peso do mundo como um mítico herói grego imperfeito; em segundo, a idéia – talvez sugerida pelo *trovador arlequinal*, mas assimilada de fato pelo poeta *gauche*, a quem o “anjo torto” se encarregara de fazer a revelação –, de “largado no mundo”, deslocado, excêntrico ou fora do ponto que lhe seria conveniente para manter o equilíbrio, termina por motivar, nesta postura, a adoção da ironia e do humor como autodefesa. Tais características já estão nesta conhecida estrofe do poema em questão:

Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.

(DRUMMOND, 2006, p. 5-6)

Temos aqui tanto o sujeito que sutilmente ironiza a sua situação desajustada ante a vastidão do mundo, quanto o Atlas semi-herói grego que, fadado a carregar o peso dos céus nas costas, reflete sobre a imensidão do sentimento do mundo que mantém. Poderíamos sintetizar essas duas características da visão do *gauche*

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 24.

chamando-as, sem muito esforço, de: a) *ênfase no sentimento do mundo*, cuja percepção, se ainda o diferencia dos demais sujeitos, isto se dá por uma postura de rebaixamento; e b) *visão irônica de si mesmo* e, conseqüentemente, do mundo que o cerca. Vemo-las ambas em *Também já fui brasileiro*, poema que de certa forma sintetiza o que vimos descrevendo acerca da atitude de estrangeiro no mundo deste sujeito:

Eu também já fui brasileiro  
moreno como vocês.  
Ponteei viola, guiei forde  
e aprendi na mesa dos bares  
que o nacionalismo é uma virtude.  
Mas há uma hora em que os bares se fecham  
e todas as virtudes se negam.

Eu também já fui poeta.  
Bastava olhar para mulher,  
pensava logo nas estrelas  
e outros substantivos celestes.  
Mas eram tantas, o céu tamanho,  
minha poesia perturbou-se.

Eu também já tive meu ritmo.  
Fazia isso, dizia aquilo.  
E meus amigos me queriam,  
meus inimigos me odiavam.  
Eu irônico deslizava  
satisfeito de ter meu ritmo.  
Mas acabei confundindo tudo.  
Hoje não deslizo mais não,  
não sou irônico mais não,  
não tenho ritmo mais não.

(DRUMMOND, 2006, p. 7-8)

Em primeiro lugar a notação coloquial merece destaque. Trata-se de uma suposta “fala mansa” que de certa forma confessa, saudosamente, alguns prazeres e desprazeres de sua experiência existencial. Além disso, devemos acrescentar que se trata de um poema eminentemente voltado para uma reflexão de tipo confessional/memorialista em torno de um “eu”, portanto. A estrutura das estrofes

basicamente repete um mesmo modelo: assertiva com reiteração do advérbio *também*, que marca uma tentativa de inclusão deste sujeito num determinado grupo, separada pelo elemento adversativo *mas*, que marca a desventura/afastamento deste sujeito em tal empresa.

Assimilada esta estrutura, notamos que o poema adquire um certo “balanço”, uma certa “ginga”, caracterizada pela oscilação entre idas e vindas deste sujeito em relação ao que confessa. Ou seja, a assimilação da estrutura *assertiva* com uso do advérbio de inclusão + *adversativa*, que marca a retração do sujeito ante o exposto, garante ao poema uma *forma* tipicamente malemolente<sup>27</sup> que se estende à atitude existencial deste sujeito. Uma vez que, deste último, não sabemos, por exemplo, se é confessadamente o poeta ou o ex-poeta do poema, o brasileiro ou o ex-brasileiro, o irônico ou o ex-irônico. No fim das contas, somos – nós, leitores – como que ludibriados, driblados pelo poeta que desliza irônica e despreziosamente a caminho da meta para marcar um gol de placa. Por outro lado, somos levados a pensar que tal sensibilidade poética, em *Também já fui brasileiro* está marcando uma estratégia discursiva que parece não querer se comprometer com verdades contundentes, do tipo daquelas encerradas na visão do *flâneur* e ainda presentes, embora levemente dessacralizadas, no comportamento do *arlequim*. Em outras palavras, esta sensibilidade estaria demonstrando também que, para suportar a *ênfase no sentimento do mundo com visão irônica de si mesmo*, há que assimilar a artimanha de “ser e não ser”, ser poeta e ex-poeta, ser brasileiro e ex-brasileiro, ser irônico e ex-irônico, e tudo isto ao mesmo tempo. Afinal de contas, ser *gauche* na vida é também uma estratégia existencial para driblar, malandramente, certos percalços. Ser brasileiro, não o sendo. Ser poeta não o sendo.

#### **d) O poeta sai de cena**

Devemos encaminhar a leitura de modo a dar cabo ao que viemos visualizando neste capítulo. Temos já anunciado anteriormente, no abertura dos trâmites, que grande parte da sensibilidade palpitante na poesia de Francisco Alvim obedece a uma técnica anti-lírica de desocupar o espaço enunciativo do poema. Na

<sup>27</sup> *Bras. Infrm.* Comportamento que mostra um misto de elegância, malícia e esperteza.

ocasião, apresentamos o poema *Almoço* e especulamos, a partir das palavras de Cacaso (1988), sobre de que forma a referida poética constrói um espaço de interlocução, cuja célula básica está na dinâmica decorrente do deslocamento da figura central do *eu* – esta mesma figura que serviu didaticamente de motivo para apresentarmos o presente panorama – em favor da construção de cenas enunciativas do cotidiano. Se aceitarmos a hipótese apresentada, somos então obrigados a inquirir onde foi parar a tonalidade irônica de que se revestia o *gauche* para lhe ajudar a dividir o peso do sentimento do mundo, ironia esta que permitiu ao *trovador arlequinal* de Mário de Andrade dessacralizar sua condição de antena da raça. A quem podemos atribuir agora tal visão irônica se, em Alvim, o poeta cedeu a vez? Qual visão/anti-visão das coisas estaria encerrada nesta sensibilidade poética oculta? Que abismos separam o *flâneur* – cuja ronda pelas grandes urbes lhe rendia temas para densos poemas – do poeta implícito alviniano, que também escapa pelas cidades e colhe frases tão cheias e tão vazias? Vejamos, a propósito desses questionamentos, os dois poemas seguintes, nos quais parece haver um pujante procedimento irônico, sem que, para isso, tal sensibilidade precise se exibir convencionalmente para o leitor:

### **Ele**

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

(Francisco Alvim, 2000, p.121)

### **Hospitalidade**

Se seu país é assim –  
tão bom –  
por que não volta?

(Francisco Alvim, 2000, p.35)

Temos aí dois bons exemplos para dar um encaminhamento a nossas inferências. Conforme se pode observar na composição da instância enunciativa dos poemas, há como que um apagamento paulatino dos traços que deveriam dar o colorido para diferenciar e destacar a ótica e a sensibilidade deste sujeito enunciador. É claro que, se ainda temos presente o primeiro capítulo, há aqui uma recuperação de alguns dos princípios e procedimentos formais que motivaram poéticas modernistas como a de Oswald de Andrade. Entretanto, a conjugação de alguns desses procedimentos em Alvim passa, evidentemente, a assumir um novo contorno. Veja-se, por exemplo, o elemento irônico, que, em Oswald, mesmo assumindo formas diversas, parece estar sempre comprometido com questões e temas de relativa importância crítica, seja para a poesia, seja para o poeta, seja para o intelectual. Já em Alvim, o princípio irônico parece ser menos militante, porque, em geral, está desassistido de instância discursiva responsável à qual se possa atribuir comprometimento.

Sendo assim, o recurso irônico do primeiro poema se fundamenta no conceito de inteligência, sobretudo porque resgata – ainda que a idéia de resgate possa não ficar bem clara – um período da história do país em que considerável supremacia era atribuída aos militares. A partir disso, cria-se a incongruência entre a idéia de inteligência e a idéia de militar, como se a união de ambas resultasse em uma questão meramente burocrática de *rubrica, põe dia e hora* ou na intolerante e altiva disciplina militar de *os papéis caminham em ordem unida*. A propósito da incongruência criada, torna-se possível pensar em um processo metonímico decorrente de uma espécie de antropomorfização direcionada à palavra *papéis*. A metonímia – além de uma figura de linguagem através da qual algo é citado por algumas das relações mantidas com o verdadeiro fenômeno ou objeto que ela substitui – admite, no poema em questão, outra acepção. O que aí ocorre é uma transposição metonímica de uma configuração usual *os militares caminham em ordem unida* para uma configuração metonímica irônica *os papéis caminham em*

*ordem unida*, na qual as relações entre o que chamamos de fenômeno verdadeiro *militares* e o objeto substituído *papéis* são transpostas, no plano semântico, de modo a constituírem uma única expressão plenamente identificada à coerência dos significados que o poema encerra: *Ele, com sua inteligência militar, quando rubrica um papel, os papéis caminham em ordem unida.*

Já no segundo poema, o jogo irônico se faz na base de uma pergunta retórica, a qual diz respeito à relação de profunda subordinação semântica entre poema e título. O título do poema já faz parte imediatamente da situação enunciativa que o discurso inaugura, isso acaba por se tornar um importante recurso expressivo, que obedece fundamentalmente ao princípio da concisão poética. Sendo assim, *hospitalidade* se torna um poema breve, quase instantâneo, possivelmente atrelado a marcas temporais que o identificam tanto a uma situação de exílio político como a questões referentes à idéia de nação, nacionalidade e cultura. Se atentarmos agora para a forma do poema, percebemos que o princípio irônico se sustenta pela potencialidade retórica que a interrogativa passa a assumir. Nesse sentido, a pergunta que o poema oferece é retórica e irônica porque podemos supor que seja potencialmente dirigida a um estrangeiro em situação muito provavelmente adversa. O curioso da formulação é que não sabemos bem ao certo quem faz a pergunta, para quem é dirigida e com que intenções se a faz. Resulta daí, portanto, que o procedimento irônico torna-se bastante movediço, pois não se permite a uma fixidez substancial personalista, subjetiva ou autoral. Da mesma forma adquirem certa volubilidade as fronteiras discursivas e geográficas que *hospitalidade* se encarrega de diluir. Seguindo este mesmo raciocínio, podemos sugerir que há também certa infixidez decorrente do arranjo discursivo do primeiro poema. Basta atentarmos para o fato de que, não obstante o poema se intitule *ele*, não sabemos bem ao certo de quem se trata, menos ainda quem o trata. Como efeito último, parece decorrer desse procedimento poético, em que não se consegue fixar minimamente a categoria discursiva, uma feição geral cujo traço básico está justamente na dificuldade de apreensão tanto da totalidade significativa, quanto da materialidade do discurso.

É bem possível que o improvisado de que fala Cacaso (1988) esteja, em última análise, resultando em uma espécie de infixidez, cuja formulação está subordinada à já mencionada saída de cena do poeta. Trata-se, portanto, de uma forma notavelmente complexa, em sua aparente transparência, que escapa à fixação da ironia, da metáfora e da centralidade subjetiva. Nesse sentido, temos que a trajetória

do improviso – nome dado ao capítulo – em verdade, refere-se à própria trajetória das estratégias de sobrevivência da poesia moderna. Esta última – desde a conflagração de sua procura por uma forma e uma linguagem transcendente e autônoma, pela busca sistemática de formas capazes de exprimir as experiências e sensações impostas pelo ritmo e pela lógica da produtividade – tem enfrentado e apontado diferentemente diversos limites, que são, por um lado as formas de questionamento dos meios linguísticos de que a poesia dispõe, e por outro, os limites da própria experiência humana sob a ótica sensível da subjetividade.

Possivelmente, esta sensibilidade poética, que já foi vaticinadora e despótica, que se autodesmistificou, que se autosubestimou, e que aprendeu a se disfarçar para ao mesmo tempo ser e não ser, tenha aprendido a se dissimular. Talvez o alhures de onde o *flâneur* fora expulso seja uma espécie de República platônica, uma espécie de totalidade orgânica, que foi rompida e para qual o poeta vem tentando voltar desde então. Talvez esta sensibilidade tenha finalmente constatado que o sentido da vida tornara-se problemático, o que D. Quixote sempre soube, mas tentara disfarçar ou esquecer. É também possível que, de tantas vezes silenciada, esta subjetividade tenha preferido se calar e sua vingança agora talvez seja se esconder atrás de falas banais e alheias para mostrar que elas sugerem muito mais do que aparentam. Por ora a questão se interrompe, mas apenas para recomeçar no próximo capítulo.

### **3- QUAL O REAL DA POESIA?**

*Seja no canto, seja no centro  
Fique por fora, fique por dentro  
(Walter Franco, Me deixe mudo)*

Além do já referido trabalho de Cacaso (1988), a crítica da poesia de Francisco Alvim tem se manifestado em função de apontar um suposto conflito na totalidade significativa de sua poesia. Augusto Massi (1999), por exemplo, enxerga um contraste, que, segundo ele, ficou mais evidente em *Elefante* (2000), entre “um lado de dentro” e um “lado de fora”, conferindo uma duplicidade a tal poesia, sendo

esta ora referencial e mundana e ora introspectiva e etérea. Decorre do entendimento desta suposta contradição, na opinião do crítico, o principal desafio crítico da poesia de Alvim. Um pouco na linha de Massi (1999), Sérgio Alcides (2002) desenvolveu também suas reflexões no sentido de como, ao longo da obra de Alvim, foi construída uma oposição entre “dentro” e “fora”, enquanto recurso expressivo<sup>28</sup>:

Desde o início, a poesia de Chico estrutura-se a partir de uma tensão entre o mundo exterior e o latejar da experiência íntima. É impressionante a recorrência às imagens espaciais que giram em torno de “fora” e “dentro”. Presente no seu livro de estréia, *Sol dos Cegos* (1968), a questão foi armada com extrema precisão (...). Em *Passatempo* (1974) a mesma narrativa da subjetividade, longínqua e espaçada, despeja “Dentro” do poema, os mil detritos da vida íntima (...). Nos livros seguintes, os pólos dessa experiência lírica – dentro e fora – revelam um enraizamento simbólico mais complexo, ainda que naturalizados pela paisagem decantada e emblemática de *Lago, Montanha*. Salta à vista o progressivo entrelaçamento das imagens em torno da mesma questão de base (...). Entre escapada lírica e recolhimento, entre vôo imagético e nervuras verbais, a poesia de Chico Alvim desvela sua *visão*: alumbramento de brumas. Os títulos de seus livros – *Sol dos Cegos* (1968), *Dia sim dia não* (1978), *Lago montanha* (1981), *O corpo fora* (1988) – traduzem um curioso procedimento combinatório, a vontade de revelar e o desejo de ocultar. (ALCIDES, 2002, p.35-58)

O que, entretanto, a crítica acadêmica da poesia de Alvim não tenha ainda acordado é que esta relação dentro/fora pode estar correspondendo à composição de uma estrutura orgânica da poesia de Alvim. E, não obstante – como Massi (1999) e Alcides (2002) mencionaram – muitos poemas de Alvim estejam explicitando, por meio da construção de imagens, esta suposta duplicidade, oposição ou contradição devemos observar, com efeito, que o desafio da análise literária deste tipo de fazer poético está em desvelar de que forma a presente relação dentro/fora está transposta para o plano da composição do livro *Elefante* (2000). Tal fato implicaria, fundamentalmente, identificar o traço social enquadrado pela obra através da relação dentro/fora e conjugar o funcionamento de tal enquadramento para

<sup>28</sup> Esta forma opositiva ou por contraste de que a crítica literária tem se utilizado para compreender a poesia de Alvim, torna-se bastante eficaz e elucidativa se, a título de curiosidade, tentarmos realizar a leitura de *Poesias [1968-2000]* (2004), reunião da obra poética de Francisco Alvim. Nela, esta forma, digamos, dúplice do arranjo poético ganha ainda mais realce, sobretudo porque, ao contrário das obras completas convencionais – em que a disposição dos títulos do autor na antologia geralmente obedece ao critério cronológico crescente, ou seja, do primeiro e mais antigo livro ao mais recente – em *Poesias [1968-2000]* a disposição é invertida, de modo que se o leitor optar por uma leitura convencional, linear e sucessiva, terá uma amostragem da obra completa poética ao contrário, ou seja, do último ao primeiro livro.

formalizar a estrutura do livro. Este também parece ser o pressuposto a partir do qual Roberto Schwarz (2002) compreende *Elefante* (2000) de Alvim, pois segundo o crítico,

trata-se das relações brasileiras entre informalidade e norma, cuja heterodoxia, dependendo do ponto de vista, funciona como um defeito de fábrica ou como um presente dos deuses. (...) Seja como for, a sua transposição metódica para a estrutura dos poemas é a marca d'água do conjunto. (Ibid. p.06)

Ora, em outras palavras, o que Schwarz (2002) está propondo, a fora toda sorte que lhe tenha assistido em tal empresa, é a compreensão da lógica desta heterodoxia – que ora tende à informalidade, ora à norma – que ajuda a compor a célula básica de *Elefante* (2000). Devemos ainda ressaltar que este estudo de Schwarz (2002) consegue avançar no terreno da crítica sobre Alvim, pois trata-se, salvo equívoco, de um pioneiro esforço de leitura analítica, cujo êxito logrado repousa na formulação da abordagem, qual seja: compreender que o elemento “externo” à obra (no caso, o elemento social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, “interno” (CANDIDO, 1980, p.4). A pequena ressalva que fazemos à boa leitura de Schwarz (2002) é que sua abordagem não contempla o caráter, digamos, dúplice do dispositivo literário de *Elefante* (2000). Dessa forma, o crítico se debruça sobremaneira nesta vertente mais aberta e supostamente comunicativa do arranjo poético e não lhe sobra espaço para estabelecer os motivos pelos quais a outra face do arranjo encontra-se calafetada.

Sendo assim, com base no que a crítica tem pontuado sobre Alvim e especificamente sobre *Elefante* (2000), poderíamos tentar avançar na compreensão deste material poético heterodoxo e difuso. Para tanto, admitamos que o dispositivo literário de *Elefante* (2000) é composto pelo trânsito entre basicamente dois modelos de representação, um que se inclina à comunicabilidade (fora), e outro ao hermetismo (dentro), e que a conjugação desses dois modelos seja o princípio formal do livro. Assimilado isso, passemos então a investigar na matéria discursiva da obra as considerações posteriores.

## Elefante

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

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

A tua volta tudo canta.  
Tudo desconhece.

(Francisco Alvim, 2000, p.69)

A construção do discurso obedece a um procedimento bastante sofisticado. Trata-se de um poema de tonalidade descritiva, cuja complexidade reside aparentemente na natureza destas descrições e na peculiar relação entre sujeito que descreve e objeto descrito. Em relação à natureza das descrições podemos notar que elas contribuem para formalizar uma atmosfera sensivelmente hermética, seja pelas elevadas sugestões criadas por imagens como *o ar da tua carne, ar escuro anoitece pedra e vento*, seja pelo preciosismo lexical de versos como *o brilho baço do túrgido aríete*. Quanto ao que chamamos de peculiar relação entre sujeito e objeto, podemos, inicialmente, anotar que o objeto em questão, nesse caso o elefante, possui faculdades que o tornam diferente da maior parte dos mamíferos paquidermes que habitam as regiões asiáticas e africanas. Além disso, o sujeito que descreve parece afastar-se eventualmente do objeto descrito, para depois aproximar-se. Porém, um fato que torna essa relação ainda mais peculiar é que este sujeito, mesmo aparentemente distante e aparentemente próximo, parece conhecer muito bem o que descreve, dada a exuberância de detalhes que atinge o foco da natureza descrita.

Nesse sentido, podemos acrescentar que há o registro de pelo menos três momentos distintos no poema, marcados pelas três estrofes. Trata-se, na primeira estrofe, de um momento no qual ganham destaque fenômenos como *céus atropelados*, *incêndio de pilastras*, *rui por dentro*, *túrgido aríete*, *enfureces* todos pertencentes a um campo semântico que sugere a imponência e combatividade do objeto descrito; na segunda estrofe, por contraste, destacam-se elementos que sugerem certa graça e leveza ao caminhar do mesmo objeto. Vemos de imediato que o elefante descrito se trata de um ente complexo porque resguarda a convivência de atributos minimamente em oposição ou contraste. Há ainda um terceiro momento, marcado pela terceira estrofe, a qual encerra a descrição com a notação do efeito provocado ao redor do fenômeno descrito.

Que elefante é esse? Violento, grandalhão, tosco, desajeitado, corpulento e arcaico como uma robusta máquina medieval de guerra, usada para derrubar muralhas. Como um túrgido aríete, precioso e preciosista, um artefato quase anacrônico, que atropela céus e incendeia pilastras. Dentro de cuja carne parece conter o espelho de Alice, pois ao se penetrar o misterioso corpanzil já não se sabe mais o que era fora e o que era dentro. Qual elefante que de tão bruto parece se assustar com uma formiga e passa a ensaiar um pisar macio e dançarino, tendo, inclusive, a faculdade de fecundar ventres até mesmo frios? E mesmo assim, diante de tamanho acontecimento, como pode tudo cantar e desconhecer? Ora, é bem provável que este *elefante* seja um parente – um pouco distante, é verdade – daquele *Elefante gauche*, criatura de Carlos Drummond de Andrade. Em *A Rosa do Povo*, lugar de onde saiu a possível matriz, o poeta descreve o artesanato em torno do qual reside a tarefa do artista, desde a gênese da criação:

Fabrico um elefante  
de meus poucos recursos.  
Um tanto de madeira  
tirado a velhos móveis  
talvez lhe dê apoio.  
E o encho de algodão,  
de paina, de doçura.

Passando pelo momento da concepção do objeto artístico e das desventuras possíveis e passíveis de serem encontradas:

Eis meu pobre elefante  
pronto para sair  
à procura de amigos  
num mundo enfastiado  
que já não crê nos bichos  
e duvida das coisas.  
Ei-lo, massa imponente  
e frágil, que se abana  
e move lentamente  
(...)  
Vai o meu elefante  
pela rua povoada,  
mas não o querem ver  
nem mesmo para rir  
da cauda que ameaça  
deixá-lo ir sozinho.

Veja-se, por exemplo, que o que era *um elefante* (qualquer) cresceu consideravelmente na estima do poeta tornando-se *meu pobre elefante*. E por fim, para completar o ciclo, como um personagem trágico, regressa o objeto para ser reformulado pelo artista:

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

de pluma, de algodão,  
jorra sobre o tapete,  
qual mito desmontado.  
Amanhã recomeço.

(Carlos Drummond de Andrade, 2006, p.115)

À relação de parentesco entre ambos podemos acrescentar que tal proximidade se dá também por serem compostos de matéria dúplice e contrastante. O de Alvim, como vimos, detém a bruteza e a suavidade reunidas no enorme dentro da forma/elefante, o de Drummond, embora simpático e aparentemente inofensivo, é massa imponente e frágil ao mesmo tempo. Maiores, porém, são as diferenças entre os dois: juntamente aos aspectos contrastantes mais óbvios, como por exemplo, o fato de o elefante de Drummond ser composto por cem versos, sendo cada um desses formados por seis sílabas poéticas e agrupados em cinco estrofes e o de Alvim ser composto por apenas três estrofes e quinze versos, podemos agrupar ainda o fato de que, ao contrario de Drummond, cujo objeto é descrito com passo desastrado e poucos recursos, o de Alvim, curiosamente, possui um pisar macio e dançarino. Além disso, ao sujeito que descreve o elefante de Drummond interessa os aspectos externos de sua arquitetura, enquanto o poeta de Alvim parece se ocupar em descrever com certa relevância e instabilidade tanto os aspectos externos, quanto os aspectos internos à forma/elefante. Sobre isso, podemos acrescentar que há uma espécie de gradação na ótica deste sujeito, a qual, além de alertar para predicados distintos da caracterização do objeto poético, colabora para compor uma formatação triádica do poema, sendo esta regida por pelo menos três matizes de focalização.

Sendo assim, passamos a ter um movimento ótico de dentro para fora do objeto: o primeiro grau indica a maior aproximação possível, no qual as lentes destacam as impressões da matéria densa e etérea do *enorme* dentro do objeto descrito. Este movimento é bastante complexo, dada a riqueza de sugestões que a sintaxe ambígua e deslocada registra: *Corre o enorme dentro de teu corpo/ o ar externo/ de céus atropelados*. O segundo grau ótico supõe já um afastamento da natureza difusa que compõe o dentro deste objeto e passa a registrar o funcionamento desta forma desde o seu exterior: *Reverbera no escudo o brilho baço/ do túrgido aríete/ com que distância e tempo enfureces*. Nesse estágio,

conforme o olhar vai se afastando das cavidades sublimes do objeto, a complexidade do primeiro momento vai se diluindo na musicalidade conflagrada pelas rimas da segunda estrofe: *Teu pisar macio, dançarino,/ enobrece os ventres frios,/ femininos*. Por fim, o afastamento da perspectiva é maior no terceiro momento, em que a ótica consegue tão-somente captar os fenômenos externos ao objeto em questão: *A tua volta tudo canta./ Tudo desconhece*. Aqui, a complexidade, que parecia ter se diluído, retorna com força total em função da ambigüidade que o arranjo sintático sugere. No fim, não sabemos se tudo canta e desconhece às voltas do objeto ou se essas ações se dão quando o objeto retorna (volta) de algum lugar.

Pela possível alusão ao poema de Drummond, não seria escusado apontar que o objeto descrito, em Alvim, também sugere uma referência à construção da própria forma/poema. Junte-se a isso uma ressalva, em Drummond, o sujeito poético está atrelado, de forma onisciente e intrínseca, ao seu objeto construído, formando ambos simetria perfeita: *eu e meu elefante,/ em que amo disfarçar-me*. Enquanto em Alvim, o sujeito poético *sai de cena*. Ele já não se disfarça mais em seu elefante, basta atentarmos ao tratamento de segunda pessoa do discurso dado ao objeto. Trata-se o elefante/poema agora como a pessoa do discurso com quem ou a quem se fala, fala-se do elefante com o poema, do poema ao elefante, enfim, temos a impressão de que o poeta sai de cena para compor o poema para o poema, pois se trata também de um problema de comunicação e de referencialidade. Em Drummond, a situação conflituosa se resolve, ainda que tragicamente, pois qual mito desmontado, o elefante não consegue fazer amigos, nem tampouco encontra o de que carecia, o mundo já não crê nos bichos e duvida de tudo, não obstante, o poeta *gauche*, como Sisifo, reconheça *Amanhã recomeço*. Em Alvim, o problema parece mais complexo porque não se resolve, nem mesmo tragicamente: “a tua volta tudo canta./ Tudo desconhece” encerra a questão com feroz ambigüidade.

Nossos apontamentos até aqui têm já assinalado, na tentativa de compreender a composição do poema, dois níveis de leitura: por um lado, a relação dos signos entre si, pertencente ao âmbito da sintaxe, mostrou-nos privilegiada a ambigüidade, recurso de elevado teor sugestivo que estabelece leis semi-autônomas para o funcionamento discursivo (por isso, como exemplo, os verbos, a rigor intransitivos, *anoitecer* e *correr* se tornam transitivos); por outro lado, temos já checado a relação entre signo e referente, fato que nos motivou a tecer correspondências com o poema de Drummond e, na linha do que desenvolvemos no

capítulo anterior, assinalar um tipo peculiar de subjetividade, colaborado pela suposta saída de cena do sujeito lírico. Assinalamos inclusive que este sujeito da enunciação se retira de cena para melhor representar o objeto em questão, pois, desse modo, passa a desenvolver três graus diferentes de focalização do mesmo objeto estético. Entretanto, de posse desses elementos, devemos avançar na leitura do poema.

Poderíamos, com efeito, perguntar por que este sujeito se afasta do objeto descrito para representá-lo e forjá-lo interlocutor do discurso – uma vez que o *elefante/poema* é objeto e sujeito do discurso. Ora, se lançarmos um olhar paleontólogo para a forma do poema de Alvim, veremos que ela de fato se constrói a partir de uma interessante dinâmica entre um dentro e um fora – o *enorme dentro* e o *ar externo* – veremos, portanto, tratar-se de uma *percepção pendular* esta que aparentemente sai de cena para enquadrá-la por outra angulação, orientando o trânsito da matéria lingüística. Ou seja, uma percepção que permite certa dinâmica entre os dois opostos: *dentro* e *fora*. Mais que isso, a composição e a articulação desta sensibilidade poética funcionam como um pêndulo, que permite a percepção sensível da matéria poética oscilar de dentro pra fora e de fora pra dentro do objeto estético. Se quisermos esquematicamente montar um arrazoado de como isso se dá, teríamos algo mais ou mesmo assim:

<b>DENTRO</b>	<b>X</b>	<b>FORA</b>
<i>ar da tua carne</i>	anoitece	<i>pedra e vento</i>
<i>ar escuro</i>		
<i>o enorme dentro do teu corpo</i>	corre	<i>o ar externo (de céus atropelados)</i>
<i>O firmamento (incêndio de pilastras)</i>		<i>não está fora</i>
<i>rui por dentro</i>		
<i>o brilho baço do túrgido aríete</i>	reverbera	<i>no escudo</i>
		<i>Teu pisar macio,</i>
	Enobrece	<i>dançarino,</i>
<i>os ventres frios, femininos</i>		<i>A tua volta tudo canta.</i>
		<i>Tudo desconhece</i>

Devemos anotar que, não obstante haja no poema uma suposta distinção entre as extremidades (dentro e fora) do objeto estético, o quadro acima esquematizado permite vislumbrar que há sintagmas que se destacam justamente por não se encaixarem de forma equânime nesta segmentada divisão. Por isso insistimos no caráter pendular desta percepção sensível, por caracterizar um movimento entre os opostos através do qual muito pouco ou quase nada se permite fixar. Parece que a infixidez daí resultante – que é tanto a inconstância da própria instância enunciativa, como também certa impossibilidade de se apreender a totalidade da lógica deste discurso – conduz-nos a pensá-la enquanto fisionomia própria ao mecanismo discursivo do conjunto da obra. Neste sentido, a percepção pendular do sujeito poético, especificamente neste poema *elefante*, e certa volubilidade que lhe permite, em outros poemas da obra *Elefante*, “ceder a vez e a voz”, estariam configurando a chamada redução estrutural<sup>29</sup> do todo. Não é desnecessário enfatizar que a infixidez não é propriamente a temática da obra, trata-se, portanto, da transposição, no plano da composição do livro, de um mecanismo que a própria circunstância histórica impõe à obra e cuja descrição e decifração é nossa tarefa elucidar.

Não se trata de tarefa fácil, contudo. É preciso lembrar, inclusive, que em nenhum momento a correspondência entre instância enunciativa ou “subjetividade textual” e circunstância histórico-social está afirmada de forma segura, trata-se, conforme nos esclarece Roberto Schwarz (2000), de uma relação virtual, que, se não bastasse, ainda é freqüentemente obscurecida por certos traços da composição que lhe escondem a presença, e cuja explicitação depende exclusivamente da percepção e disposição do leitor. Em nosso caso, ou melhor dizendo, no caso de Francisco Alvim e de sua obra *Elefante*, se por um lado alguns desses traços compositivos, que atestam ao conjunto a imposição de certa circunstância histórica encontram-se, como foi dito, calafetados, encerrados hermeticamente em imagens insondáveis e impalpáveis; por outro lado, há uma boa parte do todo que, ao contrário do que foi dito, insinua-se às especulações referidas e encoraja-nos a traçar as devidas correspondências. Vejamos:

---

<sup>29</sup> “Na verdade, o que interessa à análise é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos.” (CANDIDO, 2004, p.28)

## Cristiano

Quis frear freou  
o carro derrapou  
viu a morte  
cair com o poste  
afundou o rosto  
engoliu os dentes  
sentado no meio-fio  
lembra Darlene

(Ibid, p.11)

Temos aí um poema-síntese para certo tipo de relação que a leitura de *Elefante* (2000) sugere. Trata-se, aqui, de um tempo de premências, celeridades, urgências, para o qual a recordação, a reflexão ou a lembrança só é possível – isto quando realmente é possível – em momentos de extremada imposição, apenas quando não se pode mais evitar a reflexão é que se passa a enfrentá-la. Possivelmente é este o caso de *Cristiano*, somente pára para lembrar Darlene após a trama de insucessos que o poema descreve. Trata-se de um poema em que, como não poderia ser diferente, destacam-se os verbos, são dez para oito versos. O ritmo alucinado quase devora o fato de não sabermos quem é Darlene ou Cristiano e praticamente dilui a ambigüidade do último verso. O referente, neste caso, parece ser o próprio desconforto gerado pela indiferença, espécie de apatia frente à vida, que o poema constrói de forma quase insensível. Não se trata mais simplesmente da dinâmica da pressa como objeto de reflexão para o poema. Tampouco parece ser este caso semelhante àquele operário que sai para trabalhar e, tendo a vida embotada de cimento e lágrimas, morre na contramão atrapalhando o trânsito. Aqui, o olhar parece não mais captar, no instante, um motivo para reflexão, seja porque talvez de fato haja pouco tempo para isso, seja porque esta percepção, abalada pela premência, não consiga encontrar espaço para o questionamento reflexivo do mundo. Talvez por isso, seja possível recuperar, em alguns poemas do livro, um certo anacronismo na formulação da percepção sensível do mundo:

### **Num adro**

Nuvens passam  
O olhar não percebe o barulho dos astros

(Ibid, p.141)

A imagem elaborada remete-nos a um espaço um tanto incomum, o poema *elefante* também já sugeria esta atmosfera com a imagem do *túrgido aríete*. Um adro nos reporta à idéia de um templo antigo, um átrio, um lugar apenas eventualmente freqüentado. Talvez por isso haja certa sugestão desoladora da solidão do olhar que reacende a impressão de anacronismo da própria poesia em tempos como estes mencionados no poema anterior. Há um contraste temporal ainda maior se colocarmos ao lado de *Num adro*, poemas como:

### **Balcão**

Quem come em pé  
Enche rápido

(Ibid, p.15)

### **Corpo**

Enquanto mija  
segura a pasta

(Ibid, p.135)

:

O ser humano é o seguinte

(Ibid, p.129)

### **Descartável**

Vontade de me jogar fora

(Ibid, p.94)

Esses poemas brevíssimos ocupam um lugar de destaque no livro. Estão compondo *flashes* de um mosaico que configura um tipo de sensibilidade pautada ora na anotação cotidiana de um hábito qualquer: o relato da necessidade fisiológica acompanhado do artefato de decoro profissional ou a anotação da ágil refeição de um comensal qualquer. Ora na tentativa (quase frustrada) da reflexão mais aprofundada desses hábitos: a sensação de desprezo e o intuito de definição do ser humano, que acaba ficando apenas na mera intencionalidade. Entre reflexão inoperante e registro banal do cotidiano as vicissitudes da percepção pendular que compõem *Elefante* (2000) parecem dirigir suas notações cada vez mais para os limites e as potencialidades comunicativas da própria linguagem poética:

### **Muda**

Desculpem qualquer coisa dizia  
chorando nas despedidas  
Passam-se dois, três anos  
Na última a frase muda  
desculpe as coisas

(Francisco Alvim, 2000, p.36)

De que trata o poema? Passagem do tempo? Capacidade do sujeito de se modificar? Quem é essa pessoa que chora e se desculpa? A pessoa que chora é a mesma que se desculpa? Essas são as primeiras perguntas que se apresentam ao leitor, a cuja resposta dificilmente ele chegará de maneira segura e despreocupada. A isso, evidentemente, corresponde uma referida técnica discursiva, presente também em poemas como *hospitalidade*, *ele* e *almoço*, cujo núcleo de significação parece decorrência justamente de uma espécie de esvaziamento semântico: o poeta afasta-se de palavras excessivamente referenciais, substantivos concretos como casa, mesa, carro, pão. Em troca, ele opta por um léxico – simples, é verdade –

formador de um mosaico obscuro, cujos ornamentos dão lugar à composição de suposições vagas e imprecisas, como é o caso das expressões *coisas, despedidas, frase, qualquer coisa*. Daí a dúvida por não sabermos quem fala, do que se fala e para quem se fala – elementos chave para o ajustamento do leitor frente a um enunciado poético.

### **a) A questão do objeto/referente**

Estamos diante do seguinte impasse: um poema como *muda* esconde as informações que seriam necessárias para a compreensão do que é narrado, além disso, estão sobrepostas as marcas lingüísticas de pessoa discursiva e sem organização tipológica, também a pontuação nos é negligenciada. Como proceder em casos como esses? Ora, o instigante aqui parece ser o efeito de imantação decorrente desta própria composição poética. Pois só diante de tantos vazios de comunicação é que o poema consegue atrair a atenção para si próprio, ou seja, a relação construída entre acúmulo/falta de informação, juntamente com as indeterminações ou vaguezas gramaticais e lexicais, despistam o leitor, cujo olhar é desviado das informações que o poema sustenta ou deixa de ter – o seu conteúdo propriamente dito – para a própria construção indecisa do poema. Neste caso, uma vez atraída a leitura para os vazios e incógnitas sustentados, saltam aos olhos as ambigüidades do discurso, sem que consigamos atribuir autoria para elas. Uma vez superada todas estas indeterminações conteudísticas de que padecemos, o poeta, que antes permanecia aparentemente fora da cena, emerge para nos dar uma dica: “Na última a frase muda”. Trata-se, pois, também da mudez da frase. Vemos então que estamos novamente frente a um caso semelhante ao desfecho dado ao poema *elefante*. Nele, o sentido dúbio da estrofe “a tua volta tudo canta./ Tudo desconhece” indica, como vimos, a possibilidade de indagar se o poema não estaria também inclinado a desvelar um problema de comunicabilidade enfrentado pelo próprio gênero poético. Se não teria este fazer estético, literário e simbólico, em certo momento de sua trajetória evolutiva no panorama da modernidade, fechado-se definitivamente para as relações dialógicas de interlocução, tendo provocado uma

terminante indiferença advinda de certo tipo de leitor, que tudo canta, mas que tudo desconhece. Tendo, portanto, reduzido a referida interlocução a um diálogo ensimesmado entre o poeta e o poema, no sentido de *mea culpa*, ou na alusão a “onde foi que eu errei”. Tanto a vaga e imprecisa mudez da frase, como a indiferença dos versos finais de *elefante* nos colocam frente a possibilidade de poemas como estes estarem criando um universo de correspondência cujo referente não mais esteja no mundo empírico, mas talvez perscrutado na própria linguagem.

Ainda indagando sobre a frase muda, temos também o poema seguinte:

### **Monocórdio**

Faz um ponto vinte e sete  
 um ponto vinte não  
 aí não dá  
 não ganho nada  
 e tem uma coisa  
 você tem que abrir o jogo  
 se eu abro com você  
 se com você eu abro  
 um ponto vinte e sete  
 eu ganho dez  
 você dez  
 mas você tem que abrir  
 porque eu abro com você  
 com você eu abro  
 não vai almoçar não  
 resolva isto antes

(Francisco Alvim, 2000, p.59)

Trata-se aparentemente de um monólogo movido por interesse, desses que, por exemplo, constantemente irrompem os telejornais, motivados por alguma investigação ou escuta telefônica. Porém, ao contrário do que acontece no caso dos telejornais, nos quais o telespectador é informado sobre o suposto real interesse e a identidade dos participantes, bem como o fato motivador do conchavo que é apresentado, no poema estes elementos são irrelevantes. O poeta não está interessado em revelar tais informações, a ele talvez interesse apenas a falsa semelhança entre o monólogo e um monocórdio. Ou o fato de o monólogo ressonar como um monocórdio. Este poema – assim como *Muda* – parece estar revelando um

curioso trabalho com a questão do objeto estético e do referente que daí se origina. Veja-se, a este propósito, que em *monocórdio* o que chamamos de monólogo, em verdade, parece muito mais um diálogo sem interlocutor e aparentemente sem um referente que origine materialmente uma compreensão conceitual. Trata-se, contudo, de uma velha questão inerente à representação literária que, em Alvim, pode estar assumindo contornos variados.

Sendo assim, se permitirmos uma breve digressão, não parecerá escusado apontar a contribuição da experiência concretista como uma espécie de divisor de águas nas formas pelas quais a poesia moderna ocidental tratou de iluminar a questão do referente. Este último, em tudo que representou a procura moderna, esteve sempre atrelado às formas da percepção de determinada sensibilidade, cujo trabalho diferenciado estava voltado quase sempre para a transcendência do objeto. Na versão concretista do trabalho com o objeto/referente, este grau de mistério e sugestionabilidade são combatidos ao extremo. No entendimento de Teresa Cabañas (2008):

o poema concreto executa uma alteração conceitual na ordem do referente, que deixa de ser aquele tradicional das sensações, dos conteúdos vivenciais, subjetivos – enfim, ontológicos – para se situar no mundo *objetal* em sentido lato: aquele *mundo paralelo ao mundo dos objetos*. (Ibid. p.26)

De lá pra cá devemos pontuar que as formas de percepção deste objeto pelas dicções poéticas posteriores não mais foram as mesmas. É claro que Alvim também partilha dessa problemática, pois temos visto, nos poemas referidos, uma espécie de inacabamento formal que perturba a referencialidade e certo direito à comunicabilidade que a linguagem coloquial deveria sustentar. Nesse sentido, cresce a possibilidade de estarmos frente a uma espécie de negação do referente, ao menos a negação de um tipo de percepção egocêntrica do referente.

A historiografia literária parece que dicotomiza as estratégias artísticas para a referida questão. As experiências estéticas que a modernidade tem facultado são duas: por um lado a percepção sensível formatada em discurso burilado e ornamentado – é o caso de Baudelaire e Rimbaud, pensando, por exemplo, em Baudelaire do soneto felino *Les Chats* –, por outro lado, e em discurso não menos

adornado, a experiência com a fabulação e a invenção do próprio objeto – é o caso de Mallarmé dos sonetos e de *Um Coup de Dês* e – por que não – de João Cabral de *Cão sem plumas*. Sendo assim, em poemas como *Monocórdio* e *Muda* temos a impressão de que o objeto estético a que a linguagem poética faz referência é a própria “teia dialógica” aí entrelaçada e imbuída no processo da recepção. Para desenvolver isto de outra forma, podemos recorrer a Bakhtin (2006). Quando o teórico russo está refletindo sobre o discurso na poesia e o discurso no romance, temos o seguinte excerto:

Todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto, para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando-se com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico. (Ibid. p.86)

Para Bakhtin, nos gêneros poéticos – diferentemente do romance, gênero eminentemente dialógico, porque admite, como objeto estético de seu discurso, a influência insofismável de discursos de outrem – na poesia a dialogização natural e evidente do discurso não é utilizada literariamente, isto porque, nas esferas poéticas, o discurso supostamente satisfaz a si mesmo, não admitindo enunciações de outrem fora de seus limites. Trata-se aqui, é preciso lembrar, de um contexto de produção intelectual específico, o que evidentemente nos coloca frente à idéia de que Bakhtin está se referindo à consolidação de um tipo de lírica moderna eminentemente autocentrada. Interessa, portanto, à nossa reflexão o fato de que possivelmente a elaboração do referente na poesia de Alvim esteja inclinada ao centro do que chamamos, a partir da explicação Bakhtin (2006), de meio dialogicamente perturbado. Daí que em poemas como os que estamos acompanhando são freqüentes as constantes indeterminações e vagezas provenientes da elaboração conflituosa das pessoas discursivas. É possível que este discurso poético esteja

explicitando um tipo de referencialidade cuja lógica, longe de encontrar respaldo nas faculdades ontológicas do sujeito poético, esteja direcionada para a própria linguagem enquanto espaço de reflexão. Entendemos que aí está o traço característico deste fazer, a indicação de que o referente está tão-somente dentro da própria linguagem, não obstante suas portas estejam abertas, evidentemente ou não, para saídas e entradas estratégicas rumo aos artifícios de realidade criados pelo discurso poético.

## **b) Um curioso lusco-fusco**

“Em matéria de poesia” – disse Antonio Candido (2002) em meados dos anos 40 a propósito de certa estagnação da revolução modernista – “quem não abre estradas pouco interesse apresenta” (Ibid. p.151). E, antes disso, já havia asseverado jocosamente: “e o papão do Modernismo que atingiu uma maturidade tão esplêndida nos anos posteriores a 30, vai se acomodando nos louros, com um sorriso parnasiano de desvanecimento” (Ibid. p.148). Somos levados a pensar que para um poeta da geração de Francisco Alvim, “abrir estradas” não deve ser tarefa fácil. Isto porque sua dicção poética veio à tona no panorama artístico brasileiro em um momento histórico que, por um lado aprisionava e cerceava as criações culturais, e por outro oferecia um fustigante desgaste no arsenal modernista da primeira fase, o qual, supostamente, havia se esgotado com a experiência concretista, nos anos 50, e com o Tropicalismo em 67-68. Além do que, os anos sessenta ofereceram à poesia uma inoperante rigidez contratual: ou bem o artista era de vanguarda, ou bem era engajado na militância política, realidades extremas que, no Brasil, excluía-se, diferentemente do ocorrido com o Surrealismo francês, para o qual arte de vanguarda e política militante caminhavam lado-a-lado. Nesse sentido, mais que abrir estradas, Francisco Alvim parece que se ocupou em questionar os caminhos já existentes. Prova disso talvez esteja no fato de que, na formalização de sua poética, como já mencionamos, ao lado de poemas dotados de uma tonalidade expressivamente coloquial, cujos referentes se abrem a

questionamentos perturbadores, drapejam poemas que alimentam imagens de difícil penetrabilidade, como demonstram os seguintes fragmentos destacados:

Olho e vejo um furo  
no escuro – um lago?  
Aviões partem  
Para que deserto?

(Espelho, Ibid. p.17)

O olhar sem memória  
sem destino  
se detém  
no ar do ar  
na luz da luz –  
lugar?

(Aberto, Ibid. p.67)

pura luminosidade dentro  
de retina inexistente –  
a que tudo enxerga  
tudo sente

(Mente, Ibid. p.68)

No mar  
Refratam-se submersas  
Viageiras  
Em meio a florestas de alga –  
Sombra das sombras emersas

(Poema, Ibid. p.70)

Podemos notar que ganham destaque, nesta percepção das coisas, certos elementos fugidios e impalpáveis, como a *luz*, a *sombra*, o *ar*, o *lago*, o *mar*. São imagens que parecem estar experimentando outras formas de expressão poética, sobretudo porque parecem aproximar-se da esfera do insondável para por em xeque a própria apreensão da linguagem, daí também a constante dúvida e imprecisão, expressas geralmente por interrogações. Daí que nos foi permitido apontar que tanto esta face mais obscura do projeto poético de Alvim, quanto àquela supostamente mais inteligível parecem formatar uma espécie de feição geral à obra, cujo traço característico repousa na infixidez daí resultante. Infixidez esta que ora está

potencializada em imagens, como as destacadas nos fragmentos acima, as quais pouco se consegue apreender em termos de significado. E ora está revestida, como já mencionamos, de tonalidade irônica pouco engajada, se comparada à sua matriz oswaldiana:

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

(Conversa de Alice com Humpty Dumpty, Ibid. p. 130)

Parece estar implícito, pela leitura sustentada até aqui, que o deslocamento estratégico próprio à perspectiva pendular do sujeito poético de *Elefante (2000)* corresponde a uma determinada visão de mundo. Esta última, de acordo com o que se tem referido, encontra-se, geralmente, formalizada a partir de determinada estratégia discursiva. No caso da obra que estamos investigando, a dita estratégia compositiva parece obedecer a um princípio formal que aparentemente enfraquece a heterodoxia contrastante dos opostos (dentro/fora, comunicabilidade/hermetismo) e, como efeito, resulta certa dificuldade de apreensão, que advém também do trabalho com o referente discursivo. Talvez por isso, na origem de nossa investigação, se é permitido resgatá-la, encontra-se uma observação bastante razoável, embora não tão evidente, que inclusive, agora que já nos aproximamos dos finalmentes, pode ser chamada de tese da nossa abordagem. Trata-se da idéia de que o modelo da poética alviniana estaria correspondendo, ao mesmo tempo, a uma afirmação do conflito modernista e a uma descrença neste mesmo modelo.

Ora, se aceitarmos que parte considerável do conflito em questão baseia-se na *práxis* estética da procura por linguagens e formas novas que, ao sabor da liberdade artística, trouxessem, como desiderato, o questionamento dos modos de concepção e elaboração da dita realidade, poderíamos então, assumindo alguns riscos, colocar o modelo alviniano como espécie de representante desta tradição. Agora, evidentemente que essa inserção na tradição modernista não se dá de maneira pacífica. Muito possivelmente seja o contrário, a interpretação para qual pendemos é a de que o modelo poético de *Elefante (2000)*, quando dialoga com

poéticas do modernismo, o faz de maneira acintosamente crítica, ou seja, questionando os padrões linguísticos e, conseqüentemente, a razão-de-ser de tais poéticas. Veja-se, por exemplo, esta estranha homenagem:

### **Hommage à Oswald**

Bandas marciais  
 executam a sinfonia da pátria  
 ao pé do lábaro estridente  
 Os Ministérios verrumam  
 Na boutonnière do azul  
 cintila o espírito público

(Ibid. p.18)

Trata-se de um poema bastante curioso, pois a cena descrita, uma espécie de parada militar comemorativa, passa ao largo da figura de ânimo anárquico e anticonvencional que se diz tenha sido Oswald de Andrade. Da mesma forma, o léxico do poema, presumidamente empolado, e o uso de galicismos pouco parecem homenagear Oswald, cujos poemas eram avessos a tais grilhões de linguagem. Por outro lado, e aqui está o instigante da construção, se no lugar de um poema que homenageia Oswald através de loas, o poema for lido como uma homenagem à maneira de Oswald, ao estilo de Oswald, à Oswald – como quer o título, portanto – a situação se inverte completamente. Temos então uma situação tipicamente irônica, recurso que Oswald dominava como poucos. Daí que o que chamamos de léxico empolado (*Os ministérios verrumam, lábaro estridente*) os galicismos (*hommage, boutonnière*) e o convencionalismo da cena (*Bandas Marciais, sinfonia da pátria, espírito público*) passam a ser lidos como uma espécie de celebração cômica – por tudo que tem de clichê e conservador – ao próprio “papão do Modernismo”, que, na crítica que poema passa assumir, parece estar “com um sorriso parnasiano de desvanecimento” acompanhando a *hommage*. Um pouco nesta linha obsequiosa, vejamos este outro poema:

## Carnaval

Sol

Esta água é um deserto

O mundo, uma fantasia

O mar, de olhos abertos  
engolindo-se azul

Qual o real da poesia?

(Ibid, p.9)

Identificamos no poema, tão logo realizada a primeira leitura, elementos que configuram uma sintaxe com forte apelo à visualidade<sup>30</sup>. Temos quase que uma supressão total dos verbos, restando apenas o verbo *engolir*, cuja forma sugere ligeiramente um movimento contínuo e autofágico, e um verbo de ligação, *ser*, responsável pela presentificação do objeto e por certo paralelismo que o poema sugere através da elipse: *Esta água é um deserto / o mundo [é] uma fantasia*. Com base nisso devemos observar que, embora o verbo ‘*ser*’ esteja sugerindo a presentificação/conceitualização de determinado fenômeno, há, no poema, como que uma indefinição temporal, proveniente da suposta disjunção entre tempo do enunciado e tempo da enunciação. Em outras palavras, a construção do poema sugere uma abjunção entre a concepção temporal, supostamente indeterminada, dos seis versos e o presente da enunciação, como se o presente da enunciação não acompanhasse o tempo do enunciado, que parece estanque, invariável. Daí que se explica, neste caso, a recorrência à ordenação visual linear, para dar sucessão aos fenômenos descritos. Ou seja, temos a ilusão de que o presente da enunciação não acompanha o tempo do enunciado, o qual sugere sim, embora apenas sutilmente, uma espécie de presentificação. Assim se depreende estarmos frente a uma espécie de tempo metafísico, porque não comensurável: em verdade, trata-se de um tempo através do qual determinada percepção ou determinada sensibilidade apreende o

---

<sup>30</sup> Lembrar, sobre esta questão da visualidade, o poema *longo da linha* de Oswald, cuja leitura é apresentada na página 21 deste trabalho.

mundo; logo, este instante parece não poder ser medido racionalmente – advenha disso, é possível, a aproximação ao Carnaval.

Neste sentido, a construção do poema parece estar sujeitando o verbo (enquanto marca temporal) a uma visão analógica, cujo interesse está em tomar o mundo como arsenal de comparações. No caso de *Carnaval*, este mundo tomado como referência é basicamente o mundo fantasioso de formas e de tempos naturais – quase em estado bruto –, não há pressa, não há, aparentemente, arquitetura e engenharia humanas, não estão em jogo o sentido da existência ou os rumos da humanidade. Neste mundo natural o Homem só pode intervir por meio de distorções nas cadeias semânticas: a linguagem é a sua única ferramenta. Nesse caso, *Carnaval* parece estar sugerindo que – frente à impossibilidade do objeto artístico autônomo intervir funcionalmente no mundo objetual – convém ao poeta de certa forma resignar-se a agir no seu único espaço de atuação: o poema. Por isso a forma que este sujeito encontra de atuar no mundo/poema é justamente a de distorcer o seu estado natural. Daí que tal realidade passa a ter existência apenas na linguagem. Em outras palavras, eis o real da poesia: a água pode virar deserto, o mar, fantasmagoricamente e autofagicamente, arregala os olhos e engole-se, o mundo fantasiado carnavaliza-se e liberta-se de qualquer obrigação que venha a ter com a escolha desta ou daquela forma de representar. A propósito da escolha, vejamos como se manifesta este outro poema:

## **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 polimorfas 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 idéia  
a idéia  
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?

(Francisco Alvim, 2000, p. 133-134)

O poema de certa forma versa sobre o conflito elucidado anteriormente. À primeira vista, *Escolho* destaca-se dos demais poemas de *Elefante* por ser um dos poucos em que podemos observar claramente uma certa identificação entre as instâncias subjetivas de enunciado e de enunciação. Ou seja, no ato da leitura, emerge aquele conhecido eu lírico que elabora subjetivamente um discurso a propósito de algo, fruto de uma mitologia personalista, com que se imiscui ontologicamente. Agora, se atentarmos para o discurso deste sujeito, começamos a percebê-lo fustigado e inoperante. A começar pela idéia de estagnação que o poema sugere, pois mesmo sendo este um dos poemas mais extensos do livro, há uma

inquietante escassez de verbos. Essa estagnação é ainda enfatizada pelos adjuntos adverbiais de lugar que inauguram, à exceção da última, todas as estrofes do poema: *Na plataforma superior, Entre as pernas, Longe do verso perto da prosa, Longe tão longe do humor da ironia, Ali, Entre dois trajetos*. O curioso nesta formulação sintática é que, em face da quase ausência de verbos para acompanharem, os adjuntos adverbiais destacados acabam por relacionar-se inequivocamente com o título do poema, *Escolho*. Nesse sentido, passamos a estabelecer as seguintes relações semântico-sintáticas: *Escolho parado / Escolho na plataforma superior / Escolho longe do verso perto da prosa / Escolho longe tão longe do humor da ironia / Escolho ali / Escolho entre dois trajetos*.

Entretanto, a palavra *escolho* nos coloca frente à seguinte ambigüidade. Além de remeter ao verbo escolher conjugado em primeira pessoa do presente do indicativo, conclama também um substantivo, que significa obstáculo, empecilho, estorvo. A esta última acepção, como bem lembrou Heitor Ferraz Mello (2001), é inevitável não relacionarmos o conhecido e circular poema drummondiano: *No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra (...)*. Acontece que, em Drummond, a *pedra*, aparentemente um elemento inócuo, passa a desencadear, nesta sensibilidade, a experiência afetiva e conflitiva do insólito, como se, em Drummond, a *pedra* fosse o Processo de cuja retina fatigada Joseph K. jamais apagou.

Já o conflito que o poema de Alvim sustenta pode recuperar à áspera tarefa de “abrir caminhos” nesses tempos de estradas há muito pavimentadas. Daí parece advir a estagnação e a estabilização que o poema revela – estagnação de quem se vê no fim da linha? –; o desânimo e o prosaísmo de quem está *longe do verso e perto da prosa / Sem ânimo algum*; a situação acrítica e improferível de quem está *longe do humor da ironia* e longe, muito longe, da profecia-antena-da-raça das Sibilas, que, segundo a Mitologia, tinham a capacidade de prever o futuro; a fadiga mental e intelectual decorrente da procura pela palavra nova adequada à expressão poética moderna, *onde a palavra é nenhuma*; e, por fim, o cansaço decorrente da maniqueísta e haurida duplicidade que complica a escolha entre dois pólos, *dois trajetos / dois portos* – fora/dentro?

Na linha do que se vem desenvolvendo, na última estrofe o poeta acaba por invocar as *sublimes virtudes do acaso*. Trata-se, inegavelmente, de um apelo à máxima de Mallarmé *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Por maior que seja

o controle que o poeta possa exercer sobre sua forma estética, por mais dúctil que possa parecer a estrutura de um poema, há sempre que se abrir uma boa margem ao imprevisível, ao incerto, ao indeterminado, ao insólito<sup>31</sup>. Gostemos ou não, e se é permitida a especulação, a vida também parece seguir essa lei geral. Trata-se, assim, do seguinte pressuposto filosófico: dado o caráter limitado do conhecimento humano, haverá sempre aí uma boa dose de ventura e desventura, com a qual se poderá contar na *incessante e intolerável* fuga da escolha. Nesse sentido, o poeta parece invocar esse poder inexplicável do acaso para salvá-lo da encruzilhada em que se encontra. Por extensão, a experiência humana que está posta em tal condição é muito próxima à do tédio, este monstro invisível de que falava Baudelaire, que aqui parece advir da falta de humor e ironia e, sobretudo, de uma espécie de materialização maçante e excessiva de tudo (*onde o chão é chão/ a palavra, palavra/ a coisa, coisa*) que acaba por impedir ou obnubilar a faculdade criadora e fantasiosa da palavra.

Se ampliarmos um pouco a leitura do poema para o sentido que viemos dando à obra. Teremos que a característica geral da não apreensibilidade, espécie de tônica que, via de regra, perpassa a experiência estética de *Elefante* (2000), é resultado também de um acurado trabalho de escolha. Pois sendo o dispositivo literário da obra, como temos desenvolvido, composto pelo trânsito entre basicamente dois modelos de representação, um que se inclina à comunicabilidade (fora), e outro ao hermetismo (dentro), temos, então, na perspectiva pendular que compõe o tratamento dado ao sujeito poético, um bom motivo para a conjugação do princípio formal do livro. Agora resta ainda acrescentar que do produto final da operação implicada nesta maneira de conceber a escolha, resulta uma certa maleabilidade de postura. Esta última parece desencadear em um projeto poético que busca, em geral, relativizar certo antagonismo presente em certas concepções do fenômeno poético. Nesse sentido, a dita percepção pendular permite também que a matéria lingüística da obra oscile por alguns dos princípios estéticos mais caros às expressões poéticas da modernidade, tais como a responsabilidade integral perante a linguagem ou a sua negação; o realismo total ou a sua negação; a negação a uma poesia da expressão subjetiva e hedonística ou a sua afirmação; a criação do poema-produto enquanto objeto útil – o caso deste último fruto da procura

<sup>31</sup> Abrindo um pequeno parêntese, torna-se curioso pensar que, sendo os concretistas devotos imperiosos de Mallarmé tenham ainda assim subestimado a interferência do acaso em suas estruturas controláveis e mensuráveis.

concretista. É claro que estes princípios não são sistematicamente alvo de uma procura erigida pela obra *Elefante* (2000), mas como negar, por exemplo, que neste “ceder a voz” alviniano, nesta trajetória do improviso, que acompanhamos no capítulo anterior, não estaria em jogo a negação da expressão subjetiva e hedonística? Não estaria em jogo a responsabilidade integral – por meio da negação a tal responsabilidade – perante a linguagem? Não estaria em jogo o “realismo total” pela mimese das falas?

Em outras palavras e parafraseando Augusto de Campos (2006), em matéria de poesia o conhecimento do que já está estabelecido na tradição é a melhor maneira de preparar e entender o que ainda não foi feito e o que ainda pode ser repetido. Dito isto à maneira de Antonio Candido (2006), a melhor forma de abrir caminhos e compreender os novos rumos e novos atalhos em poesia, ainda é conhecer as estradas já palmilhadas. Nesse sentido, iluminado pelas clareiras abertas por antigos desbravadores da linguagem, o poeta de Francisco Alvim parece ter traçado sua estratégia improvisada: ora protagonista, ora coadjuvante, ora em cena, ora fora de cena. Fato é que, em última análise, a infixidez – talvez o resumo da ópera – é também a prova de que a escolha entre pares antitéticos nem sempre obedece a um critério estanque e irreversível. Sobre isso, poderíamos oportunamente acrescentar a seguinte opinião de Antonio Cândido (2004):

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco. (Ibid. p.41)

Veja-se, por exemplo, que, na explicação do crítico a temática da escolha mais uma vez se faz presente, desta vez justificada pelo teor ideológico que pode assumir. A presença de pares antitéticos, como se supõe, não deveria ser excludente na sua razão de ser, ou seja, não deveria, por si só, anular um dos lados.

Antes disso, tal relação deveria corresponder a uma dialética, justamente por se tratar de uma *práxis* da existência humana. Em *Elefante* (2000), estes pólos tanto se atraem, como se repelem, pois estão sustentados por um princípio formal que permite tal imantação. A bem da verdade podemos supor que, na poética de Francisco Alvim, as oposições tão mencionadas pela crítica entre *dentro* e *fora* não são extremos, não são apenas antíteses, parecem, antes, o ponto de partida e de chegada da linguagem poética. Neste sentido, podemos ainda arriscar que, de entradas e saídas de cena que compõem o que chamamos de percepção pendular, Alvim cria, como efeito da expressão poética, uma espécie de indiferença entre sujeito da enunciação e mundo poetizado. Mas não é qualquer espécie de indiferença. Trata-se, em nosso julgamento, de uma indiferença machadiana, um narrar com aparente neutralidade e desdém, mas que, ao menor resfolegar, despeja uma ironia viva e imperiosa, sacudindo a sonolência e a modorra em que se encontram certas sensibilidades. Eis o dinâmico movimento característico do “curioso lusco-fusco” que a Senda Francisco Alvim permite vislumbrar.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. *In.*: LIMA, Luiz Costa (Org.) **Teoria da Literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

ALCIDES, Sérgio. Elefante à vista. *In.*: **Inimigo Rumor**, n.6, janeiro-julho de 1999.

\_\_\_\_\_. De uma mosca ele faz um elefante!. *In.*: **Rodapé**, n.2, SP, agosto de 2002.

ALVIM, Francisco. **Poesias [1968 – 2000]**. São Paulo: Cosac & Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Elefante**. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

\_\_\_\_\_. **Passatempo e Outros Poemas**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ANDRADE, Mário. **Poesias completas**. São Paulo: Martins Editora, 1972.

ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo, Hucitec, 2002.

\_\_\_\_\_. **Questões de Estética e de Literatura**. São Paulo, Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo, Hucitec, 2007.

\_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. São Paulo, Forense Universitária Editora, 2008.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

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

\_\_\_\_\_. **Pequenos Poemas em Prosa**. Tradução de Gilson Maurity e prefácio de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Pintor da Vida Moderna**. Concepção e Organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu, tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BARBOSA, João Alexandre. Linguagem e realidade do Modernismo de 22. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Afonso. As muitas vozes da poesia moderna. **Da poesia à prosa**, trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERGSON, Henri. Comicidade de situações e comicidade de palavras. **O Riso**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

BOSI, Alfredo. O modernismo: um clima estético e psicológico. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRITO, Antonio Carlos de. Poesia de cabo a rabo I. **Pindaíba do Tatu**. São Paulo: Leia Livros, 1982.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CABAÑAS, Teresa. **A poética da inversão: representação e simulacro na poesia concreta**. Goiânia: UFG, 2000.

\_\_\_\_\_. **Que poesia é essa?** Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética *desajustada*...! Goiânia: Editora UFG, 2009.

\_\_\_\_\_. A poesia marginal e os novos impasses da comunicação poética. In **Revista de Letras 45(1)**. São Paulo, 2005.

CACASO. O Poeta dos Outros. In: **Novos Estudos nº 22**. São Paulo, 1988.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1980.

\_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

\_\_\_\_\_. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

COUTINHO, Afrânio. A revolução modernista. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

DAL FARRA, Maria Lúcia. As maneiras de ganhar o silêncio: o ilegível. In.: **A Alquimia da Linguagem** – leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia completa**. Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 2006.

ESLAVA, Fernando Villarraga. A lírica moderna: notas esparsas. In.: **Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras**. Santa Maria: UFSM, (1), Jan/Jun, 2002.

FRANCHETTI, Paulo. O poema-cocteil e a inteligência fatigada. In.: **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2, 5 de novembro de 2000.

FRIEDERICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do séculos XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HAMBURGUER, Michael. **A Verdade da Poesia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

\_\_\_\_\_. **26 Poetas Hoje**. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

KOSÍK, Karel. **Dialéctica de lo concreto**. México: Grijalbo, 1979.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia Desvairada*. In.: **A dimensão da noite**. (org. Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2004.

LEITE, Sebastião Uchoa. **O modernismo: a geração de 22**. Petrópolis: Vozes, 1966.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MASSI, Augusto. Conversa dentro, conversa fora. In.: **Inimigo Rumor**, n. 6, janeiro-julho de 1999.

MELLO, Heitor Ferraz. **O rito das calçadas** (aspectos da poesia de Francisco Alvim), Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, dezembro de 2001 [inérita].

MELLO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. In.: NUNES, Benedito. **J.C. de Mello Neto**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

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

NUNES, Benedito. **O Modernismo**. Org. Affonso Ávila. São Paulo, Perspectiva, 1975.

PAES, José Paulo. Ruptura vanguardista: as grandes obras. **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura** (Ana Pizarro, org.). Memorial da América Latina: São Paulo, 1995.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**: do Romantismo à vanguarda. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. Posmodernidad, posmodernismo y socialismo. In.: **Casa de las Américas**. La Habana, n. 175, 1989.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento. **O Modernismo** (Affonso Ávila.org). São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra.** 2ª Ed. Rio de Janeiro. Documentário: 1977.

SCHWARZ, Roberto. O País do Elefante. In **Folha de S. Paulo**, suplemento *Mais*, 10 de março de 2002.

\_\_\_\_\_. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo.** 4ª Ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SIMON, Iumna, DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *In.*: **Novos Estudos** (Cebrap). São Paulo, n. 12, 1985.

STIERLE, Karlheinz. “Que significa a recepção dos textos ficcionais?” *In.*: LIMA, L.C. **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SÜSSEKIND, Flora. O Real da Poesia. *In.*: **Folha de S. Paulo**, suplemento *Mais!*, 19 de novembro de 2000.

VAVAKOVA, Blanka. Lógica cultural da pós-modernidade. *In.*: **Comunicação e linguagem.** Lisboa, n. 6-7.