

## A performance do sujeito poético em Francisco Alvim

**Deyse dos Santos Moreira**

*Université Paris-Sorbonne - Paris IV, CRIMIC*

**Fábio Leonel de Paiva**

*Universidade de São Paulo*

**Resumo:** Este ensaio é uma reflexão sobre a relação entre poesia e performance, sujeito poético e voz enunciativa, tendo como cerne análises das enunciações que configuram o sujeito poético na obra do poeta brasileiro Francisco Alvim. Partimos do fato de que o termo *performance* tende a associar-se à ideia de teatralidade e sempre engloba a presença de um corpo, um tempo e um espaço que se passam no *aqui* e *agora*. Ademais, a leitura poética materializa a voz lírica e as percepções sensoriais de um corpo, atualizando o enunciado numa nova enunciação. Pretendemos demonstrar que a figura do sujeito poético pode traduzir-se na própria *performance* da(s) voz(es) que estrutura(m) o texto, sendo indissociável do exercício (re)criador que é a leitura. No caso de Francisco Alvim, constatamos uma sofisticada *performance* capaz de escavar as profundezas da dimensão social brasileira.

**Palavras-chave:** Francisco Alvim, Poesia Brasileira Contemporânea, Performance, Sujeito Poético

**Abstract:** This essay is a reflection on the relation between poetry and performance, poetic persona and enunciative voice, having as main analysis the enunciations that configure the poetic persona on the work of the Brazilian poet Francisco Alvim. We start from the fact that the term *performance* tends to be associated with the idea of theatricality and always includes the presence of a body, a time and a space that happen *here* and *now*. In addition, the poetic reading materializes the poetic voice and the sensorial perceptions of a body, updating the enunciation in a new enunciation. We intend to demonstrate that the figure of the poetic voice can be translated into the very *performance* of the voice(s) that structure(s) the text, being inseparable from

the (re)creative exercise that is reading. In the case of Francisco Alvim, we verify a sophisticated *performance* capable of digging the depths of the Brazilian social dimension.

**Keywords:** Francisco Alvim, Contemporary Brazilian Poetry, Performance, Poetic Persona

Quer no enlace entre som e sentido, caro à poesia, quer na *mise en scène* da voz enunciativa, a percepção sonora do texto poético permanece incontornável. Alcides Villaça dirá que é falsa a oposição entre canção e poesia do livro:

A poesia do livro é a poesia falada. É a fala. A poesia cantada é a que tem o apoio da música que vai somar as qualidades dela, música [da linguagem dela], com as qualidades das palavras e vai formar uma composição de sons verbais e de elementos musicais como melodia, ritmo, próprios da música [...]. É uma combinação, na verdade. (Carvalho 2006)

Paul Zumthor, em seu livro *Performance, recepção, leitura*, descreve que o vínculo que a voz manteve com o canto na poesia antiga e trovadoresca é desfeito no início da Renascença. No entanto, apesar de a poesia passar a ter uma existência autônoma como arte escrita, sua vocalização ainda é constitutiva da experiência poética. Segundo o autor, na recepção do poema, além de o leitor desempenhar um papel ativo na realização de sua potencialidade sonora – voz –, ele também presentifica a subjetividade que ali se instaura – corpo: “Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena” (Zumthor 2007: 27). Yves Vadé, nessa mesma direção, observa que “Le poème n’est pas encore un pur ‘texte’, appartenant tout entier au domaine de l’écriture. La voix et plus généralement le corps s’impliquent directement dans la mise en scène du je” (Vadé 1996: 29).

A *mise en scène* da 1ª pessoa do texto poético – eu – torna a voz enunciativa um espaço de tensão ambígua, já que ela pode remeter tanto ao sujeito biográfico – poeta – quanto ao sujeito do enunciado: “Il s’agit toujours de l’écart entre un moi empirique écrivain, circonscrit par la biographie, et ce que dit l’écriture, qui fait éclater les limites du

moi empirique et donne l'impression de venir d'ailleurs" (*idem*: 12). Ao longo do século XX, a poesia moderna recusou a identificação da voz enunciativa com a voz do poeta, recurso até então comum à poesia romântica. Vale lembrar a célebre afirmação de Mallarmé, em seu texto *Crise de Vers*, quando ele declara que "L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots" [A obra pura implica a desaparecimento elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras] (Mallarmé 1897). Ou ainda, o poeta português Fernando Pessoa, ao criar diferentes autores - heterônimos - não só com biografias próprias, mas com poéticas bem diferentes. Essa ambiguidade da voz enunciativa do poema, entre autenticidade, alteridade e fingimento, abre um espaço instável na configuração do "eu", frequentemente analisado em termos da representação do sujeito poético. O leitor, inserido nesse espaço como intérprete, ao preencher as lacunas semânticas, materializa a voz e as percepções sensoriais de um corpo, inscrevendo seu próprio corpo no poema:

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio. (Zumthor 2007: 23-24)

A figura do sujeito poético, misto de subjetividade lírica e voz universal, é a figura da voz enunciativa (re)vivida pelo leitor. Nesse sentido, podemos pensá-la como *performance* aberta na escrita, como uma espécie de *palavra-corpo* concretizada e particularizada na leitura.

O termo inglês *performance* (1531), originário do latim *formāre* - formar, dar forma - e do francês antigo *parfourmer* - cumprir, acabar, concluir - , espalhou-se nos Estados Unidos após ser emprestado ao vocabulário da dramaturgia nos anos 1930 e 1940:

Embora historicamente de formação francesa, ela [palavra *performance*] nos vem do inglês e, nos anos 1930 e 1940, emprestada ao vocabulário da dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos, na expressão de pesquisadores como Abrams, Ben Amos, Dundee, Lomax e outros. Está fortemente marcada por sua prática. Para eles, cujo objeto de estudo é uma manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (conto, canção, rito, dança), a *performance* é sempre constitutiva da forma. (Zumthor 2007: 29-30)

Por isso, ainda hoje a palavra está associada à ideia de teatralidade e sempre engloba a presença de um corpo, um tempo e um espaço que se passam no *aqui* e *agora*. Zumthor, no livro já citado, não faz referência à figura do sujeito poético, mas nos explica que a situação de leitura remodela o “aqui, eu, agora”, de modo que o poema “se joga em cena” em um corpo que o recebe, o ouve e lhe dá voz, mesmo em surdina. Assim, se a leitura poética é um momento que atualiza o enunciado numa nova enunciação, a figura do sujeito poético, no limiar dos participantes desse espaço enunciativo movediço, pode traduzir-se na própria *performance* da(s) voz(es) que estrutura(m) o texto poético. Uma conclusão que se poderia inferir dessas observações é a ampliação da definição do conceito de *sujeito poético*, não mais restrito exclusivamente ao exercício criador do autor, mas também ligado ao exercício (re)criador do leitor. Ou ainda, deveríamos considerar o termo *sujeito poético* na sua dimensão mais exata, afeita ao plural. Afinal, o texto poético, desde a sua criação/produção até as suas recepções, implica *sujeitos poéticos* – no plural – que significam e ressignificam suas formas e conteúdos ao elaborar as virtualidades interpretativas.

O poeta brasileiro Chacal, ao relatar um curioso aspecto do seu processo criativo, oferece-nos um rico testemunho de que esse constructo teórico, para além de sua força discursiva, é também vivência corporificada:

Eu só percebo uma poesia, quando minha, quando eu decoro ele [...], quando eu incorporo o poema. [...] É meu quando eu decoro e eu consigo falar aquilo. Eu consigo incorporar, corporificar aquilo. Porque eu acho que aí eu sou o autor, o verdadeiro autor da coisa. (Carvalho 2006)

Essa propriedade da voz de corporificar a obra poética em sua *performance* é, em última análise, o ato mesmo da apropriação textual. Nesse sentido, o testemunho de Chacal

revela que o poeta se sente “verdadeiro autor” no exercício performativo da leitura. A esse respeito, cabe lembrar a afirmação de Zumthor de que toda performance é particular, movida não apenas por um corpo, mas também por um componente poético: “Parecia, desde então, extremamente provável que os elementos constituintes do núcleo estável de toda performance observável através do mundo e provavelmente dos tempos encontravam-se na leitura poética” (Zumthor 2007: 34-35). Ademais, quando Chacal fala sobre a importância do ato de decorar, ele está salientando mais um traço próprio da performance: a reiterabilidade. *Reiterar* é uma ação cujo significado pode se traduzir em “manifestar-se pela palavra ou por atos novamente; dizer ou fazer novamente” (Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa 2017). Zumthor dirá que a repetitividade dos comportamentos humanos “repetíveis indefinidamente, sem serem sentidos como redundantes” (*idem*: 32), é a repetitividade da performance.

A vivacidade performática das vozes dos sujeitos poéticos instiga o gesto de escutar: “a leitura do texto poético é escuta de uma voz”, escreve Zumthor. “Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (*idem*: 87). O poeta Francisco Alvim explora o ouvido – metonímia de corpo – implicado na voz com desenvoltura e inteireza de suas percepções sensoriais: “É pelo ouvido que o país entra/ a cor ou a ausência da cor/ o cheiro a ausência do cheiro/ o gosto a ausência do gosto/ o tato a ausência do tato// Ou melhor: pela linguagem/ pois o país/ não é de carne/ é de conceito” (“Lupa [à Torre Eiffel]”, Alvim 2004: 172). Sua poética é labor de uma escuta afiada, compondo imagens pela(s) voz(es) de outro(s):

#### QUER VER?

Escuta

(Alvim 2004: 55)

Ora estamos vendo e ouvindo, ora estamos apenas ouvindo um outro a narrar:

#### INÍCIO

Tem o apartamento

do Rio  
É muito pequeno  
Vendo uns tapetes  
te compro outro maior  
Aí ela não quis  
Chama nosso filho  
e papai  
diga a eles que a gente não vai continuar  
Chama você  
Vão ver  
que é você  
que quer se separar. (*Idem*: 73)

O título *Início* contrasta com o conteúdo encenado: o embaraço do fim de uma relação. Trata-se de um lirismo dramático minimalista, atento à conduta nas expressões, que aproxima a sensibilidade de Francisco Alvim à de um Brecht, conforme já apontado por Roberto Schwarz (2002). Os versos nos transportam para dentro da intimidade de um casal. Estamos ao lado deles, presenciando seu diálogo tenso. O conflito de interesses é nítido: um dos atores quer se separar, mas o outro não. De repente, no meio da ação em curso, entra um narrador. Esbarramos no verso central do poema – “Aí ela não quis” – capaz de estruturar toda a cena. Graças a ele e ao emprego das letras maiúsculas, podemos arriscar uma divisão das vozes em jogo. Eis aqui uma possibilidade de leitura: Amante 1 - “Tem o apartamento/ do Rio”; Amante 2 - “É muito pequeno”; Amante 1 - “Vendo uns tapetes/ te compro outro maior”; Narrador - “Aí ela não quis”; Amante 2 - “Chama nosso filho/ e papai/ diga a eles que a gente não vai continuar”; Amante 1 - “Chama você”; Amante 2 - “Vão ver/ que é você/ que quer se separar”. Ainda que haja uma ou outra possibilidade de divisão diferente dessa sugerida, os indícios mais fortes apontam para a opção indicada. Mas afinal, quem é o narrador? A própria voz do amante 1? Um interlocutor do amante 1 fora da cena? O leitor talvez? Qualquer que seja a resposta, a mudança brusca da 1ª pessoa para a 3ª pessoa do discurso distingue dois tempos performáticos: o tempo presente da cena, tempo da primeira enunciação, do aqui e agora dialógico, e o tempo presente do narrado, tempo da segunda enunciação que comenta a cena. O único verso localizado no tempo da performance que revive o acontecimento é o verso do narrador, o qual, não por acaso, é o

verso mais próximo do leitor na medida em que atualiza a cena. Assim, uma das configurações do sujeito poético em Francisco Alvim se dá como um espaço de escuta, onde a voz da 1ª pessoa da enunciação disputa lugar com as vozes das outras pessoas do discurso e muitas vezes elas se misturam.

A respeito desse limiar entre ver, escutar e falar, Zumthor faz as seguintes observações:

O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. A visão também capta, certamente, um espaço; mas um espaço orientado e cuja orientação exige movimentos particulares do corpo. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me *autocomunico*. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro. (Zumthor 2007: 87)

A voz do outro na poesia de Francisco Alvim parece ser simultaneamente a voz do outro indeterminado, do outro de um certo coletivo, ou ainda, de um outro igual a mim:

#### **IRRITADOS E PREOCUPADOS**

consegui deixá-los

– Se levar um tiro

nem vou ao enterro

– Ele não é doido

– Mas fez coisa de

– Ele devia ter ficado

Quietinho. (Alvim 2004: 65)

O diálogo, impregnado de uma linguagem antilírica recorrente na obra de Alvim, recorda-nos o célebre texto *A Vaguidão Específica*, de Millôr Fernandes (1974), pois a composição estruturada em torno das identidades dos falantes e dos dêiticos *los* e *ele* omite dos leitores os referentes plenamente partilhados pelas vozes inseridas no contexto situacional. Logo, não há falta de sentido na interação comunicativa entre os falantes. O que temos aqui é o produto de enunciações propositalmente construídas para impossibilitar a apreensão da situação comunicativa. A intenção artística é a ampliação do sentido e das

possibilidades interpretativas. Ausente do contexto extralinguístico, o leitor não está sendo afastado da matéria poética. Ao contrário. Ele tem em mãos o universo linguístico da escrita da qual a leitura nasce. Desta sorte, o leitor está sendo convidado a inquirir, a fantasiar, a (re)compor, complementando os vazios poéticos. Os outros indeterminados do poema podem ser alusão a um certo coletivo localizável a partir do léxico – “um tiro”, “enterro”, “não é doido”, “devia ter ficado quietinho”. Por outro lado, se a situação me capturar, enquanto leitor, e me levar a assumir alguma posição dentro do enredo lacunoso, o outro indeterminado passa a ser um outro igual a mim. Dependendo a quem o leitor atribui a voz, ou dependendo da entonação dos fragmentos durante a leitura, a interpretação textual muda, como é o caso do poema a seguir:

#### DEBATE

eu quis colocar esse tipo de coisa  
mas então pensei  
mas meu deus do céu  
aí ele disse. (*Idem*: 64)

Os pronomes *eu* e *ele* do *Debate* permanecem tão enigmáticos quanto os dêiticos de *Irritados e Preocupados*. Quem coloca? Quem pensa? Quem fala? Além dos dêiticos pronominais, existe “esse tipo de coisa” que torna o objeto uma incógnita. Colocar o quê? A falta de pontuação, traço estilístico contumaz em Chico Alvim, também confere ambiguidade à cena, permitindo duas possibilidades de combinar os versos, de ouvir e de ver. Se unirmos os dois versos finais em um único turno de fala, ou seja, em uma única voz enunciativa, o poema se revelará completo, acabado, a despeito da sua propositada indeterminação semântica. Se ao contrário os separarmos, o inacabamento da última fala redundará no desfecho aberto, reverberando o projeto libertário modernista. O emaranhado das vozes expõe a tensão na qual se dá a performance do sujeito poético, marcada pelo caótico das falas cotidianas, permeadas por exclamações populares como “meu deus do céu”<sup>1</sup> e por citações do discurso alheio “aí ele disse”.

Em outros poemas, o traço de indeterminação semântica delinea situações de incomunicabilidade: “RELAÇÕES// Nos falamos mas/ Não conversamos” (*Idem*: 119), “Você//

Amanhã antes de ir embora/ você conversa um pouco comigo?” (*Idem*: 110), “Conversa?// Quando começava a dizer/ algo/ era prontamente interrompido/ Estava lá para ouvir e não/ para ser ouvido” (*Idem*: 106). Esse conjunto de poemas sugere que dizer “algo”, tanto na esfera privada quanto na pública, é um gesto perigoso, submetido a uma hierarquia. Nesse sentido, percebemos que a força das imagens está naquilo que as vozes silenciam, mas que nós, leitores, conseguimos enxergar. Como aponta Roberto Schwarz, “o segredo da gramática atrapalhada está no medo, nos vazios mentais que se instalam em quem fala”. [...] “Cabe ao leitor afeito ao mundo acreditar nos indícios de toda ordem e imaginar as situações a que as falas pertencem” (Schwarz 2002).

A performance do sujeito poético em Francisco Alvim também é marcada pelo impasse. Os poemas seguintes ilustram situações limítrofes entre falar ou não falar: “No telefone// Ia te dizer uma coisa// Me esqueci// Arrumando o armário/ achei aquele seu pijama// Você volta aqui?” (Alvim 2004: 78), (Em família// (...) Não disse isto/ mas devia ter dito// Então bota de lado essa cerimônia/ e diga logo o que você pensa” (*Idem*: 72); ir ou ficar: “Criatura// Vai embora não/ Vem cá/ Não me põe doente não/ Se não era pra ficar/ pra que que veio?” (*idem*: 70), “Mesmo?// Vou ali/ Volto já” (*Idem*: 66); e, ainda, ver/escutar ou não: “Bem-te-vi// Viste ou não viste/ eu é que não aguento mais” (*Idem*: 97), “Má-criação// Se não escutou, limpa o ouvido – / que está sujo” (*Idem*: 60). Diante disso, tudo parece ficar no ar, deslocado, “Troca// Pode ser que sim pode ser que não” (*Idem*: 105). Não há lugar definido da voz, do gesto, do assunto. Ao contrário, predomina um desajuste face a situações circunstanciais e a espaços de passagem. Esse aspecto indefinido da voz e do assunto se traduz em outro efeito da performance do sujeito poético: a 1ª pessoa assume uma dimensão generalizada de 3ª pessoa, com seus traços de indeterminação: “Gemido// O ser humano é o seguinte” (*Idem*: 77), “Argumento// Mas se todos fazem” (*Idem*: 69), “Negócio// Depois a gente acerta” (*Idem*: 73). A respeito do traço de indeterminação da 3ª pessoa, Émile Benveniste chega a considerá-la uma não-pessoa do discurso:

Dans les deux premières personnes, il y a à la fois une personne impliquée et un discours sur cette personne. « Je » désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de « je » : disant « je », je ne puis ne pas parler de moi. A la 2<sup>e</sup> personne, « tu » est nécessairement désigné par « je » et ne peut être pensé hors d’une situation posée à partir de « je » ; et, en même

temps, « je » énonce quelque chose comme prédicat de « tu ». Mais de la 3<sup>e</sup> personne, un prédicat est bien énoncé, seulement hors du « je-tu » ; cette forme est ainsi exceptée de la relation par laquelle « je » et « tu » se spécifient. Dès lors, la légitimité de cette forme comme « personne » se trouve mise en question. [...] « il » peut être une infinité des sujets – ou aucun. [...] Enfin on doit prendre pleinement conscience de cette particularité que la « troisième personne » est la seule par laquelle une *chose* est prédiquée verbalement. (Benveniste 2012: 228)

Dessa maneira, seja pela fragmentação ou pela indeterminação, a performance do sujeito poético em Francisco Alvim alcança uma dimensão social, desvelando vínculos hierárquicos, autoritários, relações de favor, de mando e de desmando:

**POR CIMA**

Falam mal de nós

Falam

Dizem mal de nós

Dizem

Mas nada mais servil

que um civil (Alvim 2004: 75)

O título desse poema já estabelece uma hierarquia que paira entre a(s) voz(es) que emerge(m) dos versos, apesar da indeterminação do(s) enunciador(es). A primeira pessoa do discurso – eu – aparece diluída tanto na forma da 3<sup>a</sup> pessoa do plural – “Falam”, “Dizem” – como na da 1<sup>a</sup> pessoa do plural – “nós”. Esse recurso colabora com a não especificação do locutor e do interlocutor. Embora o pronome “nós” englobe o “eu” locutor, o “eu” da enunciação, Benveniste explica que a forma plural da 1<sup>a</sup> pessoa também é um modo de indeterminação, pois ela não é uma multiplicação de objetos idênticos, mas uma junção entre “eu” e “não-eu”, independente do conteúdo desse “não-eu” (*Idem*: 233). Assim, “nós” pode englobar *eu + tu(vós)*, ou *eu + eles*, ou seja, “nós” não indica uma pessoa multiplicada, mas um “eu” dilatado para além da pessoa estrita: “Le ‘nous’ anexe au ‘je’ une globalité indistincte d’autres personnes” (*Idem*: 235). Essas reflexões de Benveniste são úteis na compreensão do traço indefinido do poema: Quem está por cima? Aquele(s) que fala(m) na figura da 1<sup>a</sup> pessoa – nós – ou aqueles de quem se falam – eles – e que, ao mesmo tempo, são assunto e voz? “Falam mal de nós”, “Dizem mal de nós”. Nesse poema, também

há diferentes possibilidades de unir ou separar os versos, de ouvir e de ver, além das várias entonações possíveis na leitura. A falta de pontuação e a repetição dos verbos – “Falam”, “Dizem” – corroboram para que o texto possa ser lido como um diálogo ou como um monólogo. No caso de um diálogo, uma leitura possível seria atribuir a um locutor A os versos 1, 3, 5 e 6, e a um locutor B os versos 2 e 4. Se pensarmos em um monólogo, os versos 2 e 4 poderiam ser reafirmações de seus anteriores, ressoando o efeito acústico e literário do eco. Em todo caso, os versos finais “Mas nada mais servil/ que um civil” revelam que o plural circunscrito em “nós” não se trata de *eu + eles*. Esse “eles” é diferente de “nós”. “Eles” é o civil em toda sua pluralidade social destituída de maiores privilégios, enquanto que “nós” pode representar, no contexto político da ditadura empresarial-militar em que o poema foi escrito, os não-civis que oficialmente exerciam o poder. No contexto de um regime político considerado formalmente como democrático, o pronome “nós” simbolizaria um ou mais grupelhos civis dotados de imunidades legais que lhes garantiriam uma superioridade em relação aos demais civis devido às posições privilegiadas assumidas dentro do suposto Estado de Direito ou Estado de Direito formal. Sob qualquer hipótese, o “nós” denota uma indeterminação que reforça o não-dito, aquilo que deve ser silenciado, ou não objetivado. Aqui, parece surgir uma resposta à pergunta que nos colocamos anteriormente: Quem está por cima? A sonoridade que marca os dois últimos versos, em específico a definição encontrada na rima entre servil e civil descortina o enigma. Ser civil, para além da oposição ao não-civil, implicaria respeito ao contrato social estabelecido por convenção e formalizado pelo aparato legal desde a constituição até as leis complementares que regem a sociedade, portanto, implicaria uma cidadania que, por si só, seria sinônimo de servidão àqueles civis ou não-civis que se sentem acima da lei, uma vez que a prática social lhes permite assim pensar dada a impunidade e os privilégios conferidos a certos grupos sociais. “Por cima” marca a posição de poder de quem emite o monólogo ou os primeiros turnos do diálogo. “Por cima” se fala e se evidencia um tipo de autoridade marcada pela própria fala. A performance do sujeito poético desnuda aqui a voz da autoridade prepotente confortável em seu papel de exercer o domínio opressor. Assim, o poema expõe a hierarquia social que caracteriza a sociedade brasileira, recordando-nos uma das páginas mais infelizes da nossa história: a repressão cruel – política, simbólica e física – do regime antidemocrático

imposto violentamente pela Ditadura Empresarial-Militar do Brasil. Nesse sentido, o poema é um registro artístico do nosso histórico autoritarismo, lembrando-nos os vínculos entre a estrutura estatal e a hierarquia social. Hierarquia que toca a vantagem de alguns e que nos leva a outros dois poemas: “VANTAGEM// E tem mais uma:/ É branco” (Alvim 2004: 125), “Brás Cubas// Ai nhonhô/ Cala a boca besta” (*Idem*: 111). Esse conjunto tece um painel social, colocando em questão a representação da identidade brasileira enquanto um povo cordial, apaziguado, generoso: “Hospitalidade// Se seu país é assim – / tão bom – / por que não volta?” (*Idem*: 29).

Sabemos que o mito é a narração de origem do mundo de um povo e tem a função de criar na imaginação das pessoas uma identidade social. Como expõe Mircea Eliade, “[le mythe] fournit des modèles pour la conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l’existence” (Eliade 1989: 12). Nesse sentido, salta aos olhos o imaginário que “os outros” têm do povo brasileiro e que os próprios brasileiros, no geral, têm de si: de que somos um povo gentil, feliz, apaziguado, habitando um país sem guerras. Ora, basta termos olhos mais atentos para a história do país, para o tecido das relações cotidianas, para vermos o quanto esse discurso não passa de um mito. Segundo a filósofa Marilena Chauí (2017), trata-se do mito da não-violência brasileira, o qual torna suportável uma realidade em tensão, corriqueira e até banalizada, profundamente racista, machista e extremamente vertical, despótica e violenta, baseada nas relações do mando e do desmando. Nesse sentido, a tensão expressa pela(s) voz(es) do sujeito poético em Francisco Alvim, em sua performance discursiva, revela a tensão que reside na violência real da sociedade brasileira, desmascarando o mito da não-violência. Cenas hierarquizadas, de mando e desmando, expressas pela performance da(s) voz(es) podem ser observadas tanto em relações privadas ou familiares, como em situações públicas: “Irani, manda Gilson embora// Eu mando/ mas ele não vai” (Alvim 2004: 56), “VOZ// Quando eu chamo/ ele vem” (*Idem*: 91), “ATÉ PORQUE// Mandei que repensassem/ Mandei reformatar” (*Idem*: 64). Em todo caso, é possível desentranhar da performance desigualdades, submissões, ou até mesmo o terror e a barbárie:

### ATIROU EM QUEM?

No vento  
Porque não tinha ninguém  
Só gente (*Idem*: 90)

O poema “Atirou em quem?”, cujo título é estruturante para a compreensão dos versos, abre-se com a imagem sensorial do vento. O verso “No vento” nos remete pelo menos à ideia de movimento e de amplidão. Lido como resposta ao título interrogativo, o vento torna-se um espaço-alvo da ação violenta de atirar. Os versos seguintes “Porque não tinha ninguém/ Só gente” preenchem esse espaço-alvo através de um paradoxo: “ninguém” *versus* “Só gente”. A força da oposição inesperada se deve ao emprego do advérbio “só” associado diretamente ao substantivo “gente” por meio do zeugma do verbo “tinha”. O efeito final é avassalador, visto que o paradoxo absurdo estabelece uma equivalência semântica entre seus dois termos: “ninguém” = “só gente”. Essa proposição esboça uma hierarquia no poema, rebaixando o termo “gente” que, apesar de ser o todo que ocupa o espaço amplo e movimentado do vento, é uma massa completamente destituída de interesse e de relevância. Trata-se da massa anônima de gente, cuja insignificância vai justificar no poema a ação de atirar “Porque não tinha ninguém”. Diante disso, podemos nos perguntar: Para quem essa vasta gente espalhada no vento é ninguém? Uma vez mais, quem está por cima como agente da violência? A imagem do vento que expõe concomitantes um oco e uma massa formada por um aglomerado de gente nos leva a outro poema:

### FORMIGAS

Pau oco  
Cheio de formigas  
ah que pena que me deu  
mas fui  
que nem o terremoto na Armênia  
não sobrou uma (*Idem*: 58)

A antítese que inicia o poema (“Pau oco/ Cheio de formigas”) lembra a equivalência semântica resultante do paradoxo em destaque em “Atirou em quem?”. A hierarquia irrompe com a imagem aniquiladora das formigas. Tal destruição é comparada à maior tragédia da então história recente da Armênia: o terremoto ocorrido no dia 7 de dezembro de 1988. Segundo relatos divulgados pela imprensa, em apenas 4 minutos de tremor, mais de 50 mil pessoas perderam a vida debaixo de escombros. No entanto, se o terremoto avassalador deve-se a fatores naturais, a ação aniquiladora no poema é executada voluntariamente por alguém, cuja voz aparece na 1ª pessoa – eu – carregada de naturalização, de ironia e quiçá de cinismo: “ah que pena que me deu/ mas fui”. Essa ação de extermínio, somada à antítese dos versos iniciais e a uma perspectiva antropomórfica, expõe a desigualdade de poder entre o agente do “formicídio” e as “formigas”.

As formigas, tendo como referentes as massas sociais desfavorecidas, constituem uma imagem típica do linguajar corrente ligado às falas cotidianas e coloquiais, as quais cristalizam preconceitos linguísticos e socioculturais. Na linguagem comum, subsistem as profundezas de um povo. Nesse prisma, podemos ler a epígrafe do livro *O Corpo Fora* (1988): “Imensa profundez nas locuções vulgares, buracos cavados por gerações de formigas” [Profondeur immense de la pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis]. Esse trecho, retirado do diário *Les Journaux Intimes : Fusées, Mon Cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire, publicado postumamente, em 1867, parece ser uma das chaves da performance discursiva da poesia de Francisco Alvim, a qual, como analisamos neste ensaio, desentranha das locuções corriqueiras, triviais, banais, o complexo espectro social.

Apenas excepcionalmente essa preciosa performance discursiva, indefinidora da(s) voz(es) enunciativa(s) socialmente marcada(s), individualiza as personagens:

#### CONVERSA DE ALICE COM HUMPTY DUMPTY

- A questão é de saber  
se uma palavra pode significar tantas coisas
- Não, a questão é de saber  
quem manda (*Idem*: 78)

No caso acima, a particularização das vozes pode ser explicada por um recurso ainda mais incomum na obra de Chico Alvim: a citação direta da tradição literária. Afinal, a conversa em questão se dá originalmente no capítulo 6 – intitulado *Humpty Dumpty* – da obra *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, escrita pelo matemático inglês Charles Lutwidge Dodgson, escritor mundialmente conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll, também autor do famoso livro *Alice no País das Maravilhas*. Na edição comentada da Zahar, temos a seguinte tradução:

“A questão é”, disse Alice, “se pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes.”

“A questão”, disse Humpty Dumpty, “é saber quem vai mandar – só isto.” (Carroll 2002: 204)

Transplantada para o universo poético apresentado, situado historicamente e atento à cultura nacional viciada pela informalidade normatizada, a conversa se torna emblemática da identificação das assimetrias de classe. Nessa ótica, faz todo o sentido pensar no entroncamento do universo social brasileiro com o universo literário da poesia. A análise social defendida até aqui finalmente surge de forma explícita: “a questão é de saber/ quem manda”. Diante da verticalidade assimétrica, a argumentação, os significados das palavras, a polissemia, a capacidade de pensar e de se posicionar perdem qualquer valor. São inúteis. Acima de todo argumento, prevalece a desigualdade da cultura do mando e do desmando que se arrasta desde o período colonial até a modernização conservadora que alicerça as práticas sociais brasileiras. Possivelmente daí resulte o inacabamento das vozes, já que o plano de fundo social que emerge é ainda o das relações de poder autoritário, quando não oligárquico, baseado no privilégio, no favor, no assédio moral, no medo etc. O humor e o emaranhado das vozes evidenciam a polivalência das palavras em seu uso cotidiano, acentuando o desajuste das relações. Nesse fecho da cor local, supostamente é um grande desajuste a denúncia de uma sociedade autoritária vir de um diálogo entre Alice e a personagem infantil Humpty Dumpty, um ovo falante. A sagacidade dessa fina ironia reside na sensatez de se denunciar o contrassenso de uma sociedade que se pretende moderna através de um capítulo exemplar em dramaturgia repleta de contrassensos lúdicos. É justamente neste ponto dos contrassensos, da inutilidade da lógica argumentativa, da perda

dos significados, que se dá a imbricação com o contexto original do diálogo, muito embora saibamos que a questão colocada na obra de Carroll não seja a da sociedade brasileira.<sup>2</sup>

“Humpty Dumpty é um filólogo e um filósofo primordialmente versado em questões linguísticas” (Gardner nota em Carrol 2002: 204)<sup>3</sup>. Todo o capítulo é um grande jogo com as palavras. A própria expressão “Humpty Dumpty” é usada pejorativamente na língua inglesa com o sentido ofensivo de chamar alguém de “baixinho e gordo”. Em nota, Gardner cita o artigo de Peter Alexander – *Logic and the Humor of Lewis Carroll* – e a inversão carrolliana baseada em Humpty Dumpty supor que nomes próprios – os quais individualizam seres – devam ter significações gerais e que nomes comuns – os quais têm sentidos gerais compartilhados socialmente – possam ter significações totalmente arbitrárias e dependentes da vontade do enunciador. Gardner completa: “A tese do sr. Alexander, com que temos de concordar plenamente, é que o humor de Carroll é fortemente influenciado por seu interesse pela lógica formal” (*Ibidem*). De fato, grande parte do humor do capítulo advém dessa técnica. O próprio Carroll, em seu artigo *The Stage and the Spirit of Reverence*, escreveu:

[...] palavra alguma tem um *sentido* inseparavelmente ligado a ela; uma palavra significa o que o falante pretende dizer com ela, e o que o ouvinte entende por ela, e isso é tudo... Este pensamento pode servir para minorar o horror que alguns têm da linguagem usada pelas classes mais baixas, que, é um consolo lembrar, é frequentemente um mero ajuntamento de *sons* sem significado, no que diz respeito a falante e ouvinte. (Gardner nota em Carrol 2002: 204)

Em seu livro *Symbolic Logic*, Carroll coloca as seguintes palavras na voz de Humpty Dumpty:

[...] sustento que qualquer autor de um livro está plenamente autorizado a associar qualquer significado que lhe agrade a qualquer palavra ou expressão que pretenda usar. Se encontro um autor dizendo, no início de seu livro, “Entenda-se que pela palavra ‘preto’ estarei sempre querendo dizer ‘branco’, e que pela palavra ‘branco’ estarei sempre querendo dizer ‘preto’, aceito docilmente seu comando, por mais insensato que possa me parecer.

Assim, quanto à questão de uma Proposição dever ou não ser entendida como afirmando a existência de seu Sujeito, afirmo que todo escritor pode adotar sua própria regra, contanto, é claro, que ela seja coerente consigo mesma e com os fatos aceitos da Lógica. (Gardner nota em Carrol 2002: 205-206)

Logo se vê que não é à toa que Humpty Dumpty é um dos símbolos básicos do livro *Finnegans Wake* de James Joyce. O formidável capítulo de *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, todo permeado pela discussão em torno da linguagem, provoca o nosso retorno aos aspectos formais da poética de Alvim, comprometida com a herança modernista brasileira. Alvim parece ter criado sua própria regra, conforme aconselhava Carroll pela voz de Humpty Dumpty. Uma regra baseada na indeterminação das vozes, tornada recurso estético do modernismo internacional. Regra consonante com os ideais vanguardistas e que acabou por radicalizar o projeto modernista na medida em que a voz do poeta praticamente desaparece dos seus poemas.

A grande questão do poema, no contexto original da obra inglesa, é saber se o enunciador manda nas palavras ou se as palavras mandam no enunciador. Roger W. Holmes, em seu artigo *The Philosopher's Alice in Wonderland*, dá a seguinte resposta: “Em certo sentido, as palavras são nossos senhores, ou a comunicação seria impossível. Em outro, nós somos os senhores; se fosse diferente não poderia haver poesia.” (Holmes *apud* Gardner 2002: 207) Francisco Alvim, através de sua arte, repõe essa pergunta na ordem do dia. E como em quase toda a sua poética, mantém a resposta em aberto, pois, ao mesmo tempo em que orquestra toda a performance em seus múltiplos arranjos, são as variadas vozes marcadas socialmente, as falas assimétricas, as palavras agindo, as grandes protagonistas da sua obra. Ele é o criador das palavras, mas, ao criá-las, parece ser o principal interessado em dar total liberdade para que elas o recriem. Suas palavras não ganham vida própria. Elas já nascem com vida própria. Suas palavras são.

## Notas

---

<sup>1</sup> Esse coloquialismo, não raro tido como principal componente formal da poética de Francisco Alvim, traça afinidades entre o autor e os poetas marginais da década de 70. De fato, Alvim chegou a integrar a coleção carioca *Frenesi* – lançada em outubro de 1974, na livraria Cobra Norato, no Rio de Janeiro – ao lado de Cacaso (Antônio Carlos Ferreira de Brito), Roberto Schwarz, João Carlos Pádua e Geraldo Eduardo Carneiro. No entanto, mesmo reconhecendo a importância fundamental do coloquialismo em sua produção, este ensaio salienta a primazia daquilo que, redimensionando as palavras de “O país do elefante” de Roberto Schwarz (2002), é o seu procedimento técnico mais espetacular: a performance do sujeito poético marcada pelas “descontinuidades de perspectiva no interior dos poemas”.

<sup>2</sup> Nos raros momentos em que se evidencia uma referência clássica da tradição, o poeta demonstra a precisão da sua escolha. Até mesmo a conotação social está presente na obra inglesa, notadamente no orgulhoso gesto de despedida potencializado por Humpty Dumpty, quando ele oferece um de seus dedos para Alice apertar, fazendo alusão “ao desagradável hábito de alguns membros da aristocracia vitoriana de estender dois dedos quando cumprimentando os que lhes eram socialmente inferiores.” (Gardner 2002: 211) Assim, transitamos o tempo todo entre linguagem e sociedade, e vice-versa.

<sup>3</sup> As introduções e notas de *Alice: edição comentada* são todas de responsabilidade de Martin Gardner, o qual não realizou pesquisa original, mas compilou o máximo de material encontrado na literatura existente para tornar os livros de *Alice* mais atrativos para leitores contemporâneos. O autor não se esqueceu de agradecer os vários comentadores e contribuidores que tornaram possível esse trabalho, em especial o dr. Selwyn H. Goodacre, renomado especialista em Carroll. A obra *Alice: edição comentada*, publicada pela editora Zahar, é a tradução da edição definitiva que combinou dois livros de *Alice* comentados anteriormente por Martin Gardner: *The Annotated Alice* – publicada pela primeira vez em 1960 pela editora Clarkson Potter – e *More Annotated Alice* – publicada em 1990 pela editora Random House. Tal edição definitiva, publicada no ano 2000, recebeu originalmente o título *The Annotated Alice: The Definitive Edition*.

## Bibliografia

Alvim, Francisco (2004), *Poemas [1968 – 2000]*, Rio de Janeiro, Cosac Naify.

Benveniste, Émile (2012), *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.

Carroll, Lewis (2002), *Alice: edição comentada*, Rio de Janeiro, Zahar.

Carvalho, Ricardo Schmitt (dir.); Müller, Adalberto; Caetano, André (prod.) (2006), *Um corpo Estranho na Loja, Documentário de Poesia*, <<https://www.youtube.com/watch?v=5EWyLxqxxNk>> (último acesso em 18/07/2017).

Chauí, Marilena (2017) *Le mythe de la non-violence brésilienne*, in Colóquio Internacional “Quelle droite a pris le pouvoir au Brésil”, École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS, Paris. (colóquio ocorrido dia 30 de maio de 2017).

Eliade, Mircea (1989). “La Structure des Mythes”, In *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

Fernandes, Millôr (1974), *Trinta anos de mim mesmo*, 3.ed. Rio de Janeiro, Nórdica.

Mallarmé, Stéphane (1897), *Divagations*, <<https://www.jeuverbal.fr/crisevers.pdf>> (último acesso em 02/08/2017).

Schwarz, Roberto (2002). “O país do elefante”, *Caderno Mais! Folha de São Paulo*, <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1003200204.htm>>, (último acesso em 26/07/2017).

Vadé, Yves (1996), “L’emergence du sujet lyrique à l’époque romantique”, in *Figures du Sujet Lyrique*, Paris, Presses Universitaire de France, 11 - 37.

Zumthor, Paul (2007), *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo, Cosac Naify.

**Deyse dos Santos Moreira** é doutoranda em Estudos Comparados na Université Paris Sorbonne — Paris IV e leitora na Université Bordeaux Montaigne. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa “Iconografia da Melancolia: a obra poética de Francisco Alvim e de Luís Quintais”. É mestre em Études Lusophones pela Université Sorbonne Nouvelle — Paris III com uma dissertação intitulada “Les vides chez Luís Quintais”. Possui graduação em Letras pela Universidade de São Paulo — USP. É membro do CRIMIC.

**Fábio Leonel de Paiva** é graduado em Letras pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com dupla habilitação: Linguística/Português. Professor de Língua Portuguesa, preparador e revisor de textos, escreve para o blog Cultura Crítica.