

# Inconstante e esquiva: a terceira pessoa e a poesia de Francisco Alvim

Laíse Ribas Bastos  
UFSC/CNPq

## Resumo

A análise dos procedimentos de escrita do poeta Francisco Alvim pode levar à percepção de sujeitos poéticos que aparecem ou tomam algum lugar como um movimento de deslocamento, desdobramento e dissimulação em sua poesia. Assim, este trabalho propõe pensar uma poesia que parte da apreensão da fala e da experiência alheias para realocar, deslocar ou dissimular as instâncias subjetivas do poema. Tal movimento pode ser pensado justamente a partir de uma linha de pensamento aberta por Maurice Blanchot acerca do trânsito do sujeito para uma terceira pessoa ou para uma impessoalidade possível. Somando-se a esse raciocínio, a perspectiva de Michel Collot permite pensar o próprio desdobramento e a reinterpretação do suposto movimento de perda da subjetividade moderna, entendendo as transformações em jogo no processo de escrita. Esses deslocamentos percorrem toda a poesia de Francisco Alvim e são característicos da sua condição ambivalente e inconstante, pensada aqui, a partir da manifestação desses sujeitos e vozes em sua escrita.

Palavras-chave: Francisco Alvim; poesia; terceira pessoa; sujeitos.

## Abstract

The analysis of Francisco Alvim's writing procedures may lead to the perception of poetical subjects that appear or take place as a movement of displacement, unfolding and dissimulation in his poetry. Thus, the purpose of this work is to think a poetry which has the speech and the experience apprehension as a way to relocate, displace or dissimulate the subjective instances of the poem. Such movement can be thought with the reflection proposed by Maurice Blanchot regarding the transit of the subject to a third person or to a possible impersonality. Also, the perspective of Michel Collot allows to think the unfolding and the reinterpretation of the supposed movement of loss of subjectivity, understanding the changes in the writing process. Those displacements are present throughout Alvim's poetry and are characteristic of its ambivalent and inconstant condition, which is thought, in this paper, based on the manifestation of such subjects and voices in his writing.

Keywords: Francisco Alvim; poetry; third person; subjects.

1. VECCHI, Roberto. “O real como projeto poético de *Elefante* de Francisco Alvim”, 2004, p.64.

Um dos modos de leitura configurado na poesia de Francisco Alvim é aquele operado por um movimento de tensão e risco, audaz e impositivo ao mesmo tempo em que frágil e suposta – ou, dissimuladamente – sutil. Tais características estão expressas na apreensão das falas alheias e na dissimulação dos sujeitos na poesia, procedimentos da composição poética de Francisco Alvim que serão analisados neste trabalho, e que funcionam como mecanismos de apreensão e transformação do que deverá se tornar assunto de poesia. Ou seja, trata-se, também, de pensar um gesto moderno de apreender o mundo ao redor por meio de uma prática poética delineada pela atenção e intenção do ato de observar.

Francisco Alvim retira do ato de olhar para o mundo algo que pressupõe a apreensão atenta das fragilidades, fraquezas e da tenuidade com que se manifestam tempo, espaço, fala e olhar. Desse processo de apreensão resulta outro procedimento, aquele de escolher os materiais do poema, colhê-los a partir daquilo que afeta, concerne e toca o poeta de alguma maneira. Assim, a experiência poética é remodelada, trazendo os fragmentos e elementos colhidos para o presente do poema. A experiência vivida (pela percepção do poeta e pela alheia), após passar pelo crivo da escrita, torna-se presente *no poema e com o poema*. Esses elementos colhidos pelo poeta são então realocados na própria experiência poética sem deixar passar tudo o que está ao alcance dos olhos, e principalmente dos ouvidos. Decanta, então, aquilo que lhe permite, com alguma intensidade, desnudar certos aspectos da vida, da sociedade, e do mundo. O movimento assumido em sua escrita provoca um deslocamento na poesia pressuposto pela maneira como se dá a disposição tempo x espaço. Trata-se do deslocamento do sujeito poético, da voz que fala e nem sempre está no poema, deslocamento manifestado, portanto, em seus procedimentos de dissimulação, anulação, ou mesmo de dissolução poética. Considerando que os elementos poéticos precisam ser remodelados no poema, a instância subjetiva, aquela de quem fala, também precisará ser rearticulada, o que não consiste, no entanto, em uma simples realocação do sujeito no poema. A proposição poética de Alvim exige uma necessidade de aliviar o poema, ou seja, propõe um descarte de recursos e elementos que possam ter função “acessória” para sua poesia, de modo que a instância subjetiva também estará na iminência do descarte, de ser jogada fora, e para fora do corpo poético.

Assim, entende-se que, embora haja na poesia de Alvim sempre alguém ou uma voz que fala, ela nem sempre é passível de identificação. De acordo com Roberto Vecchi, “não se trata só de definir a titularidade, o sujeito das vozes, mas bem mais o seu ter lugar, o lugar onde a voz se dá imbricando o tempo”<sup>1</sup>. Tempo esse que, na poesia de Alvim, é configurado pela percepção da experiência alheia, que se faz presente no poema

às vezes pela expressão de um “eu” que designa e aponta para uma terceira pessoa. Mas essa percepção do tempo ainda pode se manifestar pela expressão de um sujeito um tanto residual e que, conforme analisado, por mais que jogue entre proximidade e distância, parece sempre tentar um movimento de evasão no/do poema. Descarte e evasão, portanto, os dois movimentos dos sujeitos na poesia de Alvim:

DESCARTÁVEL  
vontade de me jogar fora<sup>2</sup>

AQUI DENTRO  
Já tive de matar<sup>3</sup>

Os brevíssimos poemas citados, embora de maneiras distintas, apontam para um desejo de aniquilação do sujeito que irá percorrer o projeto poético de Alvim. “Descartável”, apesar do título, fica apenas na iminência do descarte. Ao mesmo tempo, a máxima concisão textual faz com que o poema seja de efeito extremamente rápido, como o próprio gesto de descartar um objeto na lata de lixo. Importante atentar para o fato de que, nesse caso, a relação expressa pelo oblíquo “me” faz com que sujeito e objeto coincidam totalmente, como um atestado de quem diz “eu profiro a fala”, “eu tenho vontade”. As perguntas suscitadas pelo poema, provocadoras de inúmeras tentativas de respostas ao longo da poesia de Alvim são: como retirar-se do poema sem que se deixem pistas? Como a linguagem pode certificar uma aniquilação do sujeito poético? Assim, o “eu” agente deixa iminente o autodescarte.

Apesar de não implicar a relação coincidente entre sujeito e objeto, o poema “Aqui dentro” vem como resposta possível para o anterior. Nesse caso, o distanciamento sujeito x objeto já está determinado pelos advérbios do título, ambos dependentes da posição do sujeito para que sejam conhecidos os referentes, visto que dêiticos como “aqui” e “dentro” determinam o lugar do discurso. De alguma forma, “aqui dentro” pressupõe já de antemão o seu oposto “lá fora”, implicando mais uma tentativa de aniquilação da voz que fala. Mesmo assim, ela permanece implícita na conjugação do verbo, “(eu) tive”. Não se sabe exatamente quem ou o que foi a vítima, mas o autor do delito que se dá dentro do corpo do poema fica explicitamente marcado na confissão.

Uma outra leitura do poema poderia afirmar que “Aqui dentro” tem como referente um ambiente de trabalho, uma casa de família, ou mesmo o espaço de uma penitenciária, e daria voz a algum possível personagem ocupante desse contexto. Mas o fato de o poema integrar o livro cujo título é *O corpo fora* coloca em questão a própria condição do sujeito poético e o deslocamento de sentido que ele provoca. Assim, o poema funciona

2. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], 2004, p.62.

3. *Ibidem*, p.124.

4. Ibidem, p.94.
5. Ibidem, p.124.

como um carimbo equívoco, e como tal, no ato de proferir a fala, deixa a marca, que intensificada pela sua disposição formal é lançada a uma potência de sentidos.

No primeiro contato com *O corpo fora*, o que salta aos olhos do leitor é justamente a sucessão de poemas curtos, a coloquialidade da língua e da fala nas cenas cotidianas colhidas atentamente pelo poeta. Traços já esboçados em livros anteriores, especialmente em *Dia sim dia não*, produzido em parceria com Eudoro Augusto em 1978, mas que em *O corpo fora* parecem tomar forma e força definitivamente a partir de poemas como “Aqui dentro”, nesse desejo de aniquilar o corpo em benefício da objetividade poética. Apenas o ato violento expresso no poema tornaria possível a retirada do corpo. Mas a tarefa se constitui escorregadia demais no exercício da poesia, e volta a aparecer em poemas posteriores como “Descartável”: assassinar pode ser uma espécie de descarte, de colocar um corpo para fora, à parte. Ainda assim, o desejo de aniquilação vai permanecer: “vontade de me jogar fora”. O mesmo sujeito, entretanto, relativiza sua condição quando se fixa em uma zona de deslocamento completo no poema, esse lugar movediço:

NESTE AÇOUGUE  
quero ser carne de segunda<sup>4</sup>

Expressão depreciativa, “carne de segunda” está relacionada, primeiramente, ao corte da carne bovina. Popularmente, a “carne de primeira” seria aquela mais macia e a “carne de segunda” seria o corte mais duro. De valor mais elevado, a carne de primeira é o corte que está sempre em exposição; a de segunda, por sua vez, mais barata, é aquela que só aparece quando solicitada. Em detrimento da superexposição de ser carne de primeira, o sujeito opta por ser carne de segunda, novamente na iminência do descarte, do corte que precisa ser escolhido apenas *se e quando* for desejado ou necessário.

Assim, o campo semântico de “Neste açougue” também desloca o âmbito poético para aquele do substantivo expresso no título: o poema passa a ser então um lugar para escolha e corte da carne. Tal questão leva a entender que, se por um lado, o corpo é a instância subjetiva que se retira, por outro, é no corpo da linguagem poética o lugar em que o corte da escrita acontece. No formato “carimbo”, do mesmo modo como “Aqui dentro”, o poema só acontece se o título for integrado ao único verso que constitui o poema. Procedimento que parece lembrar o corpo da escrita e determinar de vez o lugar da incisão poética, o efeito do poema, o qual ocorre como um corte, na brevíssima marca que se constitui em uma cicatriz, conforme já indicado em “Cicatriz”: “Eu vou mostrar/ Não quero ver”<sup>5</sup>. É importante não esquecer ainda que, tanto “Neste açougue” como em “Cica-

triz”, o poema determina também o movimento de abandono e o lugar de onde o sujeito se retira.

E não é só o fato desses poemas estarem no mesmo livro o que chama a atenção. Também a disposição espacial muito próxima de alguns deles na página intensifica a opção de retirada e ausência. Nota-se, assim, todo um movimento para, no melhor uso da expressão, “tirar o corpo fora”, isentar-se, atribuir ao outro a ação, a responsabilidade, a voz e o fazer. Essa tentativa acontece na escrita de Alvim por meio do mecanismo de trazer para o poema a fala, as situações e as condições de vida alheias, e dessa forma integrar a experiência do poema e a do leitor. Além disso, o movimento de evasão do sujeito poético também está a serviço dessa tentativa, e permanece quase todo o tempo apenas nessa instância, isto é, como tentativa, como um movimento escorregadio “em busca de”, incapaz de se realizar por inteiro. Na escrita de Alvim, o retorno a alguma instância subjetiva consiste em uma espécie de condição para a poesia continuar acontecendo, tal como no poema:

ADEUS

Meu amor, não reparaste  
que toda frase clara  
vem de tua fala?

Fala fala  
fala  
fala fala

Catedral de gelo  
Rosa búlgara

O nada cabe no nada  
da tua fala

Olhar do corpo  
que se despede<sup>6</sup>

O poema assinala um jogo plástico entre o olhar e a fala, sem deixar dúvidas da predominância do primeiro sobre o segundo. A plasticidade, neste caso, está expressa na cor, na clareza e na transparência que emanam de imagens escorregadias, como uma catedral de gelo, ou frágeis, como uma rosa búlgara, sofisticada matéria-prima para óleos e perfumes. E é justamente devido a essa fragilidade que se percebe o movimento de um sujeito em direção a uma tentativa de esvaziamento ao longo de todo o poema. O traço de personalidade surge no possessivo do primeiro verso, “meu”, e também na conjugação do verbo “reparar” na segunda pessoa do singular – “tu” – a qual pressupõe, também, a implicação da primeira pessoa, além de um direcionamento para a indagação. Depois disso o poema desliza na superficialidade da fala, efeito reiterado na assonância da vo-

6. *Ibidem*, p.132.

7. Pensando acerca da experiência de Joubert, “autor sem livro, escritor sem escrito”, em “Joubert e o espaço”, Blanchot defende que para haver uma experiência de escrita capaz de manifestar o que está em uma “intimidade exterior” e um “espaço interior” é preciso uma articulação entre superfície e profundidade, o que significa conjugar a claridade da superfície com o que é interior – “a coisa afundada”, na qual “tudo é árduo, áspero, irregular”. Cf. BLANCHOT, Maurice. “Joubert e o espaço”, 2005, p.72.

8. DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*, 1995, p.41.

gal “a”, esse som aberto, amplo, por todo o poema (“frase clara”, “tua fala”, “rosa búlgara”, “nada cabe no nada/ da tua fala”). O mesmo processo ocorre com as vogais “o” e “e” ao fim do poema, que, possivelmente por estarem nessa instância de fim, são um pouco mais fechadas (“olhar do corpo/ que se despede”). Conta também para esse deslize a aliteração da segunda estrofe, que é toda ela uma repetição, uma figura somente, permitindo que o leitor infira tratar-se do substantivo “fala”, restando, entretanto, a dúvida: uma forma imperativa do verbo? Ou simplesmente a repetição exaustiva do substantivo? Independentemente da resposta, o resultado é o esvaziamento da palavra até a reiteração e confirmação do mecanismo poético utilizado: “O nada cabe no nada/ da tua fala”. A última estrofe, porém, não deixa claro se é o olhar ou se é o próprio corpo que está na despedida do título. A ambiguidade e a abertura do último verso lançam olhar e corpo em retirada, e lembramos, com Blanchot, que toda superfície se caracteriza pela claridade, como a “frase clara de tua fala” (versos 2 e 3), claridade pela qual todo o poema desliza<sup>7</sup>. Uma ambivalência que se dá, portanto, na síntese do verso final, quando olhar e corpo, ainda presentes, ainda linguagem reiterada na superficialidade do verso, se despedem do poema, nessa opção de esvaziamento.

O poema “Adeus” denuncia algumas artimanhas da escrita de Alvim para que o sujeito poético não desapareça completamente. O leitor é chamado a seguir as pistas deixadas no corpo do enunciado poético para tentar descobrir as estratégias desse jogo de esconde e encontrar as aberturas onde a instância subjetiva do poema tem lugar, quando ela efetivamente tem um lugar. Contribui para isso o fato de a operação poética ser também, por vezes, escorregadia, ou seja, a linguagem escorrega para um tom impessoal, para uma fala alheia de um sujeito que é outro, ou mesmo para terceiras pessoas, sujeitos-outros de fato.

Não se pode deixar de apontar que o caráter ambivalente dessas formas de desdobramento do sujeito poético guarda relação com aquilo que Derrida define como “linguagem da ab-negação”.

A linguagem da ab-negação ou da renúncia não é negativa: isso não somente porque ela não enuncia sob o modo da predicação descritiva e da proposição indicativa simplesmente simulada de uma negação (“isto não é aquilo”), mas porque denuncia da mesma forma que renuncia; e denuncia impondo, prescrevendo transbordar essa influência, ordenando: *é preciso* fazer o impossível, *é preciso* ir (*Geb, Vál*) aí aonde não se pode ir.<sup>8</sup>

Dos apontamentos de Derrida, é importante compreender e reter que uma linguagem da abnegação ou da renúncia é muito mais do que uma proposição negativa, pois denuncia ao mesmo

tempo em que renuncia. Configura-se num movimento “em direção à”, impondo essa ordem de ir rumo a um outro, mas um outro impossível. O movimento de abnegação e renúncia do qual fala Derrida, em relação a um nome, a uma marca imposta na linguagem, ocorre em forma de desdobramento, retirada e saída do sujeito do poema. Para pensarmos com a poesia de Alvim, vê-se que em “Adeus”, por exemplo, temos a denúncia da imagem na renúncia do olhar e da própria fala. Como se fosse necessário um silêncio para fazer ver o poema: um interstício da fala, um espaçamento, no qual a própria voz do poema pode sumir, desaparecer, sair de fininho, e de repente retornar. Daí a importância dos espaços deixados e da tensão de falas nos poemas, apesar da dificuldade em reter ou fixar o olhar.

Dominique Rabaté, em um estudo sobre a enunciação poética e a enunciação lírica, afirma que o deslocamento entre um “eu” e um “não-eu” são características centrais para uma compreensão das manifestações do sujeito poético moderno<sup>9</sup>. Além disso, defende que o “tu” não é mais assegurado do que o “eu” que lhe fala. Os efeitos do nome próprio não seriam senão efeitos, e valeriam apenas enquanto tais. Em todo caso, o leitor estará sempre apto a assumir o lugar do “eu” ou do “tu” na poesia. Todavia, não é exatamente ou simplesmente a relação com uma segunda pessoa (seja ela “tu” ou “você”) que está implicada no procedimento poético de Francisco Alvim. Ao configurar-se muito a partir do que é dito pelo outro (ou pelos outros), a escrita de Alvim traz para o poema não só a fala alheia que é de todos porque se dá nas ruas, no espaço público, mas também a fala e as cenas mais íntimas, peculiares das relações cuja natureza pode ser extremamente distinta e não identificável no poema (às vezes é realmente confuso distinguir pai x mãe x filho x filha x marido x mulher x prostituta x político x funcionário, para citar apenas alguns exemplos).

Nos poemas quase ditados há uma voz disfarçada a cada verso por um sujeito impostor, artífice da língua, que engana e finge, que atualiza na tonalidade imprecisa da fala um amor ressentido, a morte de alguém, uma briga, um roubo, um casamento desfeito ou um corpo cansado em expressão de desejo, em leveza ou em cena sutil. E é exatamente esse deslize que está marcado no poema

#### SÉCULO EVASIVO

Ele é útil porque é leal  
Todos me conhecem e me admiram  
Atira uma pedra que ninguém te amola  
Na hora do tranco ninguém sabe quem é  
Quem<sup>10</sup>

Quase todas as pessoas estão contidas no poema, que, não à toa, chama-se “século evasivo”. A evasão e vagueza que ocorrem

9. RABATÉ, Dominique. "Énonciation poétique, énonciation lyrique", 2001.

10. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], 2004, p.93.

11. BRITO, Antonio Carlos de. [Cacaso]. “O poeta dos outros”. *Novos estudos CEBRAP*, 1988, p.137-156.

na linguagem poética são percebidas, sintaticamente, nas marcas linguísticas que chamam para o texto a terceira pessoa em todos os versos (“ele”, “todos”, forma alternada para o plural, e “ninguém”), a segunda pessoa “tu”, no pronome oblíquo do v.3 (“Atira uma pedra que ninguém **te** amola”), e o “eu”, nas formas oblíquas do v.2 (“Todos **me** conhecem e **me** admiram”). Semanticamente, a indeterminação de quem fala e dos referentes está nos pronomes indefinidos “todos” (v.2), “quem” (v. 4 e 5) e, especialmente, “ninguém” (v. 3 e 4), cujo referente será sempre vago e impreciso.

Apesar do tom genérico, o poema é composto de pequenos provérbios que perturbam o sentido de alguns daqueles provérbios já cristalizados na língua. O v.3, por exemplo, ilustra esse procedimento, “Atira uma pedra que ninguém te amola”, e faz ecoar a máxima bíblica: “Aquele que não tiver pecados que atire a primeira pedra”.

Contudo, a força imposta pela fala ditada de cada verso, e intensificada pela ausência de qualquer sinal de pontuação, se contrapõe à vagueza do século, aqui na acepção de mundo e/ou tempo, como sugerido no título. O movimento de evasão ocorre, portanto, em todo o poema, que se perde em generalidades também devido à ausência de referentes para todos os pronomes. Contribui para isso o fato de a palavra “tranco”, no último verso, conter um indício de vagueza no poema. Embora seu significado remeta aos solavancos e trotes do cavalo, em seu sentido figurado pode significar alguma dificuldade, problema, choque, embate, sentido que no poema resta apenas perturbado sem ficar definido. Seja no tranco, choque inespecífico do poema, ou no tranco, dificuldade imposta pelo próprio fazer poético, o fato é que “na hora do tranco” do poema, “ninguém sabe quem é quem”.

Assim, como um “corpo fora”, conforme se pode verificar, o movimento dentro de cada poema alterna as marcas pessoais de quem fala, fazendo emergir uma heterogeneidade de sujeitos poéticos, como o “eu” e o “ele” e as segundas pessoas “tu” e “você”, por exemplo. Sujeitos evocados e inscritos em descrições ou diálogos simulados. Mas a impessoalidade também emerge no movimento poético, mesmo ao tratar de uma forma de percepção e apreensão da realidade das coisas expressas em falas que são de todo mundo e de ninguém, públicas e privadas, ou “familiares como um cochicho e insólitas como uma fantasmagoria”, conforme já afirmava Cacaso<sup>11</sup>.

Nesse sentido, “o corpo fora”, aquele que sai de cena, está justamente nessa impessoalidade dos poemas, na passagem da primeira para a terceira pessoa, na astúcia e no disfarce através das falas, imagens, intervalos e espaçamentos (entre falas e imagens) deixados nos textos. O “corpo fora” manifesta-se no

“olhar do corpo que se despede” (“Adeus”) ou mesmo no aniquilamento de “Aqui dentro”, deixando a incerteza sobre quem mata quem/o quê.

Trata-se de um viés poético que coloca o leitor diante de um sujeito que não participa e, em grande parte, não se caracteriza mais como expressão subjetiva e íntima de um “eu”, mas que compartilha um segredo, para pensarmos com Derrida novamente<sup>12</sup>, público – de todos reconhecível, porém não identificável – e privado, particular, peculiar do dia a dia e dos outros – a fala e o registro mais íntimo, porém alheio. Um segredo do qual só se recolhem pistas, indícios, inconfessável por inteiro, e então compartilhado na ambivalência do próprio gesto de guardá-lo.

Configura-se, desse modo, no procedimento de escrita de Alvim, um gesto de abnegação dos sujeitos por meio do movimento poético capaz de proferir a fala, anunciar um problema, impor, lamentar, sussurrar, e, por que não, desenhar, mesmo que veladamente: nos interstícios de fala, no olhar de viés, em fuga, no corpo que se deseja e se coloca linguisticamente para fora. O leitor está ora diante de um “eu” sempre outro na poesia – e a escrita de Alvim exacerba essa propriedade na condição de um “eu-terceiro” –; ora diante da evocação e direcionamento poético de uma segunda pessoa; ora, ainda, diante do deslize para as terceiras pessoas; e, finalmente, diante dos exercícios de variações da impessoalidade.

Torna-se evidente, portanto, a importância do movimento e deslocamento do sujeito poético na configuração da poesia. Movimento que se dá “em direção à”, “rumo à” determinadas instâncias de espaço, de tempo, de subjetividade e objetividade, manifestadas na poesia de Francisco Alvim. Esse movimento e deslocamento podem ser pensados a partir daquilo que Blanchot define como o “neutro”. Segundo ele, uma das principais características do neutro é o trânsito do sujeito para fora de si mesmo, numa relação marcada pela passagem da primeira pessoa (o pronome “eu”) para a terceira pessoa (o pronome “ele”). O neutro estaria, então, no encontro com a alteridade – o outro é justamente regido pela palavra “ele” – e no abandono de si mesmo. Caracteriza-se, pois, como um elemento desconhecido (que não se dá a conhecer), como uma palavra de todos e de ninguém. Blanchot afirma, em relação a esse deslocamento do “eu” para a terceira pessoa, que “o ‘ele’ é então o cotidiano sem façanha, aquilo que ocorre quando nada ocorre, o curso do mundo tal como é despercebido, o tempo que se escoia, a vida sumária e monótona”<sup>13</sup>. Segundo Blanchot, ainda, o “ele” no romance assinala a intrusão do personagem, que assume o poder então da capacidade de dizer “eu”.

Vemos portanto que o “ele” cindiu-se em dois: por um lado, há algo a narrar, é o real *objetivo* tal como se dá ime-

12. DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”, 2001, p. 113-116.

13. BLANCHOT, Maurice. “A voz narrativa (o ‘eu’, o neutro)”, 2010, p.143.

14. Ibidem, p.144.

15. Ibidem, p.144.

16. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], 2004, p.270.

17. BLANCHOT, Maurice. “René Char e o pensamento do neutro”, 2010, p.30.

diatamente sob um olhar interessado e, por outro lado, esse real se reduz a ser uma constelação de vidas individuais, de *subjetividades*, “ele” múltiplo e personalizado, “ego” manifesto sob o véu de um “ele” de aparência.<sup>14</sup>

Tal como num romance, pode-se dizer que no procedimento poético de Alvim a renúncia do ato de dizer “eu”, conforme se pode constatar, possibilita atribuir esse poder aos outros (vozes, indivíduos, “personagens”), povoando assim os poemas, como diz Blanchot, de “pequenos ‘egos’ atormentados, ambiciosos, infelizes, embora satisfeitos em sua infelicidade”<sup>15</sup> – ou em sua carga de desencanto, desilusão ou constatação das coisas, diríamos com Alvim. O curso do mundo seria o da “particularidade individual” daqueles que estão nos poemas de Francisco Alvim. Daí o jogo entre uma percepção da realidade objetiva e subjetiva das coisas, essa “constelação de vidas individuais” e anônimas, na maior parte dos poemas. Um sujeito-terceiro, anônimo, ninguém, e evanescente como algumas das imagens da poesia de Alvim, e que está indicado na epígrafe não assinada de “Exemplar proceder”, a segunda parte do livro *Passatempo*: “Eu sou ninguém; meu nome é ninguém/ Toda coisa que existe é uma luz”<sup>16</sup>. Além disso, é ainda a partir desse jogo que o procedimento de escrita de Alvim acolhe “o cotidiano sem façanha”, permeando os poemas de “pequenos nada”, de registros de “vida sumária” capturada atentamente e transfigurada pela linguagem poética.

Porém, não se pode deixar de atentar para o fato de que o neutro, conforme destaca Blanchot, não é um gênero e, principalmente, recusa a categoria específica de objeto ou de sujeito. Em outras palavras, o neutro não resta indeterminado entre os dois (objeto e sujeito). Ele depende de uma relação que não é nem subjetiva nem objetiva – uma relação neutra – tal qual argumenta Blanchot em outro texto, no qual desenvolve o pensamento do neutro a partir da linguagem poética de René Char:

O neutro é aquilo que não se distribui em nenhum gênero: o não geral, o não genérico, assim como o não particular. Ele recusa a pertença tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito. E isso não quer dizer apenas que ele ainda está indeterminado e como que hesitando entre os dois, isso quer dizer que ele supõe uma outra relação, que não depende nem das condições objetivas, nem das disposições subjetivas.<sup>17</sup>

O “ele” da narrativa, portanto, ao qual se refere Blanchot, precisa ser destituído de objetividade e subjetividade para que permaneça na linguagem como outro, como terceira pessoa, sem ser impessoal. Trata-se, ainda, de uma forma de experiência partilhada, na medida em que, sendo esse sujeito constituído em pura relatividade – sempre em relação à algo ou alguém – a ex-

periência da poesia pode deixar de ser uma experiência própria, única e exclusiva do sujeito do poema. A experiência poética, assim como a voz que a fala e a constitui, passa a ser uma experiência de todos e de ninguém; uma experiência vivida que sequer é “vivida” efetivamente, porém colhida, apanhada e transformada no poema.

Mais que despersonalização, portanto, o neutro configura-se como trânsito e desdobramento, nesse caso, do sujeito para fora de si, para fora de toda subjetividade possível, e, por isso mesmo, em relação *com ela* e *a ela*. Movimento provocado e colocado à prova em poemas como:

:  
O ser humano é o seguinte<sup>18</sup>

ELE  
Quero uma metralhadora  
pra matar muita gente  
Eu mato rindo<sup>19</sup>

O poema “:” leva a um certo extremo a ideia de brevidade e concisão que atravessa o projeto poético de Alvim. Primeiro, porque transforma em título o sinal de pontuação que traria outras possibilidades de sentido e leitura se integrado ao seu corpo (“O ser humano é o seguinte:”), invertendo assim o que seria a ordem natural do discurso, já que na língua portuguesa o sinal de pontuação vem sempre ao final do enunciado. Segundo, e consequentemente, porque, dentre suas funções, os dois-pontos introduzem, por exemplo, o enunciado de um esclarecimento, a síntese de um pensamento ou a definição de algum conceito, precedendo assim uma fala direta, uma citação ou uma enumeração. Desse modo, a partir do único verso do poema, portanto, entende-se uma forma de esclarecimento ou definição do sujeito “o ser humano”. E ele se define do modo como o recurso gráfico, agora convertido em estratégia poética, o anuncia no título: “o seguinte”, “o que segue”, “o que está a seguir”, “o que vem em seguida”, direcionando-se então para fora do próprio enunciado. Vale destacar ainda que o tom discursivo concorre para que a objetividade da linguagem (e a redução a sua materialidade, como está no título, por exemplo) não seja completa.

O poema “Ele” traz a marca da primeira pessoa “eu” no primeiro e no último verso (“Quero”, “eu mato”). Uma subjetividade delegada, expressando um íntimo desejo que, logo se vê, não é apenas dessa voz que diz “eu”. Trata-se, sem dúvida, de um segredo partilhado na voz do outro, e no som da metralhadora que ecoa nas aliterações do fonema /r/: (“Quero uma metralhadora/ pra matar muita gente/”). Quantas pessoas, diante do quadro social verificado hoje, podem dizer que não tiveram o

18. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], 2004, p. 77.

19. *Ibidem*, p.223.

20. Mãe, manda essa gente embora: “Na beirada do fogão/ não me deixa sozinho com ele não/ vou no banheiro já volto/ Não me deixa com ele não/ Mato ela rindo/ você vai ver. Cf. ALVIM, Francisco.

*Poemas* [1968-2000], 2004, p.223.

21. ALVIM, Francisco. *O metro nenhum*, 2011, p.70.

22. Idem. *Poemas* [1968-2000], 2004, p.223.

23. Ibidem, p.70.

mesmo desejo guardado por essa voz que tem lugar no poema? Aliás, quantos, a sua maneira, já não fizeram isso? A perversidade de “matar rindo” é a mesma, e o desejo do poema torna-se público e privado, de todos e de ninguém. O detalhe importantíssimo é que a vítima, coincidentemente, é a saída para aquela instância que está fora, além e adiante do sujeito “eu”: “ele”.

O poema em questão está no livro *Dia sim dia não*, onde é possível ler a reprodução do seu último verso em outro poema, intitulado “Mãe, manda essa gente embora”, que estabelece, também, um outro contexto: “Mato ela rindo/ você vai ver”<sup>20</sup>. Crueldade tão fixada na experiência poética, que retorna em *O metro nenhum*:

#### DUAS VERSÕES ABREVIADAS

1. UM PODER  
o de corromper

2. ELE  
eu mato rindo<sup>21</sup>

O “poeminha” de *O metro nenhum* condensa, além do poema “Ele”, o poema “Um poder”, que no livro *Dia sim dia não* estava anteposto a “Ele”. Na sua versão normal, “Um poder” dizia: “Há poder mais agradável/ que o de corromper?”<sup>22</sup>. Retirando o julgamento sobre o gesto corruptivo (poder agradável), o desejo pelo instrumento usado no ato de matar (“Quero uma metralhadora”) e algumas das vítimas além “dele” (“muita gente”), as versões reduzidas abreviam não só a linguagem enunciativa dos poemas, mas também seu efeito. A ironia de antes é reconfigurada em uma forma de ditado, de comando assimilado, de pequenas verdades sobre a maneira como ainda se vê o mundo. Na abreviação do que já era breve, o efeito de perversidade se mantém por meio dessa fala proferida, ditada por alguém.

Assim, se vê que a dissimulação das vozes e das pessoas que povoam os poemas de Alvim termina por concorrer para o efeito do poema, para as constatações e indignações expressas em cada ato de fala, em cada enunciado tornado poético. Os sujeitos da poesia, quem quer que eles sejam ou como se manifestem, adquirem um relevo definidor para a experiência poética, tanto que os poemas são capazes de jogar com o próprio movimento de inserção e desaparecimento desses sujeitos. O poema “Amor”, por exemplo, é composto de oito estrofes, todas isentas de qualquer marca pessoal, exceto justamente a quarta estrofe, que marca a metade do poema dizendo: “Eu, ou o que me chame/ estava ali?”<sup>23</sup>. Em outro poema, Alvim joga com as marcas pessoais, que ampliam a imagem de um corredor:

## UM CORREDOR

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

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

Um corredor que caminha  
eu todos a gente  
Um corredor se caminha<sup>24</sup>

24. *Ibidem*, p. 244.

Formado por três estrofes de três versos cada uma, que comecem todas com a expressão “Um corredor”, a estrutura sintática do poema contribui para a imagem do corredor que dele irá saltar.

A primeira característica é a sintaxe dura e inarticulada, lembrando levemente a dicção poética mais seca de João Cabral, em um poema como “Antiode”, por exemplo. Esse efeito é gerado pela recorrente supressão das vírgulas entre os sujeitos, conforme os versos 6 e 8, e também pela falta da preposição “em” ou a locução prepositiva “no qual” nos versos 2, 3 e 5, visto tratar-se de um adjunto adverbial indicador do lugar **onde/no qual** as pessoas caminham. Além disso, o uso hiperbólico do adjetivo “enorme” ao longo do poema, principalmente no v.4, e as repetições do verbo “caminhar” (seis, no total) e do substantivo “corredor” (são quatro ao todo) em todas as estrofes, ampliam a extensão e o vazio do corredor, bem como o cansaço provocado de antemão, este principalmente pelas exaustivas recorrências do verbo “caminhar”.

No entanto, a questão que o poema suscita é a difícil relação estabelecida entre sujeito e objeto. A voz determinada inicialmente como “eu” no sujeito gramaticalmente oculto no verbo “ver” da primeira estrofe, que vê todos caminhando no v.2 (“vejo todos caminhando”), passa à condição de objeto no v.3 (“todos me vêem caminhando”). Depois se perde, como uma forma de desintegração e desdobramento, quando a linguagem escorrega para “eles” nos versos 6 e 8 (“eu todos caminham” e “eu todos a gente”), mesmo que em “a gente” (ou “nós”) o “eu” permaneça incluído n’“eles”.

A palavra “corredor” também tem seu sentido desestabilizado na prosopopeia dos versos 7 e 9 (“Um corredor que caminha” e “Um corredor se caminha”), quando adquire função de sujeito. Desse modo, percebe-se que o poema não está aberto ao registro de fala alguma. Ao contrário, a estrutura sintática enrijecida, o desdobramento dos sujeitos e esse exercício figurativo e semântico com as palavras “corredor”, “enorme” e “caminhar”, evidenciam um certo esvaziamento das palavras, colocando em foco sua materialidade. Com isso, se ativa outro campo signifi-

25. COLLOT, Michel.  
“O sujeito lírico fora de si”.  
*Terceira Margem*, 2004, p.165-177.
26. Ibidem, p.167. Grifo do autor.
27. Ibidem, p.168.

cativo no poema, um campo responsável por um silêncio extremamente amplificado pela imagem de um corredor enorme e silencioso. O poema comunica, portanto, exatamente essa dificuldade e esse silêncio estupefacente, cuja desordem dos sujeitos funciona como eficaz recurso de expressão e experiência poética.

Michel Collot parece se aproximar do pensamento de Blanchot acerca do neutro e do movimento para a terceira pessoa quando trata do trânsito e do deslocamento do sujeito lírico para fora de si. Collot, no entanto, defende a necessidade de uma “reinterpretação do lirismo” como forma de ponderar a operação realizada pelo sujeito na poesia. Para Collot, tal reinterpretação se faz necessária para que essa movimentação do sujeito não seja condenada simplesmente à “errância e à desaparecimento”, segundo uma orientação moderna; ou à expressão de um sujeito lírico alojado em uma “pura interioridade”; nem ainda a uma defesa de qualquer noção ou prática antilírica, que levaria a análises e percepções extremamente polarizadas ou à valorização exacerbada da materialidade das palavras e das coisas<sup>25</sup>. Tais visões impediriam perceber que todos esses termos estão implicados reciprocamente, bem como compreender a necessidade de o sujeito sair de si para que possa incluir uma alteridade e, assim, realizar-se “*como um outro*”<sup>26</sup>. Daí a referência a um sujeito “fora de si”, isto é, um sujeito projetado em direção ao que transborda de si e para fora de si. Por essas razões, porém, Collot não deixa de considerar as contribuições da poesia moderna “para tentar compreender que o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto, que passa pelo corpo e pelo sentido, lançando-nos e lançando seu sentido através da matéria do mundo e das palavras”<sup>27</sup>.

Acerca das formas de manifestação e transformação do sujeito na poesia de Alvim, nos interessa o pertinente pensamento de Rimbaud trazido por Collot. O crítico francês lembra que – sem deixar de atribuir os créditos necessários às influências dos poetas precursores da transição entre um pensamento tributário às ideias românticas e o pensamento moderno –, Rimbaud parte da autonomia e soberania da categoria de sujeito para problematizá-la, ou “colocá-la em crise”, nas palavras de Collot.

Nas cartas a Izambard e a Paul Demeny, escritas em 1871, Rimbaud apresenta algumas reflexões fundamentais para se pensar uma outra articulação para o sujeito moderno além da ideia de desaparecimento e despersonalização:

Mas o senhor sempre terminará como um satisfeito que nada fez, já que nada quis fazer. Sem contar que sua poesia subjetiva sempre será horrivelmente enfadonha. Um dia, espero – muitos outros esperam a mesma coisa –, verei em seu princípio a poesia objetiva – eu a verei mais sinceramente do que o senhor seria capaz! [...]

Quero ser poeta, e trabalho para tornar-me vidente: o senhor não compreenderá de modo algum, e eu quase não poderia explicar-lhe. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos. [...] Não é absolutamente minha culpa. Está errado dizer: Eu penso. Deveríamos dizer: Pensam-me. Perdão pelo jogo de palavras. EU é um outro. Azar da madeira que se descobre violino, e danem-se os inconscientes que discutem sobre o que ignoram completamente!<sup>28</sup>

O romantismo jamais foi bem julgado. Quem o teria julgado? os críticos!! Os românticos? que provam tão bem que a canção poucas vezes tem a ver com a obra, isto é, com o pensamento cantado e compreendido pelo cantor? Pois EU é um outro. Se o cobre desperta clarim, não é por sua culpa. Isso me é evidente: assisto à eclosão de meu pensamento; contemplo-o; escuto-o; faço um movimento com o arco: a sinfonia faz seu movimento no abismo, ou de um salto surge na cena.<sup>29</sup>

Apesar do olhar um tanto depreciativo em relação à poesia subjetiva, Rimbaud não deixa de identificar todas as contribuições do romantismo das quais se serve para criar um pensamento próprio e novo. “Os novos são livres para execrar seus antecessores: estamos em casa e temos tempo”<sup>30</sup>, afirmaria Rimbaud, e depois, ainda, “peçamos aos poetas o novo, – ideias e formas”<sup>31</sup>.

Entendem-se, então, os motivos de colocar em xeque a subjetividade romântica como expressão íntima e exclusiva de um “eu”. Por isso, Rimbaud reconhece em Baudelaire o “rei dos poetas”, mas atesta a exigência de novas formas para a poesia objetiva dos novos tempos. Comparando o poeta a um vidente, Rimbaud alega que a poesia deve orientar-se para “chegar ao desconhecido”, valendo-se do desregramento de todos os sentidos em uma língua capaz de resumir tudo, “perfumes, sons, cores, pensamento enganchando pensamento e puxando”<sup>32</sup>. Quando Rimbaud afirma que em vez de dizer “eu penso”, deveríamos dizer “pensam-me”, está invertendo completamente a função do sujeito agente, raciocínio que é concluído por ele com a declaração “eu é um outro”. A definição do sujeito para Rimbaud ocorre, portanto, exatamente no trânsito para a terceira pessoa, sem que a primeira seja descartada em definitivo. Conforme afirma Collot, na proposição de Rimbaud, a terceira pessoa designa o sujeito sem significá-lo.

A leitura das cartas feita por Collot acrescenta que as formulações de Rimbaud manifestam o interesse do sujeito pela transformação e pela orientação para fora de si e para o mundo, a fim de que seja possível expressar “seu pensamento mais íntimo”. O projeto de Rimbaud acerca de uma “poesia objetiva” ainda “reserva um lugar ao sujeito, não mais definido por sua identidade e sim por sua alteridade”<sup>33</sup>, afirma o crítico.

28. RIMBAUD, Arthur. “Carta a Georges Izambard”. *Revista Alea*, 2006, p.155.

29. Idem. “Carta a Paul Demeny”. *Revista Alea*, 2006, p. 157.

30. Ibidem, p.157.

31. Ibidem, p.161

32. Ibidem, 159

33. COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. *Terceira Margem*, 2004, p.169.

34. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], 2004, p.234.
35. BARTHES, Roland. “A morte do autor”, 1988, p.65-70.
36. ALVIM, Francisco. *Eu é que presto. Folha de S. Paulo*, 1982, p.44.

Assim, verifica-se a necessidade de mediação que a movimentação da instância subjetiva na poesia de Francisco Alvim exige para que siga existindo como tal, (movimento, articulação, jogo e deslize contínuo do sujeito poético). A poesia pode assegurar o caráter transformativo desse sujeito, conforme lembrado por Collot a partir das reflexões de Rimbaud, sem que se oriente exclusivamente rumo à despersonalização radical ou à subjetividade romântica. Para entendermos um pouco mais essa movimentação, vale deter a atenção em mais alguns breves poemas de Alvim.

#### LUTA LITERÁRIA

Eu é que presto<sup>34</sup>

O poema “Luta literária” pertence à série de poemas que quase ultrapassam o limite do breve na poesia de Alvim. Ao inserir o sujeito poético no então único verso que constitui o poema, ele, o sujeito, adquire a potência necessária para fazer funcionar o verso em conjunto com o título, provocando a ironia. Se o trocadilho de sílabas (“**lu-ta li-te-rária**”) do título sugere a possibilidade de algum embate ou disputa em torno de nomes, livros ou poemas, a inserção da voz que anuncia “eu” desfaz qualquer chance de enfrentamento.

O verbo “prestar” indica algo que tem serventia, é útil, adequado e conveniente. Assim, o “eu” que fala no poema atribui pretensiosamente a si mesmo excessivo e exclusivo poder no campo literário, por assim dizer, e no campo do poema – o que não deixa de funcionar como um suposto poder soberano.

Uma observação importante é que essa suposta soberania em nada se relaciona com o processo de coautoria do livro do qual o poema faz parte. *Dia sim dia não* foi publicado de forma independente com Eudoro Augusto. A edição original do livro não trazia o nome do autor de cada poema, permitindo assim uma leitura única e desfazendo qualquer autoria possível, muito ao gosto do que sugerira Barthes em “A morte do autor”<sup>35</sup>.

No entanto, “Eu é que presto”, verso do poema que está no livro de 1978, é também o título do artigo publicado por Francisco Alvim na *Folha de S. Paulo* em 1982. No texto, Alvim discorre sobre a formação dos grupos de poetas e as edições independentes de poesia. Com relação aos “grupos de poetas”, ou “igrejinhas”, como ele designa, diz Alvim:

Mas são também de uma inexcédível comicidade: em face de uma igreja, há sempre outra, cochichando para si mesma ou bradando aos quatro ventos: eu é que presto. No fundo, encantadas umas pelas outras (pois, na verdade, o que deseja o eu senão o outro?).<sup>36</sup>

O poema de Alvim, que certamente motivou o título do artigo, deixa a indicação desse movimento que percorre todo seu projeto poético: a orientação do sujeito do poema para fora de si, em direção ao outro, rumo a alguma possibilidade de anulação ou desdobramento, por isso sua capacidade constante de dissimular. Isso fica mais claro no poema “A minha pessoa”:

A MINHA PESSOA

Só tem

Serve?<sup>37</sup>

Em um movimento intencionalmente para fora, o sujeito do poema se distancia de si ao se colocar na terceira pessoa, “a minha pessoa” ou “ela”. E se invertermos para uma sequência mais discursiva a oração que se forma entre os dois versos e o título, o sujeito pode se tornar também objeto: “Só tem a minha pessoa, serve?”.

Ao se colocar em terceira pessoa ao mesmo tempo em que pode se desdobrar como objeto, o sujeito poético relativiza toda a potência antes atribuída a si próprio. A pergunta feita pelo verbo “servir” remete à acepção do verbo “prestar”, como possibilidade de ser útil, adequado ou conveniente. A pergunta do poema poderia ainda ser dirigida a outra pessoa qualquer, como tantos dos pequenos diálogos presentes na poesia de Alvim. Mas este poema-diálogo impõe, especificamente, em sua estrutura, uma indagação feita para o leitor, “você”. Nesse caso, haveria a exigência gramatical do complemento: “servir **para** você”. Uma perspectiva que poderia implicar também o gesto de ceder e fazer “as vezes de”, agora, “as vezes de sujeito”.

Contudo, juntamente com a pergunta, está imposta uma forma de advertência ao leitor, amparada pelo fato de ser o segundo poema do livro *O metro nenhum* e sentenciada no jogo linguisticamente implícito pelo advérbio “só”. A indagação é capciosa, pois se existe apenas a pessoa que está no poema, é porque não há outra opção de escolha. O sujeito poético deslocado articula-se, portanto, entre a marca pessoal do pronome possessivo “minha”, a qual assinala a relação com o substantivo “pessoa”, numa designação distanciada da sua própria individualidade, e entre um âmbito que não está no poema, onde talvez esteja a voz capaz de se colocar e se anunciar em primeira pessoa.

Esse movimento expressa como o sujeito, sempre em deslocamento e dissimulação, quer seja desdobrado em terceira pessoa, ou em deslocamento impessoal e objetivo, configura-se como uma instância permanentemente sempre “sujeita”. Ou seja, uma instância que “está sujeita ou se sujeitou”, segundo o dicionário<sup>38</sup>, “submetido ao poder do mais forte”, que é, neste caso, o poder imposto pelos acontecimentos do mundo, pela

37. Idem. *O metro nenhum*, 2011, p.12.

38. Cf. *Houaiss eletrônico* 3.0, 2009. [Dicionário Houaiss da língua portuguesa].

39. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], p.104.

40. NANCY, Jean-Luc. “À escuta”. *Outra travessia*, 2013, p.159-172.

41. ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000], p.191.

vida, pelo tempo e pelo desgaste muitas vezes corrosivo que ele provoca, e o poder da própria linguagem poética, o artifício da poesia. Uma instância que fica, como na popular expressão, “à mercê”, exatamente como está no poema: “Mercê”//“(Você será bem tratado)”<sup>39</sup>. Desse modo, portanto, uma instância sempre suscetível, conforme afirma Collot, quando propõe, como uma espécie de suplemento ao pensamento de Blanchot, que a saída do sujeito rumo a um outro seria exatamente seu movimento em direção ao mundo, ao tempo e à própria linguagem.

Essa submissão também pode acontecer nos processos compositivos de Alvim no movimento, por exemplo, de “estar à escuta”. Lembrando que o ato de escutar implica uma pré-disposição do sujeito, uma tensão e uma intensão, uma tendência ao que está fora de si, conforme lembra Jean-Luc Nancy<sup>40</sup>. Ou seja, escutar, de acordo com o que está na poesia de Francisco Alvim, consiste também numa atenção ao que está fora, ao redor, ao mesmo tempo em que há uma inclinação a um sentido possível.

A fim de atestar e provocar mais uma reflexão sobre essa condição do sujeito poético, a qual parece estar claramente definida na escrita de Alvim, é ainda pertinente um olhar sobre o poema “Discordância”:

#### DISCORDÂNCIA

Dizem que quem cala consente  
eu por mim  
quando calo dissinto  
quando falo  
minto<sup>41</sup>

O poema forma, em seu conjunto sintático, uma sentença única, que na ordem discursiva padrão seria separada por recursos gráficos (como um ponto final no primeiro verso e vírgulas nos outros), expressando, assim, as pausas e entonações adequadas à fala. Esse tom deve ser definido, no poema, pela leitura. Mesmo assim, a primeira sentença estabelecida funciona como uma proposição que será desarmada ao longo dos quatro versos seguintes, organizados em torno das oposições consentir x dissentir, falar x calar, estruturadas a partir do “eu” anunciado no segundo verso. O nível sonoro sobre o qual está armado o poema, no entanto, nada tem da noção de discordância enquanto desarmonia ou mesmo dissonância sugerida no título. As rimas internas, toantes entre os versos 2 e 5 (“**mim**”, “**minto**”), consoantes nos versos 3 e 4 (“**calo**”, “**falo**”) e externas e toantes nos versos 3 e 5 (“**dissinto**”, “**minto**”), intensificadas pela rima quebrada no verso 4 (o verbo “minto” é deslocado para o verso subsequente), determinam uma forma de circularidade e concisão sonora do poema que em nada se relaciona com a perspectiva de um sujeito discordante, dissonante, ou dissidente.

A forma coloquial “dizem que”, na terceira pessoa do plural, destitui qualquer autenticidade, bem como estabelece uma incerteza sobre o enunciado que ela introduz. Isso porque se trata de uma expressão fundamentada em uma espécie de opinião geral, consenso, ou na opinião de qualquer pessoa não conhecida, à qual poderá ser atribuído um caráter de inverdade. Além disso, a informalidade e a generalidade do discurso são fortalecidas pela sentença introduzida, “quem cala consente”, caracterizada como um ditado popular, que define uma concordância daquele que se cala e, conseqüentemente, não opina nem se manifesta ou se expõe em relação a algum assunto, situação, condição. É então que o verso seguinte introduz o sujeito, notadamente definido, marcado, exposto: “eu”. E como se o ato dizer “eu” não fosse suficiente para determinar uma individualidade, o pronome é seguido pela expressão “por mim”, enfatizando a opinião distinta que será então introduzida após a pausa, nos versos seguintes. A primeira delas afirma: “quando calo dissinto”, destacando no verbo “dissentir” a intenção de discrepância, divergência, desarmonia, desacordo, que é estabelecida pelo movimento do sujeito quando “cala”. O silêncio do verbo “calar”, no poema, está relacionado ao silêncio que é próprio a toda linguagem poética, àquele que precede o primeiro verso do poema, como sugere Agamben<sup>42</sup>, e que pode estar em seu fim, na suspensão do verso, no caso de Alvim. Também se trata do silêncio que está no interstício de um verso, e finalmente, retomando o poema “Adeus”, é o silêncio que está no espaçamento entre as falas, entre uma conversa e outra, na pausa da vírgula, bem como no movimento de ascensão e esvaziamento do olhar, por vezes dotando os poemas de cores, experiências sensoriais e plenitudes vazias. Por essa razão, é sempre matéria de poesia e, em Alvim, tal qual está no poema “Discordância”, estabelecerá um deslize para a voz do outro.

Nessa linha de raciocínio, é compreensível então que os versos seguintes continuem o argumento: “quando falo/ minto”. Isoladamente, o verso faz ecoar o “poeta fingidor” dos primeiros e conhecidos versos do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, quando diz “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”, manifestando a necessidade de uma estratégia ardilosa para atribuir sua visão particular e íntima – o permanente crivo do poeta – na percepção do mundo. Mentir, portanto, como está no verso de Alvim, seria a consequência natural do sujeito dissentido, dissimulado e astuto, evocando mais uma vez o gesto poético de Pessoa, que é do mover-se sempre, por meio das heteronímias, em direção a um outro, desdobrando e reconfigurando novamente a noção de sujeito poético.

A leitura de “Discordância” colabora no entendimento da condição inconstante de uma escrita que propõe a possibilida-

42. AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”, 2002.

de de descarte da instância subjetiva do poema a fim de que se cumpra o efeito desejado. Todavia, de algum modo ela sempre acaba voltando. O processo de descarte ao qual se submetem os elementos poéticos da escrita de Francisco Alvim nem sempre é, ou quer ser, bem sucedido.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n.1, 2002.

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

\_\_\_\_\_. “Eu é que presto”. *Folha de São Paulo*. 02 jul. 1982. Ilustrada, p.44.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRITO, Antonio Carlos de. [Cacaso]. “O poeta dos outros”. *Novos estudos CEBRAP*. n. 22, p.137-156, out. 1988.

COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem*. n.11, p.165-177, 2004.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo rumor*. n. 10, p. 113-116, mai. 2001.

\_\_\_\_\_. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papi-rus, 1995.

NANCY, Jean-Luc. “À escuta”. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Outra travessia*. Florianópolis, n.15, p.159-172, 1º sem. 2013.

RABATÉ, Dominique. “Énonciation poétique, énonciation lyrique”. In : \_\_\_\_\_. *Figures du sujet lyrique*. 2ª ed. Paris: Presses Universitaires, 2001.

RIMBAUD, Arthur. “Carta a Georges Izambard”. *Revista Alea*. v. 8, n. 1, p.155, 2006.

\_\_\_\_\_. “Carta a Paul Demeny”. *Revista Alea*. v. 8, n. 1, p.157-163, 2006.

VECCHI, Roberto. “O real como projeto poético de *Elefante* de Francisco Alvim”. In: \_\_\_\_; ROJO, Sara (Orgs.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: UFMG/POSLIT, 2004, p.55-75.

