



MARIA AUGUSTA
FONSECA

Universidade
de São Paulo

Resumo

O ensaio examina procedimentos do polêmico livro *Elefante* de Francisco Alvim e as relações entre poética e sociedade por eles formalizadas. Considera a mescla de vozes e ritmos, seu diálogo com algumas tradições e a atualidade brasileira, além de conflitos e situações-limite que carregam para as reflexões do poeta sobre seu fazer.

Abstract

The essay examines the procedures deployed by Francisco Alvim's polemical book *Elefante*, and the relations between poetics and society which they shape. It takes into consideration the mingling of voices and rhythms, its dialogue with some traditions and the Brazilian present, besides the conflicts and threshold situations which they entail to the poet's reflections about his art.

Palavras-chave

Modernidade;
gêneros e sociedade;
depoimento sobre o
Brasil.

Keywords:

Modernity; genres
and society;
testimonial about
Brazil.

10-40

"He vivo aquelle alifante
Que foi a Roma tão galante"
GIL VICENTE

"Quem vem lá?
Que cortejo é aquele, sinhô
Eu aqui vou perguntá
Quem vem lá?"

REFRÃO DO MARACATU MISTERIOSO

Vozes não veludosas

Um livro provocador esse *Elefante*¹. Nele Francisco Alvim condensa a poesia numa roda-viva de falas diversificadas, suas e alheias, semelhantes e dessemelhantes, promovendo encontros nos quais pessoas imaginárias conversam entre si, contam casos dirigindo-se a muitos outros, falam consigo mesmas, somando-se à voz do poeta e contemplando aquelas três vozes da poesia a que se refere T. S. Eliot: "dramática, quase-dramática e não dramática"². Por meio delas diversos poemas nos chegam como matéria em estado bruto. Intencionalmente preservadas, tais vozes, são apreendidas nos lugares mais dispares esquadrihados pelo sujeito enunciador. O procedimento de recorte e transposição desse material para o universo poético, dando-lhes certa autonomia, nos remete a uma das muitas lições do modernismo brasileiro. Mas essa sarabanda de vozes, que o poeta recolhe e seleciona, tem forte marca de originalidade se atentarmos para seus diferentes modos de combinar, relacionar, transformar. Privilegiando a variedade, Francisco Alvim dispõe essas vozes no entremeio de sua lírica, numa sucessão de historietas e cenas da vida privada, seja na forma de um breve relato de mistura dramática, seja apresentando minúsculos "poemas-sketches". Dominantes no conjunto da obra, chamam ainda nossa atenção por arranjos na disposição dos versos que realçam características de expressão perturbada: frases interrompidas de repente, seqüências inconclusas (reticentes), pedaços de pensamento no limite do dizer, como se uma espécie de "desmemória" (no caso, esquecimento de palavras) tomasse de assalto o sujeito daquela enunciação, expressa na forma de um poema. Semanticamente truncadas essas falas extraídas do cotidiano comprometem seu universo de comunicação. Por isso os cortes inesperados, que afetam a seqüência sintática e desarranjam a lógica discursiva, constituem um novo campo de ambigüidade de sentidos e provocam uma significativa alteração no esquema de ritmos. Desse modo, os extratos da fala cotidiana, que o poeta experimenta, e dos quais se vale para estruturar os poemas dramáticos, suscitam tensões permanentes em *Elefante*, tanto nas relações de conjunto, como na própria unidade do poema, conforme se observa em "Debate", aqui transcrito na íntegra:

¹ Francisco Alvim, *Elefante*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

² T.S.Eliot, "The three voices of poetry", in *On poetry and poets*, London, Faber and Faber, 1986, p. 89.



eu quis colocar esse tipo de coisa
mas então pensei
mas meu deus do céu
ai ele disse

A feição inacabada, que imprime a poemas dessa natureza um caráter dissoluto, acentuada pela marca da oralidade, será reforçada na escrita pela disposição dos versos e pela reiterada ausência de pontuação. A expressão afásica, neles contida, não é gratuita, traduz modos da comunicação oral corrente. Ao apresentá-la por uma modalidade dramática, também, o poeta ora confere total autonomia a essas vozes, ora as intercepta, na voz do eu enunciador. Transformada em argamassa poética, essa expressão perturbada por certo reverbera na contraface lírica, afetando o conjunto de poemas e problematizando modos do dizer. Assim o poeta tensiona usos da língua falada ao traduzi-los numa língua poética. Esta, por sua vez, é expressa em tom de blague e de ironia, mediada pela mescla de ritmos, e também eivada de lastros da tradição literária. Trata-se de reunião de vozes bastante contraditórias. Nessa mistura de modos e meios, *Elefante* evoca também cantos longínquos como aquele presente nos coros das festas dionisiacas, de caráter matizado e plural, com expressão de fala cantada – o ditirambo³ –, farta de elementos sérios e cômicos. Com esses e outros recursos, que extrai da tradição do ofício, o poeta procura soluções para os impasses do aqui e agora. Afinal, de que modo conciliar atualidade e universo poético, com matéria-prima tão problemática?

Por esses muitos caminhos de que se vale para armar sua poesia, quem lê pela primeira vez *Elefante* de Francisco Alvim não fica inune às ousadias das experiências do artista. O crítico Sérgio Alcides, que examinou os poemas bem antes da publicação obra, com “Elefante à vista” (revista *Inimigo rumor*), definiu o conjunto como arte “equilibrada na lâmina de um limite extremo.”⁴ Dois artigos polêmicos firmaram mais tarde a estréia do livro. Por meio deles, Paulo E. Franchetti, “O poema-cocteil e a inteligência fatigada” (*O Estado de S. Paulo*, 5 de novembro de 2000, Caderno 2) e Reinaldo Azevedo, “A hora dos paquidermes” (*Bravo!* janeiro de 2001) atacaram a obra com veemência, como sugerem seus títulos. O primeiro, numa resenha longa, entendeu os procedimentos de Alvim como gratuitos, uma mistura de facilidades, simples piadismo. Em seus comentários, deixa de lado a força mediadora da tradição literária, entranhada em *Elefante*, notadamente a do modernismo brasileiro e das vanguardas européias, desde Baudelaire. O segundo, numa página de revista, ajuizou que a obra não teria qualidade artística. Nesse olhar apressado, a retórica do ata-

que prevaleceu sobre a consistência analítica. Na contrapartida, outro breve comentário, o de Maurício Stycer, em “Geração boa de versos” (*Época*, 3 de outubro de 2000), saudou *Elefante* como novidade. Seguindo esse filão, a leitura de Vilma Arêas, impressa na orelha do livro, merece destaque na medida em que atenta para aspectos pontuais da poética de *Elefante*, como a construção elíptica que sustenta os “farrapos de frases”, numa forja que desafia limites. E, não deixa de chamar a atenção do leitor para o diálogo de Francisco Alvim com Dalton Trevisan e Carlos Drummond de Andrade, particularmente, com seu poema “Elefante”. Depois dessas rodadas de leituras, um ensaio de Roberto Schwarz, “Elefante complexo”, ampliado em “O país do *Elefante*”,⁵ colocará o livro novamente em destaque. Alargando perspectivas em relação à liberdade poética, aos tons e aos fulcros de natureza social, por exemplo, o crítico fará uma análise reveladora daquelas vozes alheias captadas pelo “ouvido diabólico” do poeta, dispostas em poemas de forma inacabada, reconhecendo nesse procedimento de estranheza traços de uma “indisciplina à brasileira”. Nessa análise cerrada, porém, R. Schwarz deixou de contemplar a lírica que, embora retraída, parece fundamental na correlação entre vozes. No conjunto, cada crítico a seu modo, e de uma perspectiva (para afirmar ou negar) remete-nos às experiências poéticas e à sua esfera de riscos. Em tempos idos, o poeta latino Horácio escreveu (*Epístola aos Pisões*) que “a pintores e poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar”. Bem entendendo que ousadias, embora necessárias, não são suficientes para garantir o valor artístico de uma obra.

“Qual é o real da poesia?” Eis a questão formulada no primeiro poema do livro, “Carnaval”. Essa pergunta que se projeta como sombra nos poemas de *Elefante* embute indagações sobre modos de ver um tempo e de compreender a arte da palavra. Neste sentido, Alvim procura desentranhar respostas, problematizando de saída a matéria-prima de seu fazer, particularmente aquela que recolhe da experiência direta da realidade e que contrapõe àquela extraída de tradição culta e literária, ou mesmo de tradições orais. No primeiro caso, segue de perto o postulado de Oswald de Andrade, veiculado no Manifesto da *Poesia Pau Brasil* - “Como falamos. Como somos.” -, na medida em que se vale da expressão oral cotidiana, dela apreendendo tropeços e asperezas; matéria em estado bruto à qual o poeta busca dar forma artística, sem contudo mascarar-la. Ao acatar formas da oralidade, sem disfarces, F. Alvim define procedimentos, tematizando a nudez. A pista que dá é manifesta desde o título da obra, *Elefante*. Mas é na divisa que escolhe para o livro, a epígrafe, que explicita a intenção, amparado numa forma poética construída, “nasci nu”. Trata-se aqui de um fragmento, extraído de Murilo Mendes, primeiro verso do poema “Me-

³ Cf. Aristóteles, *Poética*.

⁴ Sérgio Alcides, “Elefante à vista”, in *Inimigo rumor* – revista de poesia, n. 6, Rio de Janeiro, Sette Letras, janeiro-junho 1999, p. 21.

⁵ Roberto Schwarz, “O país do *Elefante*”, Caderno *Mais!*, Folha de S. Paulo, 10 de março de 2002.



mória” que integra *Poesia Liberdade* - 1943-1945. Curiosamente, este livro foi dedicado “aos poetas moços do mundo”. A começar por aí, nota-se que a proposição temática está prenhe de significados e anuncia caminhos, literários ou não, sugerindo propósitos e diálogos, como a conversa entre pares que flui no subtexto da obra. E, diga-se, Alvim se vale de muitos interlocutores. Mário de Andrade será um deles. Pelo filão temático, mas não apenas, o poeta faz coro com *A escrava que não é Isaura* (1925), texto em que M. de Andrade define a poesia do modernismo como “mulher escandalosamente nua”, evocando a figura da “escrava do monte Ararat”, aquela que rompeu grilhões e desvencilhou-se das vestes para se libertar.

Assim, do título à epígrafe e dela aos poemas, a nudez invade o imaginário poético de *Elefante*, para desestabilizar modos e contrastar vertentes, à procura de novos rumos, a começar pelas vozes e pela exploração de recursos técnicos. Com base na experiência imediata, as vozes são postas em movimento pelo modo dramático, com espaço e liberdade de expressão, embora escolhidas e dispostas pelo poeta em seu universo estético. Por vezes, com a interferência de um eu distanciado, em que a voz toma a feição de uma rubrica. De outro lado, também dialoga com seu tempo e com sua tradição formadora pela voz de um sujeito lírico problemático. Consegue desse modo enxamear os poemas de vozes diferenciadas, suas e alheias, conhecidas ou não, para se transformar então num rapsodo de sua atualidade, a facultar a convivência no espaço poético de lira e anti-lira, real e imaginário, combinando vozes e dispondo-as como figurantes desse longo cordão de poemas - *Elefante*. A utilização de vozes, assim variadas, não é de todo inusitada na poesia de Francisco Alvim. Acompanha suas inquietações desde *Festa* (1981), tomando contornos mais definidos em *O corpo fora* (1988). Em *Elefante*, portanto, o poeta irá reiterar e radicalizar um modo de seu fazer. Dessa perspectiva, pode-se dizer que a obra focalizada representa também um momento de superação do artista de seus próprios processos estéticos.

O recolher de vozes, em *Elefante*, tira o poeta do lugar de observador-sentinela para que possa percorrer a cidade, a rua, o bairro periférico, entrar nas casas (registrar rotinas e miudezas da vida familiar), freqüentar salões da elite, andar por museus, ou, simplesmente, permanecer no espaço aberto de um largo de igreja (adro) para observar o céu e as nuvens que passam. A mobilidade do olhar e a escuta atenta sobressaem-se nesse trânsito por lugares e camadas sociais distintas, conforme indicam seus registros de colóquios multilíngües – “Com ninguém”; “Na fila”; “L’Union Latine”; “Dos apuntes espanhóis” –, aos papos informais da intimidade – “Te contar”; “Mesmo?”; “Migrante”. Deles o poeta extrai fiapos de vida, transformando-os em mini-poemas, para guardar relatos de formas simples em matizes da fala local. Esse conjunto cambiante e sempre impregnado de humor parece estruturar-se como um cordão carnavalesco, cuja tradição (anterior-

mente referida) remontaria àquela dos cortejos dionisíacos. Nesse particular, embora sua feição original esteja completamente deformada por vicissitudes dos tempos e lugares, sabe-se que muitos de seus aspectos formais e de seu espírito burlesco permanecem vivos em expressões de arte popular, em danças dramáticas como o carnaval. Essa modalidade artística de origem greco-romana, que permanecerá entranhada na tradição européia, ganhou forma própria no Brasil, a partir do século XIX, consagrando-se como uma festa popular nacional. Neste sentido, projeta-se em *Elefante* um outro diálogo, afinando essa tradição local com uma dança dramática chamada maracatu. Em razão disso, também, é significativo o fato de o poeta eleger “Carnaval” como poema de abertura - linha de frente do livro.

A propósito, cabe ressaltar que tal relação possível entre fenômenos artísticos de modo nenhum pretende obscurecer a importância das características intrínsecas de cada um deles, ou seja, das especificidades que lhes conferem substância, o que não inviabiliza a existência de correlatos entre artes nesse diálogo com a tradição, ela própria um emaranhado de misturas. Lembra-se aqui, então, que o maracatu agrega em seu cortejo carnavalesco um grande número de figurantes, com ou sem vestes especiais de fantasia. No desfile que o caracteriza, seus integrantes se expressam por meio da palavra cantada, da música instrumental e da dança. A maior parte deles dança sem uma coreografia pré-estabelecida, apenas encorpando a longa procissão de vozes. Animados pelo som de uma orquestra barulhenta, “orquestra de baque solto”, com seus instrumentos de percussão e de sopro, os integrantes do maracatu são conduzidos no canto por um “mestre de toada”. O maracatu, seguindo aqui Mário de Andrade, é uma dança dramática que migrou da zona rural para a cidade, sofrendo alterações nesse processo: “Nas proximidades da capital, o Maracatu tornou-se mais movimentado e dinâmico. As suas danças são um pega pra capar dos seiscentos mil diabos.”⁶

Com vozes e ritmos extraídos do burburinho urbano, *Elefante*, de Francisco Alvim, guarda relações com essa expressão de viés popular, em muitos aspectos, do turbilhão de vozes aos traços mambembes da representação. Nesse parentesco estético, aproxima-se mais pontualmente do “Maracatu-nação do Elefante”. Segundo registro de Câmara Cascudo (*Dicionário do folclore brasileiro*), e de Mário de Andrade (*Danças dramáticas do Brasil*), o “Maracatu-nação do Elefante” era uma Agremiação do Recife que, de 1800 ao século XX, levou para as ruas o festejo consagrando marcas peculiares do grupo. Expressão de amálgamas, o maracatu (na concepção geral) é entendido por Cascudo como uma espécie de auto, composição dramática e popular, de raiz européia medieval, que se prende a uma tradição religiosa. O

⁶ Mário de Andrade, *Danças dramáticas do Brasil*, tomo 2, Belo Horizonte/Brasília, Itatiaia/INL, 1982, p. 153. Org. Oneyda Alvarenga.



auto, como se sabe, foi uma modalidade dramática muito explorada no teatro de Gil Vicente, vazada numa linguagem simples, farta em alegorias, nela convivendo o sagrado e o profano, o sério e o cômico. Os elos não são triviais.

No quadro do “Maracatu-nação do Elefante”, vale lembrar que em seu cortejo tanto figuram as principais personagens da corte, em traje de gala, com rei, rainha, embaixadores, como têm lugar os integrantes mais modestos do séquito real. Todos desfilam pelas ruas, dançando, e boa parte deles no passo curto e rápido do frevo. Sobre a dança dramática em questão, Mário de Andrade e Câmara Cascudo informam, também, que no tecido de suas representações há significativas reminiscências culturais de nações africanas. Desse modo, não é de estranhar que carreguem como estandarte um fetiche religioso, na forma de um calunga (boneco), representando alegoricamente a agremiação⁷. O paralelo poderá enriquecer o diálogo com *Elefante* se acrescentarmos a ele as formas expressivas da linguagem oral e do rito carnavalesco, com seus cantos, profusão de ritmos, junção do sagrado e do profano, timbres irreverentes e sensualidade exacerbada. Isso nos leva a pensar numa aproximação tentacular capaz de apresar todo o sistema enunciador⁸ de *Elefante*. Mas esse é um entre os caminhos para os quais os poemas se abrem. Há outros mais.

No plano das especificidades poéticas, por exemplo, alguns aspectos do procedimento presentes na expressão lírica também merecem destaque. Apesar de serem poucos os poemas em que essa voz se manifesta, ela é dominante no conjunto, se pensada como voz recorrente, que se alterna em meio aos outros “eus”, nunca repetidos. Quanto ao espaço e à autonomia que o poeta confere ao eu lírico, nota-se que é o mesmo esteticamente urdido por motivos como sombra, luz, nuvem, vento. No que se refere ao eu do poema, sua voz parece ora se juntar, ora se apartar das outras, respondendo pelo poeta que questiona o próprio labor (“Poema”).

De uma perspectiva ampla, pode-se dizer que tanto a dramática, como a lírica fazem parte de uma orquestração maior que se envolve numa espécie de relato distanciado e objetivo de um tempo, consignando modalidades da épica, de feitiço rapsódico, e às quais as outras duas se submetem. O procedimento leva a pensar em propósitos poéticos de linhagem brechtiana, na medida em que a multiplicidade de cenas-relâmpago do cotidiano, com suas falas despidas, são também cruas representações da vida social, embutidas num subtexto de tom irônico, que alça o território do fazer poético (“Conversa de Alice com Humpty Dumpty”). No caso desse exemplo, por vias travessas, o poeta destaca o conhecimento do ofício, como condição necessária para nele mandar.

⁷ Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, v. 2, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1969.

⁸ Káthe Hamburger, *A lógica da criação literária*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

“Há tudo em tudo; só que existe em cada coisa um elemento gerador ao qual se subordinam todos os outros, e que impõe ao conjunto seu caráter próprio”. Essas palavras de Victor Hugo, que ajudam pensar a complexidade das relações presentes nas vozes do poema, assim se completam: “os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopéia soleniza a história, o drama pinta a vida. [...] Os rapsodos marcam a transição dos poetas líricos aos poetas épicos, como os romancistas dos poetas épicos aos poetas dramáticos”⁹.

Estandarte poético

Na contrafação de vozes, são muitos os diálogos literários enredados na fatura poética, a começar (como já mencionado) por Carlos Drummond de Andrade: “Fabrico um elefante/de meus poucos recursos. /Um tanto de madeira/tirado a velhos móveis/[...]” Este “Elefante”, brinquedo poético, é colagem de sonho e realidade, metáfora de um fazer construído, que sutilmente impregna o universo de sentidos deste outro, de Francisco Alvim. O elefante, imagem geradora do poético, tão límpida quanto enigmática, serve para falar do tempo presente e para metaforizar uma arte que resiste e sobrevive, que “reverbera no escudo o brilho baço”, que é vitória da vida sobre a morte, como aquela sombra que “sopra” avivando poemas. O vocábulo elefante, entendido como divisa do poeta, aparece em meio aos poemas, e de modo significativo, como um poema-estandarte já que disposto no miolo do livro - “Elefante”. É assim que invade semanticamente (pela primeira e única vez) o espaço da representação como substância artística. O elefante, animal pesado e lento, figura no poema por atributos contrários, destacado pela leveza e pela sensualidade:

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

O poema em questão distribui-se em quinze versos, agrupados em três estrofes numericamente decrescentes - dez, três e duas linhas poéticas. A sucessão de versos, de caráter descritivo, e marcada por quebras de versos que afetam o fluxo sintático, mistura-se a ritmos da forma livre, mas não deixa de iluminar combinações sonoras: “O ar de tua carne, ar escuro”. No caso específico do ritmo, a pausa dos versos parece provocar a suspensão de sentidos, criando territórios de incerteza. Mas o poeta reverte expectativas, pois o enunciado não se desprende da seqüência, ao contrário, encadeia-se ao verso seguinte pelo

⁹ Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime*, São Paulo, Perspectiva, s.d., p. 39. Trad. Célia Berretini.



manejo de um ardil técnico, que aparece na forma de um *enjambement* (encavalgamento). O recurso, entre outras possibilidades, permite-lhe acentuar o caráter móvel do verso, no volteio das linhas. Desse modo é o aparato formal que dá sustentação ao plano semântico, reforçando a sensualidade pelo meneio dos versos, consubstanciando modos de construção e expressão nos engenhos do fazer.

Registra-se ainda nesse poema a presença regular de sinais de pontuação, na medida em que o procedimento é raro no conjunto da obra. Na esteira do efeito de estranhamento definido por V. Chklóvski, a pontuação em “Elefante” quebra expectativas de uso, contribuindo para desnortear sentidos na linha poética. Os descompassos criados afetam a percepção da leitura e surpreendem. Então, o encadeamento sintático entre os versos, pelo *enjambement*, é que permitirá resgatar sentidos:

o ar externo
de céus atropelados. O firmamento,
incêndio de pilastras,

De outra parte, com as interrupções de linhas, o poema também adquire um formato desigual para desenhar um elefante, volátil, dançarino, erótico e surreal que emerge da forma construída para avivar novas relações de sentido, a exemplo de “céus atropelados”.

Neste “Elefante”, ainda, o sujeito lírico dirige sua fala ao animal num tratamento de segunda pessoa. De um lado, mantém seu interlocutor oculto ao utilizar a forma verbal elíptica, “enfureces”; de outro, ao apresentá-lo pelas partes, reconhece o outro reiterando o possessivo - “tua carne”, “teu corpo”, “teu pisar” -, e também o distingue como um eixo, “A tua volta tudo canta”. Não obstante, conclui: “Tudo desconhece.”// E isso sem nunca mencionar o substantivo elefante no corpo do poema. Assim, a julgar pelas transgressões praticadas na obra, e considerando o conteúdo do primeiro verso, não será descabido divisar uma artimanha de construção e entender o título também como um vocativo (chamamento). Tal função sintática que serve para integrar partes permite de modo sutil que o termo “elefante” habite semanticamente o poema, ampliando o espaço que domina neste território. Este elemento irradiador da poesia alimenta o poema por dentro, projetando-se em diferentes metáforas de convergência e divergência. Assim, do manejo da palavra aos usos da língua, o poeta transforma, surpreende e propõe novos caminhos poéticos para falar do outro e de sua arte de armar:

Reverbera no escudo o brilho baço
do túrgido artefe
com que distância e tempo enfureces.

Vale lembrar, ainda, que a figura do elefante não pode ser entendida como simples imagem despovoada de histórias e apartada do

universo cultural em que se inscreve o poeta, nem das relações mais próximas estabelecidas no poema. No plano concreto da realidade, embora o elefante se irmane ao homem pelo instinto e nudez do nascer, dele difere pela impossibilidade de ser o outro e ele mesmo, e de ser muitas vozes. Como animal que é, seguindo Anatol Rosenfeld, “vive maciçamente idêntico a si mesmo, não tem a capacidade do homem de desempenhar papéis, de libertar-se de sua unidade natural, de projetar-se além de si mesmo.” E completa: “o homem só se torna homem graças à sua capacidade de separar-se de si mesmo e de identificar-se com o outro.”¹⁰

No âmbito da tradição cultural, sabe-se que o elefante interessou ao imaginário europeu, em boa parte pelo viés do exotismo, como animal dos espetáculos de arte popular, em feiras e circos. Um dos mais célebres elefantes na Europa, Anone (ou Anon), está vinculado à história de Portugal. Conta-se que fez parte da embaixada que o rei D. Manuel mandou a Roma para uma audiência com o papa. Registra-se que naquela oportunidade o animal foi uma atração singular, “bailava ao som de pífaros e chegando junto do pontífice, ajoelhou e saudou-o”, para em seguida usar sua tromba e espirrar água em direção aos presentes, num gesto desmesurado de “irreverência”.¹¹ No correr dos tempos, esse animal tão singular foi explorado nos espetáculos circenses pelo pesado-gracioso, adestrado para executar pequenos e leves movimentos, ou para servir de montaria a bailarinas-acrobatas. No Brasil, de modo geral, o conhecemos pelo pitoresco, como um “artista” de circo. Mas, a contar por aquela dança dramática anteriormente referida, o “Maracatu-nação do Elefante”, tudo indica que sua figura se instala bem antes em certo imaginário popular local, no Nordeste do país. Segundo os estudiosos, afirma-se como memória migrante e festiva do povo africano.

Tais ecos externos são sugestivos, mas não conseguem dar conta do trabalho de fatura do poeta. Assim, como aquele “Elefante” fabricado por Drummond, este outro, de Francisco Alvim, vai nascendo como motivo estético de pedaços de versos, dispostos em campo antitético e representados por muitos silêncios - falta de pontuação e espaços em branco na composição das páginas -, a indicar alguma coisa que se dissipa e, ao mesmo tempo, abrindo frestas, disseminando incógnitas. Neste sentido, o inacabado e o reticente, de modo contraditório em *Elefante*, tanto podem ser representação simbólica de ruína, como de um *work in progress*. Neste particular, as sombras, as nuvens e o vento, figurados nos versos, são parte de incompletudes (“Poema”), aproximando e apartando universos pela estranheza (“Velório”), entendendo que por meio deles escoam problemas da vida social, condicionamentos culturais (“Filho e pai”).

¹⁰ Anatol Rosenfeld, *Texto&contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 40.

¹¹ Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisboa - Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Ltda., 1942, vol. XI.



Nessa ciranda tão peculiar, alguns poemas brilham por si sós; outros parecem não ter luz própria, sujeitando-se aos irradiadores de luminosidade, sempre variando o grau de dependência entre vozes e poemas. E essa totalidade despedaçada, com fios mediadores quase invisíveis, deixa entrever um caráter dissoluto, apreendido da realidade e transformado na poesia, que é ao mesmo tempo busca e ameaça. Assim, os fragmentos de versos, os pedaços soltos de poema, os retalhos costurados, os destroços de palavras e sonoridades, meio mambebe, meio desfiado, formam um corpo estranho de camadas superpostas e de marcante verossimilhança estética. Impossível outro resultado que não o cambiante, fugidio, móvel, como desenhos de nuvens, nessa representação que o poeta faz do coletivo com vozes da vida privada e do repertório público.

Coerente com a matéria que trabalha, a palavra poética mesclada de *Elefante* habita um universo de sentidos literal e enigmático, concreto e surreal, como exigência de uma arte que se questiona. Por isso, perseguir sua complexa organização de vozes é repisar a pergunta posta em “Carnaval” sobre o real da poesia. As respostas insinuam-se nos paradoxos, nos estranhamentos sintáticos, nos choques semânticos, que apóiam seu estilo; nos sons, nos ritmos, na disposição dos poemas, nos próprios temas; e mais, na escolha do que dizer e de como dizer. E nesse rol, destaca-se o papel desempenhado pela lírica, em *Elefante*. Papel problemático, diga-se. E aqui, Bertolt Brecht ajuda a refletir com o poema “Tempos ruins para a lírica”, de 1939, escrito na clarinada da Segunda Grande Guerra. Nele o “eu” do poema exprime imperativos de um tempo, como algo que se impõe contra a vontade do poeta, uma força que o impele diante do fazer, mesmo que seu desejo o empurre numa direção contrária. Em razão disso, o poeta argumentou que as circunstâncias daquele determinado momento não lhe permitiam escrever uma canção com rima, exprimindo o conflito no âmbito do próprio fazer:

O entusiasmo pela macieira florida
E a repulsa pelos discursos do pintor de paredes.

O “eu”, com determinação, resolve o impasse:

[...] só o segundo constrange-me à escrivainha.¹²

A opção de Brecht foi uma atitude política em relação a seu ofício, o de nunca se calar, ainda que contrário aos próprios desejos. Nessa direção também andou o escritor Aníbal M. Machado (conterrâneo de Alvim), que nos anos 40 voltava sua prosa ficcional

¹² Bertolt Brecht, “Tempos ruins para a lírica” (1939). Folha avulsa. Trad. Marcus Vinicius Mazzari.

para temas como miséria, indignação, sofrimento humano. E não se tratava de animar uma literatura fácil de circunstância, pois Aníbal entendia que na obra de arte literária as questões substanciais são urdidadas de modo diverso e passam por caminhos subterrâneos. Num artigo de 1946, porém, “A poesia na resistência francesa”, foi taxativo: “Se os poetas costumam, às vezes, afastar-se dos acontecimentos, se reclamam para si certa imagem de sonho e de silêncio, não de ser arrastados à ação e desalojados de seus nichos toda vez que estiverem ameaçados os valores fundamentais da criatura humana. As formas de sua poesia dependem também da composição social da vida”¹³. “Liberdade”, “anseio dos espíritos livres”, “epopéia do homem da rua”, são expressões cunhadas ao longo do artigo em que proclama a resistência, diante da paz ameaçada, e o tempo que ainda não chegou de os artistas “recolherem-se a seus nichos”. Aqueles cinco anos de guerra foram definidos por Aníbal como “trágica aprendizagem”, anos do “novo cancionário da dor e da dignidade”.

Mudados os tempos e necessidades serão outros os modos e mecanismos do dizer. Em 1915, Vadim Shershenevich, crítico ligado a Serguei Iessienin e a grupos do futurismo russo, comentava em “O ritmo do futuro”¹⁴ que as épocas se distinguem por seus ritmos de locomoção - caminhantes, trote a cavalo, transatlântico, e indagava naquele momento como haveria de ser a futura era do avião. Em *Elefante* os compassos do mundo contemporâneo marcam sua presença na disposição dos versos, nas formas sincopadas dos poemas, nos cortes abruptos das linhas, nas alternâncias de tempos. Nas passagens entre poemas, por exemplo, a ausência gritante de pontuação ora emenda uns em outros como um cordão, ora separa, conferindo-lhes um caráter bizarro, pândego, determinando a toada irônica do canto, mesmo quando a voz do sujeito lírico domina. Poemas como “Ventura”, “Escolho”, “Guapuruvu”, “Céu”, são pontos altos desse modo expressivo, em que notadamente o poeta problematiza o real da arte:

Um céu que não existe
ou talvez exista na França de Poussin
[...]
talvez em Turner
talvez em Guignard
[...]

Como se lê nesses fragmentos do poema, “Céu”, o mundo da imaginação artística é de novo apresado como lugar do fugidio, do imponderável, do transitório, conforme expresso por Baudelaire em

¹³ Aníbal Machado, “A poesia na Resistência Francesa”, in *Parque de diversões*, Belo Horizonte/Florianópolis, Ed. UFMG/UFSC, p. 304. Org. Raul Antelo.

¹⁴ Vadim Shershenevich, “The rhythm of the future”, in *Utopias*, London, Penguin, 1999, p. 41. Org. Catriona Kelly.



ensaio sobre a modernidade. É, por isso mesmo, lugar da dúvida, da incerteza, que o poeta destaca (“talvez”) valendo-se internamente do recurso anafórico. Dúvida que a própria arte se impõe. Afinal, qual é o real da poesia, aquele da experiência imediata, ou aquele do céu de Poussin, Turner, Guignard? Ambos, quem sabe?

Nesse exercício da lírica de F. Alvim, os desenhos mutantes das nuvens, traçados pela ação do vento, se transfiguram, materializados em sombra:

“Poema”

Os astros ventam
A sombra é o vento dos astros

[...]

O voo das sombras
gira em torno de uma coluna
sonora, o poema –
luz de dentro

Fora

A “coluna sonora”, vertical, que explicitamente representa o poema, metaforiza a poesia como um farol, guia na entrada de portos. Definido como sinal luminoso, mas lugar de vozes irreais, de espaços inventados, o poema também é “voo das sombras”, como aquela que flutua sobre o chão, num célebre poema de Edgar A. Poe, ou como a vida, que é teatro e mera “sombra ambulante” (*walking shadow*) na fala de Macbeth. E há mais pedaços da memória, não apenas de poetas e poemas, neste mundo de reais imaginários, esquadrihado em *Elefante*. “Sombra”, por exemplo, capta um instantâneo da cidade sob a chuva, cidade de aspecto sombrio e de construções fantasmais, servindo de morada para os espectros que perambulam pela chuva em seu espaço, a lembrar uma xilogravura de Goeldi:

e também na tua sombra
de bípede que palmilha
esta e mais outra trilha”

Máscaras sonoras

Na obra, a mistura subversiva das vozes e a mixórdia de dicções - com a inserção também de poemas em outros idiomas - dão vida às máscaras verbais e sonoras, representando a realidade deformada de um mundo em crise, ora estabelecendo pontes, ora criando impasses entre o local (dentro) e o que está além das fronteiras (fora). Por esse viés, *Elefante* se aproxima ainda uma vez de Gil Vicente. E aqui pelo gosto da mescla, típica de seus autos farsescos. Com sua abertura em dupla língua, *Quem tem farelos?* é um bom exemplo. Mas essa é uma

das pontas de seu diálogo com a tradição, como se poderá atestar pela bagagem literária que *Elefante* carrega. Na esfera brasileira, é forte a presença do Modernismo, a indicar um processo que ainda não se esgotou. A propósito desse diálogo, Roberto Schwarz¹⁵ escreveu que entre os poetas de sua geração Alvim foi o que “mais profundamente assimilou a lição dos modernistas”. O poeta sabe, porém, que essa matriz geradora de tensões em seus poemas é estímulo, “lição para se meditar, não para reproduzir”¹⁶ nesse outro tempo da modernidade.

Entre os poetas da primeira e da segunda geração de modernistas, com os quais conversa, figuram, além de Drummond, Murilo Mendes e Mário de Andrade, outros como Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. Deste último, o parentesco mais óbvio é o poema-piada; o retrato-relâmpago, também. Mas o diálogo não se reduz a isso. Há temas e procedimentos coincidentes. Em “Sombras”, por exemplo, ecoam versos de “Soidão” (*Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927): “Chove chuva choverando/ Que a cidade de meu bem [...]”. A obra *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), por sua vez, alimenta a linguagem de expressão elíptica, a disposição feérica de fragmentos, a mescla de vozes, a mistura de registros e de gêneros. Ainda, em *Elefante*, são muitas as ressonâncias de *Poesia Pau Brasil* (1925) e de *Serafim Ponte Grande* (1933). Acompanha este último, por exemplo, em sua moagem (como entendeu Antonio Candido) de obras: velharias literárias, páginas de almanaques, cartas, crônicas do cotidiano, restos de versos e de falas mundanas, etc.

As conversas de Francisco Alvim se multiplicam. De tempos um pouco mais distantes, o poeta apreende outras vozes, como as de Casimiro de Abreu, Castro Alves, Olavo Bilac. Deste último, uma fração de soneto, “Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo/Perdeste o senso’ [...]!”, ressurgiu em tom paródico, servindo como um fecho para *Elefante*:

“Num adro”

Nuvens passam
O olhar não percebe o barulho dos astros

O poema é emblemático. Disposto num dístico irregular (um verso curto e um longo) e sem pontuação, opõe-se à poética de filiação parnasiana. Formalmente, os versos sugerem um vaivém, a reforçar certo ritmo sincopado. Disposto no final do livro, o poema traz no título uma referência sugestiva ao sagrado (adro), em aparente oposição, portanto, ao poema da abertura, “Carnaval”, que anuncia o profano.

¹⁵ Roberto Schwarz, “*Elefante* complexo”, in *Jornal de resenhas*, 19 de fevereiro de 2001, n. 71, pp. 1-2.

¹⁶ Mário de Andrade, “Prefácio interessantíssimo”, in *Poesias completas*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1987, p. 75. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio.



Este poema sintetiza bem o trabalho de lavra do poeta e o domínio do fazer. Seus dois versos soltos (sem rima), e com metros divergentes entre si, têm uma aparência desigual. O primeiro verso de três sílabas poéticas - “Nuvens passam” (um substantivo e um verbo intransitivo) -, é ritmado e telegráfico. Já o segundo, embora de conteúdo prosaico, poderia ser classificado como um alexandrino à moda bilaquiana. Porém, como o poeta excluiu a parceria idêntica, parece com isso indicar que se libertou da forma fixa. O verso longo servirá então para reforçar a idéia de movimento descontínuo, como se este fosse uma representação simbólica do dissipar das nuvens que passam, reiterando a idéia de não-permanência, por exemplo, com a metrificação transformada.

Com isso em vista, observa-se que o primeiro verso, condensado em dois termos, que prescrevem mobilidade, contrapõe-se ao segundo que para acompanhar o feito de verso alexandrino perfeito deveria segmentar-se em duas partes iguais, configurando dois sextetos na mesma linha poética. Aparentemente, porém, prejudicando rumos da análise, isso não ocorre com a precisão necessária, pois o corte formal não coincide com a pausa do sentido. Um olhar mais detido, porém, parece levar a uma armadilha sutil do poeta, no caso, valendo-se da própria artesanaria parnasiana, com um antídoto poético para ajustar imperfeições. Para conseguir seu intuito, usou uma certa combinação fonética, fazendo elidir a vogal átona -e (percebe), marca de cesura do primeiro hemistíquio, diante do artigo definido o, que inicia o outro segmento, juntando assim o sentido: “[...] não percebe o barulho [...]”. Exemplo do recurso foi dado por Manuel Bandeira em “A versificação em língua portuguesa”, tendo como base o *Tratado de versificação* de Bilac e Guimarães Passos. Não é demais assinalar que o poeta lança mão do recurso com ponta de pilhéria, tanto insinuando no subtexto o que não se percebe numa primeira leitura, quanto calcando o traço transgressor de seu verso livre, ao brincar e desestabilizar “virtudes do verso medido”, conforme registrou Manuel Bandeira em seu “Itinerário de Pasárgada”.

O procedimento poético embute ainda outros problemas. Os termos do segundo verso, por exemplo, invertem sentidos para dialogar parodicamente com o já mencionado verso de Bilac. Observa-se também que há um perfeito entrosamento entre as duas linhas poéticas. O substantivo “nuvem”, posto em movimento pelo verbo “passar”, no primeiro verso, reverbera no segundo - aquele que apresa a lógica da imaginação poética, “barulho dos astros”. Como versos que se alternam, um encolhido e outro espichado, caberia indagar se acaso estes não seriam projeções de um desenho imaginário, representação de uma tromba em dois estágios de seu movimento. Neste particular volta-se a insistir na imagem fálica que, desde “Motel”, invade de modo cabal o imaginário dos poemas. Assim humor e profanação desfazem a sobriedade do título e a aura que lhe impõe o sagrado, reiterando tons e desnudamentos que permeiam *Elefante*.

A convocação de vozes, porém, não se restringe aos exemplos acima citados. Compositores brasileiros de música popular urbana também adensam o corpo da obra. Assim, é possível encontrar pelos canais subterrâneos dos versos a marchinha carnavalesca e a bossanova. Esta última porejando em “Carnaval” pelo azul do mar, do céu, da imensidão, dos dias de luz, da festa de sol, como sínteses locais. E há nesse vozear um dueto com Cacaso¹⁷, da geração da poesia marginal (como Alvim) e compositor de música popular. A todos o poeta escuta, processa e transforma na enorme memória que sustenta “[...] a coluna/ sonora, o poema -/” [e que é, por sua vez] “luz de dentro/ Fora//”. Assim, como quer o sujeito lírico de “Poema”, então, os sons, os vãos das sombras, e seu campo metafórico seguem formando em *Elefante* o tecido tênue do diálogo entre poemas e poetas. Neste sentido, “Carnaval” é emblemático como puxador do longo, conflitante e irreverente cordão de vozes, que segue num vaivém de altos e baixos para, na outra ponta do livro, dispersar-se “Num adro”.

Por essas e outras razões, vale amiudar a leitura desse abre-alas, ele que também subverte heranças poéticas de outros “carnavais”¹⁸. Construído por quatro monósticos - uma forma estrófica rara na tradição -, o poema é entremeado por um dístico, no feito popular. No tocante ao metro, o poema tem unidade regular, nele destoando o primeiro verso, “Sol”, monossílabo que duplica sentidos (astro-rei e nota musical) conferindo-lhe um timbre dissonante e iluminador. O restante, composto em redondilha maior (sete sílabas poéticas), guarda aquela medida velha que remonta ao cancionero medieval português, e que também se fixou desde tempos coloniais no repertório popular do Brasil. Essa forma poética preservada no canto popular, diga-se, também foi cara aos poetas do romantismo brasileiro. Com respeito à identidade sonora do poema, nele se alternam rimas toantes e consoantes, cruzadas e misturadas, pobres e ricas, “deserto/abertos”, “fantasia/poesia”. Ainda, nesse campo de sonoridades, o poeta convoca uma vez mais Oswald de Andrade. Seus versos “América do Sul/América do Sol/América do Sal”, ecoam em carnaval, sol, azul, sons recolhidos a partir do título.

Quase sem marcas de pontuação, duas vírgulas apenas, e contendo um único ponto, o de interrogação, no sexto e último verso, o

¹⁷ Cacaso (Antonio Carlos de Brito), *Mar de mineiro*, impressão Grafite Gráfica, a partir de cópia datilografada, Rio de Janeiro, 1982.

¹⁸ *Carnaval* é título de uma obra de Manuel Bandeira, publicada em 1919, e considerada um dos abre-alas do modernismo brasileiro. De modo associativo, ainda em relação a M. Bandeira, repete-se em *Libertinagem* (1930), particularmente em versos de “Poética”. O mesmo tema estará no poema “Carnaval carioca” (1924) de Mário de Andrade, divulgado em *Clá do jabuti* (1927). Igualmente, é presença na *Poesia Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade, num segmento designado “Carnaval”. Mais longe no tempo, para ficar nesses exemplos apenas, o tema ressoa num poema de Olavo Bilac (voz de contracanto em *Elefante*) - “Último carnaval” integrada a obra *Tarde*.



poema dá ênfase à elipse verbal, anunciando com isso procedimentos que deverão estruturar o conjunto. Enigmático, encerrando-se com aquela pergunta capital, que orienta o poeta em seu percurso, o eu lírico projeta em “Carnaval” um canto insólito pela deformação extrema do real, num jogo de paradoxos e de imagens surreais, próprias do universo onírico: a água, que é deserto; o mar que tem olhos abertos; o mar azul que engole a si mesmo; o mundo que é fantasia. A matéria, porém, é coerente com o tema proposto. Evocação de uma festa popular, o carnaval é entendido em sua antiga tradição como um tempo de suspensão de regras, tempo em que são permitidas as inversões de papéis, tempo do não-interdito, aquele que propicia subversões do real. Esse território poético particular é alimentado ainda por imagens contraditórias, mas de conciliação problemática pela fantasia.

“Carnaval” nutre-se dos diálogos com a tradição e com o próprio fazer. Exemplo disso é o fragmento de versos apropriado do poeta romântico Casimiro de Abreu, que Alvim molda em tom paródico, expondo obliquidades dos movimentos da poesia. De permeio, este lance parece desfiar uma lição de banco escolar - “Meus oito anos”¹⁹:

O mar - é lago sereno,
O céu - um manto azulado,
O mundo - um sonho dourado,
A vida - um hino d'amor!

Os versos citados (memória voluntária), pinçados em pequenas partículas e em diferentes planos, são furtivamente colados, a saber: fatura sintática, forma elíptica, corte temporal, contagem silábica, sistema de rimas. Assim o poeta subverte, absorve o insólito e o delírio num tom irônico e desconcertante, ao qual combina sensibilidade, razão e sentimento de estar no mundo.

Os elementos concretos do cotidiano, retraídos em “Carnaval”, ganham força no poema seguinte. “Motel”. Composto de um único verso, é fala de imitativo baixo cujo prosaísmo faz lembrar inscrições de para-choque de caminhão: “Vou mostrar a vocês o meu Shangri-lá”. Essa expressão de aparência libertina, fálica, é exercício de risco. O verso sentencioso está em contradição com a verticalidade do poema anterior. Sem sinais de pontuação, a linha horizontal e solitária põe a seqüência lógica de palavras em relação semântica direta com o título. Trata-se de voz alheia que se dirige a interlocutores, sem subterfúgios, já configurando o modo dramático que será dominante.

Em “Motel” o eu do poema (sujeito oculto por elipse) dirige-se a mais de uma pessoa, “vocês”. Posto numa fala ambivalente, seu con-

teúdo manifesta uma ação que está para acontecer. Essa fala direta e rude, discurso de posse de lavra anônima, fórmula da fala cotidiana, embute acordes de uma composição popular, fragmento de “Baião de dois”, que começa exatamente assim “Eu vou mostrar pra vocês [como se dança o baião]”. Neste poema, tudo indica que o sujeito enunciativo está na presença de pelo menos duas pessoas, fora ele ou ela, digamos. É que, não fosse pelo título que talvez imponha um universo masculino, fica difícil saber quem fala - se homem ou mulher. A ação anunciada implica um despertar de curiosidade no âmbito da sexualidade, em relação com o tema proposto no título.

Ainda, a utilização de um termo estranho à língua, “Shangri-lá”, requer pensar sua função no poema. Trata-se de referência a um *topos* paradisíaco, motivo estético, já que extraído do romance *Last horizon* (1933) do inglês James Hilton. Nele representado por uma montanha imaginária, é um lugar onde a vida se aproxima da perfeição. A imagem, como se pode observar, é dessacralizada e banalizada em *Elefante*. Essa retomada paródica de um *locus* prazeroso, já dissipado na memória, inscreve o tema num repertório *Kitsch*. Trata-se de um chamariz sedutor, posto numa inscrição de propaganda, que resume o poema. O apelo de caráter popular pretende colocar o paraíso não mais como ideal remoto, mas como mercadoria de alcance fácil e prático, reflexo do próprio *Kitsch* literário, procedimento que retornará em outros poemas. Embora assim, há um jogo interessante animado pelo título nesse poema de verso único, a pairar entre o mercado amoroso promovido pelos motéis e faces da transgressão amorosa do usuário.

“Motel” se aproxima de “Carnaval” apenas pelos ingredientes temáticos, ambos acontecimentos esporádicos. Tanto um como outro representam brevidade e concentração de tempo, ambos implicam relações clandestinas e rotatividade de desejos. Inscrevem-se como traço representativo de um modo de ser local, mas diferem quanto à voz, ao ritmo, ao verso. O caráter prosaico do segundo poema causa certa perplexidade se isoladamente precisar responder por quesitos de valoração poética. É com “Motel” e a partir dele que Francisco Alvim desvenda a outra face de sua poética de transgressão.

O cordão polifônico de *Elefante* abre ainda outras possibilidades ao olhar. Apreende a vida dos sonhos, o lirismo dos loucos, como caminhos da imaginação que tudo pode, por um desatar de amarras, pela ruptura de automatismos formais e semânticos: “búfalos comem o horizonte”, “uma girafa que baba toda a lua”. Neste poema, “Planície”, Alvim reúne dois outros animais do cenário africano, o leão e o rinoceronte, mas, curiosamente, omite o termo elefante. Num outro, “Os dias passam”, recolhe o ir e vir da memória, em lampejos, enunciado na duplicação parcial de sons: ‘Lembra [...]’ / ‘[...] deslembra’. Este poema termina sem ponto final, solto, inconcluso, para perder-se no fluxo das águas e da memória “onde os dois mergulhavam” (um eco de “Os amantes submarinos” de Murilo Mendes). Por todos os pœ-

¹⁹ *Obras de Casimiro de Abreu*, Edição comemorativa do centenário do Poeta (1939), São Paulo, Companhia Ed. Nacional, 1940, p. 94-96. Org., apuração do texto, esboço biográfico e notas por Sousa da Silveira.



mas ronda o poeta cético e lírico; dramático e *blagueur*; épico e demoníaco; filosófico e didático.

De pernas para o ar

Sem dúvida, esse conjunto insólito de poemas apreende ritmos de um mundo em conflito, de pernas para o ar, como aquele universo poético habitado Humpty-Dumpty, de *Alice através do espelho*. A personagem-ovo²⁰ inventada por Lewis Carroll surge, como num passe de mágica, insólita entre os poemas de *Elefante*. O recorte da fala desse representante de um mundo imaginário, personagem 'nonsense', e cuja palavra Francisco Alvim traduz, foi extraído de um diálogo sobre a palavra e o poder que se tem sobre elas, com ênfase nas relações entre dominadores e dominados. Eis, o poema-fragmento:

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

Fala atrevida esta última que suprime o tempo e descarta a inserção da palavra numa história, para priorizar usos de circunstância e poder. A face contrastante, porém, ilustra o poder do poeta, que constrói seu mundo urdindo metáforas e subvertendo palavras, mandando no universo de seu saber - a poesia -, que permite às palavras significarem tantas coisas.

Ao arriscar caminhos tão inesperados, o poeta também expande o território de suas buscas. Talvez por isso se aferre tanto à voz alheia, deixando quase desgarrado o eu da subjetividade lírica, num procedimento que inquieta. Como são muitos os poemas que não têm vida própria, conforme observado, integrá-los nesse universo poético é pensar que gravitam na obra como poemas-satélites, melhor dizendo, poemas-figurantes de um coro dissonante, personagens de mascarada mambembe. A caracterização não é gratuita, pois, em sua poética engenhosa, Francisco Alvim constrói um sistema de atração de contrários, com o constelar desigual de versos, traçando uma complexa relação de dependência entre poemas. Seus poemas-figurantes são todos de forma simples (André Jolles) - piada, dito, caso, fofoca, incidentes do cotidiano, diálogos corriqueiros, desabafos, que, por vezes, funcionam como peças curtas e tragicômicas interagindo de modo muito particular com aqueles outros, dos quais dependem. Mas, diga-se, o poeta sabe que sem eles, contraditoriamente, os irradiadores da lírica não poderão sobreviver.

²⁰ Lewis Carroll, "Humpty Dumpty", in *Alice's adventures in wonderland and through the looking-glass*. London, Macmillan, 1973, p. 214-228.

Nem torre de Babel, nem torre de marfim, afinal, o que se desfaz como matéria consumida e o que irrompe como luminosidade poética? Alguma coisa perde consistência, dissipa-se ou desmorona. Os campos esburacados, espaços não habitados, vazios entre versos e entre poemas, como um céu em tela, são por certo parte integrante do movimento coreográfico dessas palavras em tensão, de seu fluxo e refluxo, desenhando formas do inacabado ou de alguma coisa que "rui por dentro" ("Elefante").

Um exemplo extremo é ".". Sendo o título um grafismo inusitado, dois pontos, antecipando alguma coisa a ser declarada, nele o estranhamento tem como função inverter procedimentos, desautomatizar radicalmente nossa apreensão, para mostrar com o sinal ortográfico (próprio da escrita), uma oralidade de pernas para o ar, aqui em viva sintonia machadiana:

“.”
o ser humano é o seguinte

A inversão formal e a declaração ceifada configuram-se como procedimentos inusitados e desorientam o leitor na medida em que não reconhece as marcas da oralidade na escrita.

Um outro como "Factótum" trilha na mesma direção:

a mim você não deve nada não
Só a sua perna e

Pedaços de poemas, pedaços de gente, versos despedaçados, perturbação verbal, existência por supressão. Neste sentido, o esquecimento da palavra implica o adormecer da memória (da nossa memória de elefante). Nesse encadear, o registro do esquecimento de uma história coletiva, que se conta pela palavra estropiada, também figurante do longo cordão de poemas e da miscelânea de vozes, por meio dos quais o poeta também lê o país.

A literatura "não é uma experiência inofensiva", escreve Antonio Candido, é antes "imagem e transfiguração da vida"²¹. *Elefante* não foge à regra. Une consciência histórica e inventário poético, a subverter o espírito por uma poética de choque, entendendo que a procura de renovação é um meio de sobreviver. Esse "eu" que esconde a voz do poeta tanto sopra incertezas e questiona seu mundo, como imagina e constrói com a palavra caminhos que se transformam, como aquele desenho de nuvem de um poema de Ludwig Tieck: "Grande elefante! Estique a sua tromba", diz a criança à nuvem que se alonga. E a nuvem obedece." O fragmento extraído de G. Bachelard sustenta argumentos

²¹ Antonio Candido, "O direito à literatura", in *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 243.



do crítico de *O ar e os sonhos* que inscreveu as nuvens no rol dos objetos poéticos ligados ao mundo onírico, justificando que “o zoomorfismo do dia está em constante transformação na nuvem. O sonhador tem sempre uma nuvem a transformar. A nuvem nos ajuda a sonhar a transformação.”²² Nesse particular, o poeta-guia da lírica, Murilo Mendes, reacende o diálogo. Suas reflexões sobre a arte da palavra, postas em “Nuvem”, vêm corroborar indagações de *Elefante*. Assim os versos recortados do livro *As metamorfoses*, de Murilo Mendes:

Antiga nuvem, és o princípio da dança,
A construção do real, a poesia do pobre.

É tempo de retomar a pergunta que move *Elefante*: “Qual o real da poesia?” Uma inconfidência do poeta, posta no miolo do livro, retém fios dessa “Nuvem” e é indicadora das muitas metamorfoses processadas na poesia de Francisco Alvim. Trata-se de “Poema”, disposto na outra face de “Elefante”. Dedicado a Carlos Drummond de Andrade, “Poema” grava um lastro de familiaridade barroca no rol de substantivos e tempos em contraste que desfia. Por meio dele, F. Alvim reitera a carga semântica de sua lírica: som, céu, sol, mundo, nuvem, vôo, vento, ar, água, luz, sombra. Sabemos, por seus versos, que no presente do poeta pairam sombras já esfiapadas do passado, assim como sombras que se transformam pelo movimento no próprio presente. Ambas fazem parte dessa viagem ao mundo intangível e fugaz da imaginação poética, e de seu modo particular de trabalhar palavras. E é o presente, que por conter “luz e bruma” (como escreveu Mário de Andrade), nos impõe a face sempre nebulosa e desafiadora do desconhecido.

²² Gaston Bachelard, “As nuvens”, in *O ar e os sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 190. Trad. Antônio de Pádua Danesi.