



BASTOS, Laíse Ribas. **Francisco Alvim e a poesia em seu tempo: percurso e poema.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.* Volume 15, Julho 2014. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

<https://doi.org/10.35520/diadorim.2014.v15n0a4016>

## **FRANCISCO ALVIM E A POESIA EM SEU TEMPO: PERCURSO E POEMA**

Laíse Ribas Bastos<sup>1</sup>

### **RESUMO**

A partir do percurso poético de Francisco Alvim este trabalho procura analisar os modos e processos de publicação de seus livros, isto é, a vontade de publicação do poeta, bem como a configuração de seu próprio discurso poético. Assim, será possível pensar sua poesia como abertura e instabilidade, e, portanto, como tensão – exatamente por constituir-se em forma de expressão para uma poética do presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira; percurso poético; poesia do presente; abertura e instabilidade poética; Francisco Alvim.

### **ABSTRACT**

The objective of this study is to analyze the ways and processes of publication established by the poet Francisco Alvim, that is, his will of publication. It also seeks to analyze the configuration of his poetical discourse. Thus, it will be possible to understand his poetry as opening and instability, so that, as tension – exactly because it consists in a way of expression for a poetics of the present.

**KEYWORDS:** Brazilian poetry; poetical trajectory; poetry of the present; poetical opening and instability; Francisco Alvim.

---

1. Laíse Ribas Bastos é da Universidade Federal de Santa Catarina. [[laiserb@gmail.com](mailto:laiserb@gmail.com)]

## 1. O percurso

Uma das nuances fundamentais para a leitura da poesia de Francisco Alvim está naquilo que é possível entender como modos e processos de publicação de sua poesia, aspectos esses que, se bem analisados, percorrem um movimento contrário àquele percebido na cena poética de hoje. Apesar dos muitos “poetas sem livro” e do crescente número de edições independentes, não se pode negar a existência atual de uma ânsia por visibilidade, legitimação e, mais do que publicação, talvez o que esteja em jogo hoje seja uma vontade de divulgação, de encontrar maneiras de convivência entre pares distintos e diferentes posições. Alvim, hoje, de fato “poeta maduro”, como já apontado por Ana Cristina Cesar e Italo Moriconi (1977),<sup>2</sup> demonstra certa calma, ausência de pressa e ansiedade na sua trajetória de poeta e de livros publicados – características que sugerem também alguma prudência no fazer poético, concedendo ao poeta e à poesia um tempo de espera e preparo. Como consequência, o número enxuto de livros e o percurso compassado de publicação atestam a economia da poesia, num conjunto de obra que se quer curto e breve, lancinante e perspicaz como o próprio discurso poético.

Assim, embora mais distante da postura independente com a qual iniciou sua produção poética, Francisco Alvim manteve um trabalho cuidadoso no que diz respeito ao processo de publicação. Após uma sequência de livros publicados entre 1968 e 1981, o poeta espaçou o lançamento de livros. Foram três inéditos depois desse período: *Poesias reunidas* (1968-1988) – com o inédito *O corpo fora* (1988); *Elefante* (2000) e *O metro nenhum* (2011). No intervalo, uma coletânea, *Poemas* (1968-2000), com todos os seus poemas reunidos, numa edição conjunta das editoras Cosac Naify e 7Letras, em 2004. Em mais de quarenta anos são contados oito livros inéditos e três coletâneas. E é esse descompasso que parece garantir ao poeta certa força e impacto crítico. Mesmo assim, apesar dessa espaçada frequência com que são publicados em livro, os poemas apresentam certa regularidade de circulação.

Passada a movimentação intensa da década inicial, os poemas de Alvim parecem sempre testados antes de entrarem nos livros. Ao mesmo tempo, é possível rastrear um plano de publicação não imediato, algo como uma intenção, uma marca movente que irá aparecer em um livro ou outro, mesmo que entre eles haja um intervalo de mais de dez anos. Os livros *O corpo fora* e, especialmente, *Elefante*, podem ser dois casos ilustrativos dessa condição, situação e, porque não, escolha do poeta.

*O corpo fora* foi publicado dentro da coletânea *Poesias reunidas* (1968-1988), em 1988. No entanto, o título do livro já estava decidido em 1982, quando Alvim, que naquela época escrevia com

---

2. Em um texto para o jornal *Opinião*, em 1977, Ana Cristina Cesar e Italo Moriconi afirmam, acerca da postura editorial de Francisco Alvim: “Mas o que se percebe é a emergência da edição marginal como escolha mais consciente. Francisco Alvim, poeta maduro e com suficiente respaldo para ser publicado em editora, vê no entanto na opção marginal maior significado político” (1977, p.20).

certa periodicidade no suplemento Ilustrada da *Folha de S. Paulo*, dá o mesmo nome do livro a um de seus artigos e salienta: “Decido: a crônica levará o título de um próximo livro” (1982a, p.40). No mesmo ano, na entrevista concedida ao jornal a propósito do prêmio Jabuti que recebera, Alvim apresenta três poemas para *O corpo fora*, que seria, segundo ele, seu livro seguinte.

Muitos outros poemas do livro foram publicados antes do seu lançamento, ao longo dos anos 1980. Em 1988, na revista *Novos Estudos CEBRAP*, por exemplo, a organização dos poemas publicados proporciona uma leitura em sequência temática, quase como um conjunto. Alvim afirmara na já referida entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 1982, que “alguns poemas só tem sentido aproximados de outros” (1982b, p.31) e ao comentar o lançamento do livro, assinala que em *O corpo fora* “os poemas se emendam uns nos outros” (1988b, p.G7). No entanto, a organização dos poemas no livro difere, por exemplo, daquela da revista. Talvez porque a sequência publicada na *Novos Estudos* privilegiasse poemas que, de forma mais clara, apontassem para questões sociais, expressas por meio daquelas falas falso-moralistas, preconceituosas e reacionárias recorrentes em alguns dos poemas de Alvim, tais como:

#### ORA VEJA

O guarda era preto  
A moça era branca  
Queria limpar a família dele  
e sujar a dela  
(ALVIM, 2004, p.119)

#### DEPOIS DA ABOLIÇÃO

Eu vi  
os filhos do Barão de Porto Novo  
louros olhos azuis  
descalços na estrada  
maltrapilhos  
cantando em francês  
(ALVIM, 2004, p.125)

No livro, efetivamente, esses poemas são mais oscilantes, menos aglomerados, como uma possível dispersão que, por consequência, dilui também o efeito do conjunto. Os poemas de tom desprezível são também desprezíveis naquilo que afirmam, concisamente, em pequenos blocos nos quais o

título presta-se a uma forma de anúncio do preconceito, do estereótipo e da desigualdade que terão lugar nos poemas. O efeito do conjunto desses poemas pode se dispersar ao longo do livro, sem, obviamente, se desfazer. Apesar de que em tempos de jovens negros amarrados a pelourinhos improvisados em postes nos centros urbanos, numa triste lembrança da trajetória e prática escravista no Brasil, os poemas de Alvim não devem soar tão politicamente incorretos ou maldosos para aqueles apoiadores, defensores, ou simplesmente indiferentes a tais práticas. De alguma forma, o efeito está guardado e mantido em cada um dos poemas nas páginas de *O corpo fora*, mesmo no seu arranjo disperso e mesclado com poemas feitos de outros assuntos e não veiculados na *Novos Estudos CEBRAP*.

Como vimos na entrevista de 1982, Alvim afirmara que seu próximo livro levaria o título de *O corpo fora* (1982b), e a mesma afirmação já havia sido feita em um texto publicado seis meses antes no mesmo jornal (1982a). Afora a ideia do título, Alvim também previa como seria a capa: uma foto de um elefante, trazida por ele do Quênia. Na entrevista, que contava com três poemas excluídos de livros anteriores e que fariam parte do futuro livro, dizia Alvim: “Não sei quando será lançado, pode demorar seis meses ou três anos” (1982b, p.31), atestando a completa falta de pressa em publicar e o trabalho de “moviola” – maneira pela qual ele definiu, mais de uma vez, seu procedimento poético e o exercício de montar e agrupar os poemas no livro: “O ouvido do poeta pode ser uma espécie de moviola sonora” (1982b, p.31).

Das predições feitas, apenas o título permaneceu. *O corpo fora* não levou seis meses nem três anos para ser editado. Foram seis anos até que surgisse o convite para a edição de *Poesias reunidas*. A imagem do elefante, por sua vez, ficou para a capa do livro posterior, definindo, inclusive, o próprio título do livro, publicado 18 anos após a ideia inicial de ter o grande paquiderme como ilustração para a capa de *O corpo fora*. E dos três poemas apresentados no jornal em 1982, apenas um (“Até amanhã”) foi para *O corpo fora*, e os outros dois foram guardados para *Elefante*, após sofrerem algumas modificações:

NUM ADRO

Nuvens passam

o olhar não percebe o barulho dos astros

(ALVIM, 1982b, p.31, grifo meu)

NUM ADRO

Nuvens passam

O olhar não percebe o barulho dos astros

(ALVIM, 2004, p.85, grifo meu)

## SAFARI

Uma girafa baba toda lua  
 búfalos comem o horizonte  
 pássaros *caem* sob a neve  
 da montanha perto longe

*binóculos* para achar  
 o leão mais ativo  
 que inexistente na sombra baobá

*ouço* dentro um *vago* mar  
 arremeter rinoceronte  
 (ALVIM, 1982b, p.31, grifo meu)

## PLANÍCIE

Uma girafa baba toda *a* lua  
 búfalos comem o horizonte  
 pássaros *tombam* sob a neve  
 da montanha perto longe

*Binóculos* para achar  
 o leão mais ativo  
 que inexistente na sombra baobá

*Ouçõ* dentro um *brusco* mar  
 arremeter rinoceronte

(ALVIM, 2004, p.85, grifo meu)

Não cabe, neste trabalho, analisar o processo de criação dos poemas de Alvim, mas, uma vez que alguns deles foram veiculados antes de publicados em livro, é oportuno o confronto das versões. “Safari”/“Planície” é um exemplo de poema que sofreu modificações substanciais: o título foi trocado, bem como algumas palavras substituídas.

Há situações nas quais uma palavra pode alterar toda uma possibilidade de leitura do poema, afinal, a ideia de um “vago mar” é bem menos intensa do que um “brusco mar”, embora o efeito continue o mesmo: arremeter rinoceronte. A ideia de invasão, ataque e fúria de um rinoceronte torna-se mais abrupta e eficaz no poema quando lida no polo oposto de um mar vago, vazio, calmo em sua vastidão. O poema que vai para o livro sugere então um mar de movimento inesperado, agitado, brusco, dessa forma capaz de atacar, avançar, ir contra e completar o movimento de instabilidade da natureza iniciado no primeiro verso: a imagem da lua e do horizonte é desfeita pela ação da girafa e dos búfalos; os pássaros sucumbem na neve e o leão imponente repousa inofensivamente, quase desaparecendo (“inexiste...”) sob o baobá.

Na mudança do título há uma variação do campo da ação (safári) para o da descrição (planície): as savanas africanas são as principais regiões para a expedição aventureira de um safári; e girafas, búfalos, leões e rinocerontes são animais típicos dessas regiões naturalmente planas. Entretanto, as imagens do poema se formam a uma distância em que o olhar não consegue defini-las exatamente (o horizonte é desfeito também pela incapacidade do olhar, pela extensão do lugar, onde há uma “montanha perto longe”). Toda a imagem do poema é vasta, é ampla, uma harmonia silenciosa mas devastadora, verificada na distância com que é captada pelo olhar longínquo e na suposta imponência dos animais. Suposta, pois o rinoceronte – especialmente o rinoceronte branco, habitante das savanas africanas – juntamente com o leão, o elefante e o búfalo, pode ser um dos animais mais difíceis de ser caçados e é, depois do elefante, o maior mamífero terrestre; ao mesmo tempo, se comparado às outras espécies, é pacato e inofensivo. Imagens, então, instáveis, em contraposição no jogo com o que está perto e longe, com o que é possível ver e ouvir: o mar é o elemento que não está no âmbito da visão, o mar se faz ouvir, está em outro lugar, um lugar “dentro”, que apenas o ouvido consegue captar. Porém esse lugar, também amplo e plano, pode nem ser mar de fato, e sim apenas uma força impetuosa e de movimento brusco – um sujeito para o poema talvez: “Ouço”, pela primeira vez, diz o verso no poema. Apesar das alterações sofridas, os poemas “Planície” e “Num adro” são apresentados no livro na mesma sequência em que apareceram no jornal, apontando para a ideia de conjunto privilegiada por Alvim, fazendo jus à importância da disposição dos poemas.

Os poemas “Elefante” e “Céu” foram publicados na revista *Novos Estudos CEPRAP*, nº 35, em março de 1993, junto com o texto “Entre a carne e o sonho”, um comentário acerca do livro *Escritos*, de Maria Lucia Verdi, no qual o poeta aproveita para comentar o livro, e principalmente, falar sobre poesia. A mesma seção da revista traz os poemas, até então também inéditos, “O Electra II”, de Ferreira Gullar, e “Anamnese”, de José Paulo Paes. Posteriormente, “Elefante” aparece na série de poemas presentes na revista *Inimigo Rumor*, em 1999.<sup>3</sup>

3. O número 6 da revista dedicou espaço à publicação de 17 poemas de Francisco Alvim. A edição contou ainda com textos críticos de Sérgio Alcides e de Augusto Massi sobre a poesia do Alvim e o livro que estava prestes a sair. Cf. *INIMIGO RUMOR*, Rio de Janeiro, nº 6, p.17-26, jan.-jul. 1999.

Outros poemas do livro *Elefante* tiveram publicação prévia na antologia *Artes e ofícios da poesia* (1991), em outras edições da *Novos Estudos CEBRAP* (1994, 1998), e em periódicos como *O Carioca* (1998) e caderno *Mais! da Folha de S. Paulo* (1999). A maioria deles não sofreu alterações quando em livro, e nos casos em que isso aconteceu, foram alterações mínimas, da ordem da adição de uma vírgula, um ponto final, um artigo, ou da exclusão de uma exclamação repetida, por exemplo – alterações que, sabemos, às vezes são capazes de mudar toda uma leitura do poema.

Apesar do gesto de Alvim apontar para uma necessidade de experimentar o poema e seu efeito de leitura, não há hesitação em publicá-los em livro. Aliás, essa decisão parece irrevogável – Alvim possui pouquíssimos poemas em revistas e jornais que não constam em seus livros.

Como um anúncio de um livro em desenvolvimento, que vai se estruturando com vagar, a intensidade de recorrência dos poemas permite saber que o novo livro está prestes a ser editado – mesmo que esse movimento ocorra sem o poeta se aperceber dele. Desse modo foram dados a conhecer *O corpo fora* (integrante de *Poesias reunidas*), *Elefante* e *O metro nenhum*, os três últimos livros de Alvim. Some-se a isso o fato de que 12 anos separam a publicação de *Poesias reunidas* e *Elefante*; e 11 anos entre *Elefante* e o mais recente, *O metro nenhum*.<sup>4</sup> Por todas essas razões a atitude (poética e “livreira”) de Alvim permite que se forme, pouco a pouco, esse arquivo de poemas sem tempo. E sem pressa. Um labor poético que se move lentamente. A partir dessa prática *slow-motion*, o trabalho de moviola começa a tomar forma, como se Alvim estivesse empenhado na elaboração de um grande poema, em um projeto poético, embora aparentemente involuntário, muito organizado.

A cada livro publicado ou a cada movimento do poeta, a poesia de Francisco Alvim quase sempre provocou alguma manifestação da crítica literária. A relação entre a força crítica, a potência da poesia discreta (mas nem tanto) e o percurso que toma forma e se fortalece a partir da década de 1950 em um movimento lento – porém calculado a cada livro publicado e nos riscos assumidos em cada poema – inserem o poeta como parte ativa e cativa da cena poética que se configura hoje.

Possivelmente o primeiro crítico a apontar alguns caminhos da poesia de Francisco Alvim foi José Guilherme Merquior (1997), a propósito do lançamento de seu primeiro livro, *Sol dos cegos*. No ensaio, “Sobre o verso de Francisco Alvim”, chamam a atenção dois aspectos que, posteriormente, de certo modo, nortearão a crítica em torno do poeta. Segundo Merquior (1997), a relação da poesia

4. Antes de serem dados a conhecer em livro, alguns poemas de *O metro nenhum* foram publicados, entre 2001 e 2011, por exemplo, na revista *Inimigo Rumor*, no jornal *Folha de S. Paulo* e nas revistas *Piauí* e *Novos Estudos CEBRAP*. Houve ainda, em 2009, o verbete “Serrote” publicado na revista homônima, do Instituto Moreira Salles. Trata-se de um percurso que vai se configurando aos poucos e parece servir como teste e amostra de um possível livro. Algumas vezes, a versão que sai no livro é aquela acrescida de um verso, uma palavra ou um sinal de pontuação, ou, ao invés disso, com um corte desses mesmos elementos – como se ali as escolhas fossem definitivas.

de Alvim com a tradição modernista é direta, porém moderada. Constitui-se em um anti-sentimentalismo controlado como se recusasse uma cabralidade exacerbada, bem como uma “dicção clássico-modernista geral”. Para Merquior (1997), a relação entre a consciência individual e a realidade urbana cotidiana configura uma “nova subjetividade lírica”. Isto é, a articulação entre um Drummond ou Murilo tardios e o princípio de economia cabralino gerariam dois aspectos importantes para algumas abordagens posteriores da poesia de Alvim: a “reabertura do processo lírico” e a “penetração crítica do ambiente brasileiro”.

Após *Sol dos cegos* em 1968, *Passatempo* em 1974, *Dia sim dia não*, com Eudoro Augusto, em 1978, *Festa e Lago, montanha*, ambos em 1981, *Passatempo e outros poemas*, a coletânea lançada pela editora Brasiliense, também em 1981, Francisco Alvim só tornaria a lançar novo livro sete anos depois. *Poesias reunidas* (1968-1988), publicado na coleção Claro Enigma, da editora Duas Cidades, é composto de um livro inédito, *O corpo fora*, e da reunião de todos os livros anteriores de Alvim. O vácuo de publicação deixado pelo poeta, aliado às datas emblemáticas na capa do livro, marcando vinte anos de produção poética, causaram certo alvoroço na recepção de *Poesias reunidas*, como se houvesse não só a necessidade, mas também o compromisso de uma revisão crítica de toda a poesia de Alvim até aquele momento.

Roberto Schwarz abre o texto de apresentação na orelha do livro dizendo: “Na poesia de Francisco Alvim estão juntos o mais alto lirismo e o conhecimento refletido e desabusado da vida contemporânea” (1999), dando a tônica adotada para pensar todo o procedimento poético de Alvim naquelas duas décadas de poesia, postura essa que remonta às análises de Merquior e seria retomada com mais veemência pelo próprio Schwarz em longo ensaio a propósito da publicação do livro *Elefante*, em 2000. Flora Süssekind (2002), por sua vez, ao comentar as *Poesias reunidas*, chama a atenção para o “estilhaçamento da voz lírica” e para a “cisão e dramatização do lírico característica da poesia moderna”, relativizando, desse modo, as condições de existência das vozes líricas na poesia de Alvim, questão também ponderada por Schwarz (1999) na apresentação do livro.

No entanto, talvez um dos textos de maior impacto daquele período tenha sido “O poeta dos outros”, de Cacaso (1988). O ensaio, publicado quase um ano após a morte de Cacaso e praticamente um mês antes do lançamento de *Poesias reunidas*, fazia parte, segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2000), do que seria um extenso trabalho sobre a poesia de Alvim. Desde então, o texto de Cacaso passa a ser frequentemente mencionado na produção crítica acerca da poética de Alvim. Em cinco longos tópicos, Cacaso faz um levantamento de variados aspectos que dão conta do procedimento poético de Francisco Alvim: o poema como expressão da “voz dos outros”, a dramatização, o processo de individualização, os poemas curtos, o lugar da experiência e da memória, o gesto coletivo na ausência de autoria, o convívio social brasileiro e a técnica poética, para citar alguns deles.



Após o lançamento de *Poesias reunidas*, em 1988, Alvim só volta a publicar em livro no ano 2000, com o lançamento de *Elefante*. Dessa vez parece que o impacto gerado pela publicação foi mais intenso. Primeiramente porque, nele, Francisco Alvim evidencia algo que, de algum modo, sempre fora visível em seu texto (e que Merquior enfaticamente notou em seu primeiro livro): a natureza de seu vínculo poético com a tradição modernista. Além disso, *Elefante* não era uma reunião de poemas já publicados (o que não ocorria desde 1981) e o título – na explícita relação com o poema de Drummond, “O elefante” (2002) –, para muitos, determinava de vez as escolhas poéticas de Alvim desde sua estreia na poesia e principalmente desde *Poesias reunidas*.

Algum tempo depois de seu lançamento, o livro rendeu (e ainda rende) análises e artigos em livros, jornais e revistas como *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, revistas de arte, literatura e cultura, como *Cult* e *Piauí*, e revistas acadêmicas, como a *Revista USP*. A sistematização crítica em torno da produção poética de Alvim parecia ser uma exigência naqueles já passados trinta anos de poesia (nem tantos livros assim, em comparação com a obra de outros poetas, como Drummond ou João Cabral, por exemplo).

Como se vê, sucessivamente, desde o lançamento de *Sol dos cegos* e do gentil ensaio de José Guilherme Merquior, a dicção poética de Alvim é constantemente reconhecida pelos seus traços modernistas. Isso implicaria identificar, também, o olhar sobre a realidade social do Brasil e o lirismo moderado de sua poesia. Roberto Schwarz foi, sem dúvida, um dos críticos que mais procurou dar conta das influências de Alvim, especialmente no extenso ensaio escrito para a *Folha de S. Paulo*, em março de 2002.

A proposta principal do ensaio de Schwarz (2002) é analisar a formação histórica e social brasileira a partir da poesia de Alvim, especialmente a partir daquela do livro *Elefante*. O crítico traça um percurso desde a escravidão até os dias atuais para pensar e reconhecer nos poemas de Alvim uma espécie de mal-estar e um desajuste em relação aos valores nacionais estabelecidos ao longo de nossa história. No entanto, a “mitologia pessoal” dos poemas – exceção de uma poesia que recusa a individualização tanto dos personagens como da “*persona* do poeta”, nas palavras de Schwarz (2002) – é abordada apenas ao final do texto, com o que ele chama de vertente lírica, a qual, entretanto – adverte – não se aplicaria à perspectiva do ensaio.

Logo, pode-se dizer que a perspectiva crítica da poesia de Francisco Alvim divide-se entre a ênfase na linguagem pessoal, na visão da natureza – o que é considerado por muitos críticos como uma forma de lirismo – e a atenção ao procedimento de escuta das falas e a manifestação de diferentes vozes “coletivas”. Ou seja, de certo modo, uma operação de leitura para a poesia de Alvim estava já indicada na estratégia de “ceder a voz aos outros”, amplamente discutida por Cacaso em suas inúmeras e possíveis nuances e retomada de variadas maneiras nas leituras que visam aprofundar todas essas questões.

Não se pode ignorar, ainda, o fato de que o livro mais recente de Francisco Alvim, *O metro nenhum*, lançado em setembro de 2011 pela Companhia das Letras (mesma editora de *Elefante*), também teve uma expressiva recepção crítica. Na contramão do escritor que publica um livro por ano, por exemplo, e estimula a ansiedade do leitor em saber qual e como será o próximo trabalho, Alvim não deixa de aguçar a curiosidade e provocar a expectativa, ao levar mais de uma década para publicar um novo livro. Onze anos após a publicação de *Elefante*, *O metro nenhum* chega em forma de uma exasperação frágil, apontando para dificuldades constantes na vida, no mundo e no próprio poema – tensões evidenciadas ao longo de todo o trabalho poético de Alvim.

Dessa vez o texto da orelha do livro ficou a cargo do amigo e também poeta Zuca Sardan. De alguma maneira, na prática artística de Alvim e Zuca identifica-se, recorrentemente, uma citação, uma menção ou mesmo uma interferência de um poeta no outro. Em 1982, por exemplo, Alvim escreve *Infância vetusta*, um dos primeiros textos sobre a poesia de Zuca Sardan, cuja característica e circulação, segundo ele, era “(sem) alternativa” (1982c, p.36). Alvim ainda dedica alguns de seus poemas a personagens de Zuca ou mesmo ao próprio Zuca – como um dos poemas de *O metro nenhum*. Além disso, o amigo também assina uma ilustração na última página do livro. Vale destacar ainda que a mais recente publicação de Zuca, *Voe no Zeplin*, prestes a ser lançada de forma independente pela Maria Papelão, uma cartonera do Rio Grande do Sul, também conta com apresentação e notas de leituras de Francisco Alvim. Não se trata apenas de manifestações críticas, mas de intervenções que remontam à relação entre os poetas, e assim, à perspicácia poética de algum modo comum a ambos.

Por volta de 1952, Zuca Sardan produzia em mimeógrafo seus primeiros folhetos com ilustrações e poemas, que eram distribuídos entre conhecidos e amigos. Um gesto que adiantava quase em duas décadas a prática dos chamados “poetas marginais” ou “geração mimeógrafo”. A relação entre Zuca e Alvim tornou-se mais estreita quando ambos moravam no Rio de Janeiro e estudavam para ingressar na carreira diplomática, o que só iria ocorrer para Alvim em 1963, quando foi aprovado no concurso do Instituto Rio Branco, algum tempo depois do ingresso de Zuca Sardan.

A aproximação de Zuca com os poetas do Rio de Janeiro se intensificou no final dos anos 1960. Já na década seguinte, alguns ativos “poetas marginais” de Brasília também se incluíam em suas relações: Nicolas Behr e Eudoro Augusto – este último editaria em parceria com Francisco Alvim *Dia sim dia não*, em 1978. Assim como Zuca, Alvim transita entre os poetas do Rio de Janeiro e posteriormente de Brasília, onde passara a residir depois de iniciar a carreira de diplomata.<sup>5</sup>

5. Em 1990 foi realizado o evento Artes e Ofícios da Poesia, no Museu de Arte de São Paulo, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, que reuniu poetas, críticos e editores de poesia, entre eles Zuca Sardan. Em depoimento para o livro *Artes e ofícios da poesia*, resultado do evento, Zuca (que assina o texto do livro como Zuca Sardanga) comenta a continuação de sua prática da “poesia-mimeógrafo”, bem como sua aproximação com o grupo da “poesia marginal”, e inclui a participação dos poetas do Rio e de Brasília em um único

Os primeiros contatos de Alvim com os poetas do Rio de Janeiro também ocorrem em fins da década de 1960 e início dos anos 1970. Alvim (2002) refere-se a esse período de convivência intensa com os poetas e amigos como um momento de arejamento e também de relaxamento da sua própria poesia, além de conhecimento de outras manifestações poéticas. Ainda assim, o contato anterior com Zuca parece marcar uma interferência quase permanente na poesia de Alvim.

Conta Zuca Sardan que, certa vez, ainda quando ele e Alvim preparavam-se para ingressar no Itamaraty, estavam em um bar no Rio de Janeiro (Bar Alpino, segundo Zuca, onde iam com certa frequência), em companhia de outros “aspirantes novatos” ao Itamaraty, com o propósito de aconselhá-los em relação à prova – considerando a “larga experiência” que os dois poetas adquiriram na realização do concurso até serem aprovados. Devido à demora do pedido feito no bar, Zuca e um dos “convidados” foram até a entrada da cozinha averiguar a situação e, em frente à pequena janela onde eram entregues os pedidos, depararam-se com o cozinheiro executando, de acordo com Zuca, um “graciosíssimo ballet” com duas grandes baratas – para o fascínio de Zuca e horror do “finíssimo novato” (SARDAN, 2003).

O teatro de baratas descrito por Zuca apresenta algo peculiar e comum à sua poesia e à de Francisco Alvim: um jogo capaz de refinar e transformar os elementos e situações mais baixas, simples e banais da realidade, uma espécie de teatralização da vida, da sociedade e das ordinárias (e outras nem tanto) relações humanas, com “um senso trágico da vida... e um humor negro da mais supina elegância” como define Zuca na entrevista aqui citada (SARDAN, 2003, p.177). A diferença está no modo como essas peças são executadas. Zuca cria e nomeia personagens em cenários tão fantasiosos quanto seus próprios nomes, articula e faz conviver em sua poesia a ilustração e a palavra, duas formas de expressão distintas em uma única manifestação artística. Outras vezes, a fantasia e a imaginação aparecem nas histórias narradas e nos diálogos expressos em um português macarrônico num jogo contínuo com elementos e situações da realidade.

A poesia de Alvim é mais direta. A fantasia também aparece em um constante jogo com a realidade, mas os personagens de Alvim não têm nome. Não porque sejam ordinários (às vezes não o são nem um pouco), mas sim porque podem assumir a figura ou a voz de qualquer um, um simples alguém. Sobre a questão, Roberto Schwarz (2002), por exemplo, afirma que “muitas vezes, graças ao malabarismo da dramaturgia, não sabemos de quem são, a quem se dirigem ou a quem entre os presentes, se deve o próprio título do poema, que não é uma moldura neutra e que participa do jogo de in-

---

grupo: “Na década dos setenta, com Chico Alvim, Cacaso, Nicolas Behr, Turiba e outros amigos, participamos do grupo da assim chamada Poesia Marginal. [...] Criou então uma editora caseira de folhetos, a partir dos anos cinquenta, e acabou, nos anos setenta, identificado com a geração mimeógrafo dos poetas marginais... Nada mal, nada mal, remoçamos aí quase vinte anos!...”. (SARDAN apud MASSI, 1991, p.318).

certezas do resto” (2002, p.6). O também poeta Heitor Ferraz (2001), em sua dissertação de mestrado, trata o assunto por meio das *personas*, herdadas de Pound, mas expressas em Alvim de maneira muito diferente para manifestar as experiências sociais e cotidianas da realidade brasileira. Entretanto, o que se coloca diante do leitor é aquele senso trágico e humor elegante lembrado por Zuca – o espectador que aplaude um teatro de baratas, e expõe, como na poesia, os paradoxos mais chocantes numa sutileza de opostos: os insetos tão sujos e rasteiros convivem com os frequentadores do bar, com o garçom, a comida e o lixo. Esse é o olhar sobre uma parcela da sociedade recorrentemente apontado pela crítica e um dos modos pelo qual, de fato, ela pode aparecer na poesia de Alvim.

Não é de se estranhar, pois, que a ilustração de Zuca Sardan presente na última página de *O metro nenhum* tenha recebido o nome de “No Alpino”. No índice do livro consta: “No Alpino, *estampa de Zuca Sardan*”. Como se o título da ilustração e a própria imagem reafirmassem as peças executadas pelos poetas. A imagem apresenta a execução de um teatro e a projeção de sua sombra para o poeta (Alvim, talvez?) sentado à mesa do bar. Na orelha do livro, Zuca Sardan (2011) escolhe exatamente essa relação entre o que está evidente, escancarado, e o que está encoberto e se faz sombra, para pensar as diferentes formas de manifestação da poesia de Francisco Alvim.

Nessa espécie de apresentação do livro, com sua escrita peculiar, Zuca Sardan (2011) afirma que a poesia de Alvim possui uma face trágico/lírica, e outra mais descontraída, ruidosa, debochada – termos que se pode depreender de algumas expressões utilizadas por ele, como “galhofa-fria”. Zuca (2011) compara essa faceta da poesia de Alvim com um espetáculo de circo, no qual, para ele, há “[...] graças sem exato sentido, até grossas mas... sem graça!”, e prossegue afirmando que tais “galhofas-frias” não são lidas, e sim reescritas, na medida em que são capazes de inverter a lógica poética e gerar no público a impressão de que é ele, o público, o autor dos poemas. Para Zuca (2011), a faceta lírica da poesia de Alvim seria a mais magistral, porém, a “galhofa-fria”, esse perfil mais público na sua manifestação, torna-se assim a mais revolucionária – razão pela qual cada face dessa poesia poderia agradar a públicos distintos, e promover, portanto, certa instabilidade em sua recepção.

No entanto, essa instabilidade é relativa, uma vez que podemos perceber alguma consonância crítica nas tensões estabelecidas pela poesia de Alvim, o que confere ao poema, ao mesmo tempo, força receptiva e uma inegável relação com o público leitor, justamente por aparentar ser uma “poesia fácil”, “acessível”, muito distante de um procedimento mais fechado e hermético. Ao contrário, após o primeiro contato com a poesia do autor – independentemente de períodos e livros – o leitor vê-se diante de um dizer que se propõe aberto, passível de inúmeras perguntas e respostas e, conseqüentemente, instável, oscilante e propício ao risco. Ao tomar a poesia de Alvim, portanto, como abertura, e por se tratar de uma dicção que se quer afetável, talvez se faça pertinente acreditar na existência da poesia

simplesmente como tensão – exatamente por constituir-se em forma de expressão para uma poética do presente. Na poesia de Alvim, há sempre um recorte de tempo, mundo e vida, tensionados a partir do próprio tempo, do espaço, de expressões de força e fragilidade. Relações sempre pensadas a partir da hesitação e instabilidade a que se propõe o processo de feitura de poesia.

## 2. O poema

Em *Resistência da poesia*, Jean-Luc Nancy (2005), a partir da condição e do movimento de negação, recusa a supressão da poesia para que se estabeleça como tal, defende que o sentido da poesia está sempre por fazer. É seu acesso, sua articulação, o que está em jogo. Por isso compõe-se em dificuldade, naquilo que não se deixa fazer. Processo, portanto, inacabado. É no acesso da exatidão, passível de inúmeros deslocamentos, no sentido que se abre em movimento constante e inacabado, como o que está sugerido por Nancy (2005), que essa ideia é identificada no exercício poético de Francisco Alvim. Muitos de seus poemas são capazes, para falarmos com Nancy, de “identificar-se com qualquer gênero ou modo poético”, o que acaba, dessa maneira, determinando uma nova exatidão, e impondo para o próprio fazer poético uma dificuldade. Em suma, uma articulação poética que imprime um novo sentido, um outro acesso e disposição para o sentido. Cabe, pois, entender como esse processo e essa percepção da poesia e sobre a poesia se manifesta no pensamento poético de um escritor que publicou seu primeiro livro nos anos 1960 e ainda produz, escreve, tece e articula sentidos. Há um poema de Francisco Alvim, sem indicação de título, que parece apontar todo um projeto de poesia que seria desenvolvido por ele:

Poesia –  
espinha dorsal  
Não te quero  
fezes  
nem flores  
Quero-te aberta  
para o que der  
e vier  
(ALVIM, 2004, p.349)

O poema citado nitidamente estabelece uma conversa com “Antiode”, de João Cabral de Melo Neto. É interessante notar como Alvim desarma a proposição de Cabral, e a palavra poética pode funcionar como uma refração de sentido, a partir do que já está dito por Nancy (2005). Veremos como há, de fato, um vínculo, um diálogo entre poemas, mesmo que esse contato se realize em polos opostos.

Em 1947, João Cabral de Melo Neto publica *Psicologia da composição*, livro que fora impresso na sua prensa manual, em Barcelona, e trazia, também, os poemas “Fábula de Anfion” e “Antiode”. Terceira publicação de João Cabral, *Psicologia da composição* marcava com veemência o pensamento crítico e poético que norteariam seu trabalho de poeta. Numa tentativa de isolar a experiência poética, em um simultâneo isolamento da palavra, e fazer com que a experiência vivida não seja determinante do texto, podemos ler, em “Antiode”:

ANTIODE

(*contra a poesia dita profunda*)

Poesia, te escrevia:

flor! conhecendo  
que és fezes. fezes  
como qualquer,

[...]

Depois eu descobriria

que era lícito  
te chamar: flor!  
(flor, imagem de

duas pontas, como  
uma corda). Depois  
eu descobriria  
as duas pontas

[...]

Poesia, te escrevo  
 agora: fezes, as  
 fezes vivas que és.  
 Sei que outras

palavras és, palavras  
 impossíveis de poema.  
 Te escrevo, por isso,  
 fezes, palavra leve,

[...]

(MELO NETO, 2008, p.78)

O poema de Cabral faz ver que não é a espontaneidade da língua que interessa à sua poesia. Ao contrário, com o propósito de enxugar o texto, Cabral privilegia a capacidade e a possibilidade da língua ser anterior à experiência, ao vivido, àquilo que, em algum momento, na visão poética, poderia ser nomeado conteúdo. No final da década de 1940, Cabral enviaria uma carta a Clarice Lispector, e junto à carta mandaria uma amostra de *Psicologia da composição*. Sobre o livro que ainda viria a ser publicado, diz, na carta:

[...] é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i.é, não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas, pelo contrário, é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço. (MELO NETO, 1997, p.32)

Daí a pertinência em conceber primeiramente o que estaria “fora” e, num desejo de controle sobre a língua e sobre o poema – que posteriormente ficaria mais evidente na escrita de João Cabral –, preencher com palavras as ideias e o pensamento antes traçado. Conforme bem lembra Marcos Siscar (2010), a separação entre técnica e experiência privilegiada por João Cabral é importante para que suas ideias não sejam confundidas com a “superficialidade da visão romântica que vê na poesia uma

forma de expressão da personalidade e que põe a técnica sob a suspeita de falsificar a veracidade da experiência” (2010, p.289). Siscar (2010) explica, ainda, a importância de reorganizar e repensar noções tradicionais da poesia, como a “forma” e o “sentido”, os dois “polos da experiência poética”. Para ele,

[r]everter o privilégio da interioridade espontânea ou do conteúdo pensante seria não apenas resgatar a importância do procedimento construtivo, mas colocar em primeiro plano uma certa ideia do signo poético *motivado*, dando destaque às potencialidades performativas de um “dizer” que coincide com um “fazer”. (SISCAR, 2010, p.291)

Apesar da escolha pelas quadras, o texto sintática e semanticamente quebrado de João Cabral intensifica os dizeres do subtítulo do poema: “contra a poesia dita profunda”. Como uma ode que desconstrói seu tema ou o assunto ao qual se dirige, o canto sem ritmo de João Cabral não economiza no corte do verso e da palavra, que, em alguns casos, quebra a expectativa de ritmo dentro do próprio verso, deixando claro a relevância e implicação da estrutura mental do poema sobre uma falsa noção de espontaneidade e naturalidade da linguagem:

(flor, imagem de  
  
duas pontas, como  
uma corda). Depois

Conforme é possível perceber, João Cabral consegue unir o corte sintático e semântico – que, nesse caso, vai além do enjambement – na medida em que a imagem da flor começa a ser desenvolvida no último verso de uma estrofe para continuar na seguinte. No segundo verso dessa estrofe, há um corte indicado por um parêntese e um ponto final, antes que se prossiga com o andamento da frase disfarçada de verso. E subvertendo toda uma noção de poesia, Cabral procura destituir a palavra de todos os conceitos que a ela possam ser associados como signo linguístico, concedendo ao poeta o poder de determinar como e o que dizer, e sem que isto esteja associado a um sentir, a uma confissão ou expressão de desejo profundo. A “Antiode” de Cabral mostra como o poema pode ser quase puro exercício linguístico sem ser superficial ou vazio. Justifica-se, desse modo, a escolha pela palavra “fezes” como uma palavra “possível de poema”, em contrapartida à palavra “flor”, que só iria para o poema enquanto palavra livre de referente que não aquele determinado apenas no texto, de acordo com a imagem que se queira construir.



O poema de Francisco Alvim, antes mencionado, está publicado em *Sol dos cegos*, primeiro livro do poeta, de 1968. O livro é dividido em dois momentos: “Sol dos cegos” e “Amostra grátis”. A parte “Sol dos cegos” agrupa poemas escritos entre 1964 e 1967 e está subdividida em “I”, “Drummondiana” e “II”. Já “Amostra grátis” reúne poemas de 1957 a 1963 e subdivide-se em “Cidade”, “Curva das horas” e “Fazenda”.

O poema sem título, cujo início é marcado pela palavra “Poesia”, é o primeiro da “Amostra grátis”, reunião de poemas que parece vir como um brinde para o leitor, e estar ali por mero descuido ou gentileza do poeta. Mas o arquivo de Francisco Alvim não é descuidado ou gentil, tampouco casual e aleatoriamente organizado, e o poema, escrito entre o fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, também marca o lugar e o posicionamento crítico do poeta.

De maneira mais curta, sucinta e informal, o lugar determinado por Francisco Alvim parece ser quase o inverso daquele proposto por João Cabral de Melo Neto. Primeiramente, porque o poema procura encontrar um lugar para a poesia já no primeiro verso, em que a nomeia e, como um conceito, a define logo após o travessão. Depois, porque o sujeito, claramente marcado no discurso, impõe um desejo que é também uma opção e uma ordem, uma vez que, “*nem fezes, nem flores*” pode significar exatamente o oposto: fezes e flores. Isto é, a preocupação colocada nessa escrita não é a ausência de referente, a necessidade de designar o poema como um processo mental, subvertendo a ordem tradicional do que se acredita como poesia, ou, ainda, a distinção entre procedimento técnico e experiência vivida, como o poema de Cabral deixava ver.

Sem cair na espontaneidade romântica, ou na oposição “forma” e “sentido”, tampouco no tom confessional, o poema de Alvim simplesmente parece não negar nada e, ao contrário, funciona como definição de uma ideia de poesia, uma busca de sentido aberta como potência de referentes e mesmo do próprio sentido, como uma refração, como uma possibilidade de desvio, “para o que der/ e vier”. Exatamente por isso, agora, o controle do poeta sobre o poema se dá de forma mais limitada.

Mais uma vez no polo oposto de Cabral, o último verso do poema de Alvim evoca, também, a constatação de Manuel Bandeira (1984), ao final de *Itinerário de Pasárgada*, quando, com o estalo de um comentário feito por Rachel de Queiroz, Bandeira diz assumir com satisfação os efeitos de leitura da poesia e se define em paz com seu destino de poeta, assim como ocorre no poema de Alvim, “pronto para o que der e vier” (1984, p.17).

O período em que foram escritos os poemas de “Amostra grátis” está indicado apenas na coletânea lançada pelas editoras Cosac Naify/7Letras, em 2004, e é significativo para a proposição de um movimento aberto e instável para o poema e para a poesia. A presença muito sutil de Bandeira, e o diálogo um tanto na contramão com João Cabral, informam que a presença latejante dos poetas –

especialmente de Cabral – ali, no corpo do texto, serve, ao mesmo tempo, como referência e amparo para o enunciado poético. Uma “hesitação”, conforme desenvolve Michel Deguy (2010) quando pensa as possibilidades e proposições de sentidos para a poesia. Para Deguy (2010, p.17), uma relação de “hesitação” com outros discursos pressuporia “troca, liga, aliança, ruptura local etc”. Logo, os posicionamentos poético-críticos de Francisco Alvim são marcados, também, a partir de um vínculo forte e importante com a tradição.

Além do natural interesse e estudo da poesia, o convívio poético com suas irmãs, as também poetas Maria Ângela e Maria Lucia Alvim, os encontros com os críticos Roberto Schwarz, José Guilherme Merquior e Alexandre Eulálio, e ainda as afinidades com os poetas do Rio de Janeiro e de Brasília, parecem ter colaborado para os rumos tomados em sua poesia. Aparentemente atento às diferentes manifestações poéticas de seu tempo, a escrita de Francisco Alvim passa longe de uma relação com a poesia de vanguarda no Brasil. A relação, vínculo ou referência ao concretismo, à poesia práxis, e mesmo ao neoconcretismo, é praticamente inexistente nos textos de Alvim. Mas essa ausência identificada em sua produção crítica determina muito do que é possível vislumbrar ainda hoje – e com mais intensidade – em seus poemas, o que leva à constatação de que a tradição escolhida por Alvim é outra. Dessa forma, explica-se a escrita marcada pelo jogo com os pronomes e consequente desestabilização das vozes e sujeitos, ou pela informalidade da língua, a escrita de efeito narrativo, com sucessão de imagens e cenas (como se, assim, fosse possível situar a poesia simultaneamente entre a técnica, a espontaneidade e o vivido).

De algum modo, criticamente, e desde o início de seu percurso literário, Alvim sempre olhou ao seu redor, como podem indicar alguns de seus artigos sobre poesia e sobre poetas escritos principalmente na década de 1980. Em entrevista à revista *Cult*, em 2001, Alvim fala sobre suas opções e comenta o fato, por exemplo, de se sentir provocado e diretamente afetado com as considerações de Mário Faustino, na década de 1950, acerca da “nova” poesia brasileira, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Diz ele:

No meu caso, há uma série de filtragens, pois aos 20 anos eu era dominado pelas leituras do suplemento do *Jornal do Brasil*, que trazia artigos do Mário Faustino, das vanguardas tardias, concretos, práxis, e aquela maravilha de agitação. Admirações profundas, que ao mesmo tempo me acuavam, porque criavam problemas atrás de problemas. A única coisa que eu sabia era que o “eu” e o referente eram *importantíssimos para mim, que a experiência era uma coisa fundamental*; eu sentia que era daí, de minha vida, que tinha de partir para levantar qualquer coisa que

almejasse – e eles estavam em conflito com isso, pois queriam uma poesia do “antieuromântico”. Eu queria continuar essa vertente “romântica”, mas sabendo que o sentimento não poderia ser o mesmo. (ALVIM, 2001, p.6, grifo meu)

Sem atestar a necessidade de se posicionar “contra” ou “a favor de” outros poetas, projetos e movimentos, Alvim aponta fortemente os caminhos escolhidos para seu projeto de poesia, bem como o desejo de encontrar uma dicção capaz de dar conta da técnica e da experiência, numa aparente vontade de desequilibrar a visão poética romântica, mesmo que, para isso, fosse necessário encontrar algum meio de subvertê-la.

De acordo com o estudo de Manoel Ricardo de Lima (2009) sobre o trabalho de Mario Faustino, a página “Poesia-Experiência” circulou no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* durante os anos de 1956 a 1959, e trazia, além das manifestações de vanguardas, “algumas de suas preferências poético-críticas, como Ezra Pound e T.S. Eliot e o *New Criticism*; e, no Brasil, Jorge de Lima” (LIMA, 2009, p.184). Tais dados, se lidos em conjunto com o poema da “Amostra grátis” de *Sol dos cegos*, são suficientes para entender que Francisco Alvim consegue rearranjar e, talvez, remodelar as interferências das leituras e daquela “maravilha de agitação” que o afetavam como uma escolha pelo *não*, como quem decide que o rumo ou projeto a seguir é outro. Trata-se de um projeto que é o do lugar da experiência sem excluir a técnica; o da informalidade sem dispensar a responsabilidade com a forma poética; e finalmente, um projeto que é o do lugar entre poema e prosa, numa proposta que tensiona a palavra poética no texto e evidencia uma concepção de poesia fortemente contaminada – ao mesmo tempo em que deslocada, permanentemente em relação – às premissas modernas.

**Artigo recebido: 25/01/2014**

**Artigo aceito: 10/05/2014**

## Referências

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

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

\_\_\_\_\_. “Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sonsa”. *Rodapé*, São Paulo, nº 2, pp.199-207, ago. 2002. Entrevista concedida a Sérgio Alcides.

\_\_\_\_\_. “Entrevista”. *Revista Cult*, São Paulo, nº 42, jan. 2001. Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas.

- \_\_\_\_\_. *Novos estudos CEBRAP*, nº 20, pp.163-165, mar. 1988a.
- \_\_\_\_\_. “Poesia pelo telefone”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1988b. Folhetim, pp.G7. Entrevista concedida a Augusto Massi.
- \_\_\_\_\_. *Poesias reunidas (1968-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988c. Coleção Claro Enigma.
- \_\_\_\_\_. “O corpo fora.” *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, p.40, 4 jun. 1982a.
- \_\_\_\_\_. “Alvim, a poesia afinal premiada”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, p.31, 30 out. 1982b. Entrevista concedida a Cida Tair.
- \_\_\_\_\_. “Infância vetusta”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, p.36, 02 out. 1982c.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “O elefante”. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, pp.165-168.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª edição. Rio de Janeiro/Brasília: Nova Fronteira/INL, 1984.
- BRITO, Antonio Carlos de. O poeta dos outros. *Novos estudos CEBRAP*, nº 22, pp.137-156, out. 1988.
- CESAR, Ana Cristina; MORICONI, Italo. “O poeta fora da república”. *Opinião*, Rio de Janeiro, pp.19-20, 25 mar. 1977.
- DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Tradução de Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito*. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 229-233.
- LIMA, Manoel Ricardo de. *Mario Faustino, Joaquim Cardozo e o arquivo agora*. Via Atlântica, nº 15, p.184, jun. 2009.
- MELLO, Heitor Ferraz de. *O rito das calçadas*. Aspectos da poesia de Francisco Alvim. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2001.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, pp.78.
- \_\_\_\_\_. Carta a Clarice Lispector. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, nº 1, p.32, 1997.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Sobre o verso de Francisco Alvim”. In: *A astúcia da mímese. Ensaios sobre lírica*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp.215-217.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.
- SARDAN, Zuca. “Zuca Sardan: Uma entrevista”. *Inimigo Rumor*, São Paulo/Lisboa/Coimbra, nº 15, pp.169-191, 2003.

SARDAN, Zuca. “Onde há fumegas há fogo”. In: MASSI, Augusto (organização). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

SCHWARZ, Roberto. “O país do elefante”. *Folha de S. Paulo*, Mais!, São Paulo, pp.5-13, 10 mar. 2002.

\_\_\_\_\_. “Orelha para Francisco Alvim”. *Seqüências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p.205-06.

SISCAR, Marcos. “A máquina de João Cabral”. In: *Poesia e crise*. Ensaio sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p.289.

SUSSEKIND, Flora. “Seis poetas e alguns comentários”. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, pp.319-354.