UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

MURILO DE ALMEIDA GONÇALVES

A poética de Paulo Henriques Britto: tensões entre subjetividade e forma

São Paulo

2017

MURILO DE ALMEIDA GONÇALVES

A poética de Paulo Henriques Britto: tensões entre subjetividade e forma.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária

Orientador(a): Prof. Dr. Viviana Bosi

São Paulo

2017

MURILO DE ALMEIDA GONÇALVES, **A poética de Paulo Henriques Britto**: tensões entre subjetividade e forma. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada pela possibilidade de aprimorar meus estudos por meio dessa dissertação de Mestrado. Agradeço também à CAPES pela concessão de bolsa de estudos durante a pesquisa e ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada pela disponibilidade e pela atenção prestada.

Aos professores Murilo Marcondes de Moura e Roberto Zular, agradeço não apenas pelas grandes contribuições realizadas no exame de qualificação deste trabalho, mas por todas as orientações que me foram dadas ao longo de minha graduação. Sou extremamente grato também à Professora e Orientadora Viviana Bosi, também pelo que me ensinou na graduação, mas em especial pelo acolhimento deste trabalho, pela orientação técnica sempre precisa, e acima de tudo pela relação realmente *humana* que estabelece com seus orientandos.

Estendo ainda meus agradecimentos a todos os amigos que compartilharam do entusiasmo e das angústias desta pesquisa. Dentre eles, os companheiros do Grupo de Estudos coordenado pela Professora Viviana Bosi, com os quais aprendi muito por meio de leituras e discussões a respeito da literatura. Graças a nossos encontros, pude amadurecer muito meus conhecimentos nos últimos anos, e, conseqüentemente, amadurecer as ideias e linguagem desta pesquisa.

Agradeço à minha mãe, por suportar de forma serena a distância; ao meu irmão, por tudo o que dividimos nestes últimos anos; e aos familiares de minha esposa, por estarem sempre ao meu lado em todos os momentos. Em memória, agradeço ao meu pai e aos meus avós, que infelizmente partiram antes que eu pudesse concluir essa etapa, mas que, de alguma maneira, viabilizaram minha chegada até este ponto.

À Emily, dedico um agradecimento especial, por ser uma das pessoas que mais me ajudou na condução e realização deste trabalho; por toda a paciência e afeição que teve comigo nos momentos mais difíceis. Agradeço também pelas prazerosas discussões e leituras que fizemos juntos, e por ser uma pessoa que não apenas partilha comigo seus conhecimentos, mas toda uma paixão pela literatura que, acredito, é uma pequena parte daquilo que nos move, que nos mantém juntos. Todo o restante é amor.

RESUMO

MURILO DE ALMEIDA GONÇALVES, **A poética de Paulo Henriques Britto**: tensões entre subjetividade e forma. 2017. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A presente dissertação tem como objetivo examinar alguns poemas que compõem a obra do escritor carioca Paulo Henriques Britto, a fim de que identifiquemos características que constituem sua poética. As análises irão recair sobre temáticas mais saliente de sua obra, como a questão do fazer poético, e as possibilidades de constituição de uma subjetividade. Acreditamos que observar cuidadosamente essa obsessão do autor por determinados temas nos ajudará a compreender características que constituem a lírica sua lírica.

Palavras-chave: Paulo Henriques Britto. Poesia contemporânea. Subjetividade. Formas poéticas.

ABSTRACT

MURILO DE ALMEIDA GONÇALVES, **The poetics of Paulo Henriques Britto**: tensions between subjectivity and form. 2017. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The present dissertation aims at examining some poems that compose the work of the writer Paulo Henriques Britto, in order to identify characteristics that constitute his poetics. The analyzes will fall on the most salient themes of his work, such as the question of making poetic, and the possibilities of constitution of a subjectivity. We believe that carefully observing this author's obsession with certain themes will help us to understand the characteristics that constitute his lyric.

Keywords: Paulo Henriques Britto. Contemporary poetry. Subjectivity. Poetic forms.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A SEDIMENTAÇÃO DO ESPAÇO LITERÁRIO E O TRABALHO DA CRÍTICA	12
1.1. UMA HISTORICIDADE INTERNA À OBRA (E A FORMAÇÃO DE UMA LÍRICA CRÍTICA)	18
1.2. A HIPERTROFIA DA FORMA E SUAS RELAÇÕES COM O CONTEÚDO	26
1.3. <i>TROVAR CLARO</i> E OS DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO	44
1.4. NOTA FINAL PARA DESENVOLVIMENTOS POSTERIORES	55
2. O FAZER POÉTICO COMO LIRISMO CRÍTICO	56
2.1. VOZ QUE É MINHA E DESCONHEÇO	60
2.2. A INSPIRAÇÃO E A RACIONALIDADE	82
3. OUTROS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO	101
3.1. A (IM)POSSIBILIDADE DE ORIGINALIDADE E SUAS RELAÇÕES COM A TRADIÇÃO	102
3.2. DEMANDA E ENDEREÇAMENTO	120
CONCLUSÃO	133
REFERÊNCIAS	138

INTRODUÇÃO

Realizar um trabalho que discuta a poética de um autor é tarefa bastante complexa, pois, para além da análise das características que compõem o conjunto de uma obra, muitas vezes se faz necessário pontuar as alterações percebidas em seu percurso, fazendo conjecturas sobre o que poderia estar por trás desse movimento, ou o que impeliu essa ou aquela mudança.

Mas a tarefa parece ser ainda mais custosa quando o trabalho recai sobre um autor contemporâneo, em especial no Brasil. Não que as questões em nosso país sejam necessariamente mais complexas, mas o fato é que, nas últimas décadas, o espaço literário brasileiro vem se constituindo (e se firmando) por meio de movimentos cada vez mais variados, que tornam muito dificultosas as tentativas de sedimentação crítica, e isso acaba por criar tensões significativas dentro desse espaço, entre poetas e comentadores críticos, envolvendo também o parco público leitor.

O escritor Paulo Henriques Britto, cujos poemas serão objeto de análise deste trabalho, possui uma obra que abrange justamente esse intrincado arco histórico e teórico, que vai do início dos anos 1980 até nossos dias, e que por esse motivo julgamos pertinente analisar, não apenas como forma de compreendermos melhor os dados particulares de sua poética, mas também de conseguirmos algumas pistas a respeito de alguns procedimentos gerais de escrita que se tornaram mais frequentes na poesia brasileira dos últimos trinta anos, o que, de alguma forma, poderia contribuir para o entendimento de algumas ressonâncias que estão sendo operadas nas poéticas contemporâneas.

Paulo Henriques Britto possui uma obra já bastante consistente, em vários aspectos. Até o momento o autor lançou seis livros de poesia, publicados nas últimas três décadas: *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima lírica* (1989 – livro que reuniu também os poemas de *Liturgia da matéria*, pelo fato deste último ter tido muitos problemas de distribuição, à época de sua publicação), *Trovar claro* (1997), *Macau* (2003, livro vencedor do conceituado prêmio Portugal Telecom, atualmente prêmio Oceanos), *Tarde* (2007) e *Formas do nada* (2012). Embora encontremos algumas linhas de coesão bem definidas que cruzam toda sua obra – como a insistência na reflexão sobre a linguagem, o uso constante de ironias mediadoras, o entroncamento entre usos coloquiais e erudição formal, o apego à temática musical, entre outros elementos que apontaremos no decorrer do trabalho – o que gostaríamos de observar com mais cuidado é forma como certas temáticas surgem ou mesmo se aprofundam na

transição entre obras, e como essas inflexões parecem responder a variados matizes de nosso presente.

É nesse caminho, por exemplo, que encontramos um eu lírico mais circunspecto em seus dois primeiros livros, como se o autor ainda estivesse a tatear em busca de um modelo lírico mais particularizado que, ao manifestar sua autorreflexividade, forçasse a impressão de maior subjetividade. Mais adiante, a partir dos anos 1990, percebemos certa radicalização nas abordagens, além de maior apuramento das questões formais na obra do autor. Em momentos mais recentes, seria importante refletirmos a respeito de uma inflexão desencantada que percebemos em sua voz poética, na passagem, por exemplo, entre os livros *Macau*, de 2003, e seu trabalho mais recente, *Formas do nada*, de 2012. Dentro do possível, e sempre valorizando a leitura das peças, tentaremos perceber as tensões que envolveram algumas dessas transições entre livros, e que fizeram com que o autor, em determinado momento, incorporasse a sua lírica assuntos bastante específicos, ou mesmo, o modo como certos assuntos ganham novos contornos e passam a se acentuar no passar dos anos.

Algo que também merece ser mencionado, é que o autor aqui estudado nos apresenta um projeto poético que se alimenta de uma dinâmica essencialmente paradoxal, além de trabalhar com articulações linguísticas bastante saturadas, em que o som, o significado, e as imagens evocadas pelas palavras contribuem para o efeito final dos poemas. Toda essa dinâmica dificulta a seleção de um arcabouço teórico mais abrangente, que sustente todo o conjunto investigado. Nesse sentido, a fim de evitar colagens de citações teóricas que simplesmente servissem de amparo protocolar para a análise dos poemas, partiremos de leituras mais detidas das peças selecionadas (pois sua linguagem carregada assim o pede), a fim de que os próprias leituras nos inspirem os direcionamentos teóricos de que necessitamos.

A presente dissertação está dividida em três capítulos, além de uma conclusão. O primeiro dos três capítulos delinea-se em dois caminhos mais gerais; um mais curto, em que tentamos esboçar uma historiografia dessa poética, ou, em termos mais práticos, em que observamos as motivações históricas que interferiram, direta, ou indiretamente, na constituição de determinados traços poéticos da lírica de Paulo Henriques Britto. Em outro momento, mais extenso – e ainda no primeiro capítulo – cuidaremos de observar de maneira mais cuidadosa, partindo inclusive de análises de poemas, algumas características mais salientes do projeto poético desse autor. Aquilo que apurarmos dos fatos discutidos no primeiro capítulo aparecerá, obviamente, como base de fundamentação do que discutiremos nos dois seguintes, no caso, o apego do autor a certas temáticas.

No capítulo 2, por exemplo, discutiremos “o fazer poético” e os temas que dele se desdobram, mais especificamente, os temas da voz e da inspiração. Sendo a discussão acerca do fazer poético um elemento fundamental da poética de Paulo Henriques Britto, será essencial entendermos todas as disposições que o envolvem, especialmente o apego por um gesto de exposição intensificada dos processos de criação. Já no capítulo 3, com tudo o que foi acumulado nos anteriores, tentaremos compreender de que modo o autor irá organizar sua subjetividade poética a partir de experiências que envolvem contatos com experiências contemporâneas bastante complexas, como a ideia de uma tradição que impede a fundação e uma originalidade exemplar, ou mesmo de uma expectativa de um contato com um possível leitor que, no momento atual, não conseguiria encontrar adequações ou acoplagens entre seus discursos particulares, e o discurso da poesia. Dessa forma, partiremos diretamente para as discussões que envolvem as bases de formação do autor, em suas relações com a história mais recente da poesia brasileira.

1. A SEDIMENTAÇÃO DO ESPAÇO LITERÁRIO E O TRABALHO DA CRÍTICA

Observando o panorama da poesia brasileira contemporânea (pensando no que vem sendo escrito desde o início dos anos 80, até os dias de hoje), há pelo menos dois pontos de ponderação bastante importantes que merecem ser discutidos (e considerados). O primeiro diz respeito ao diagnóstico feito por Haroldo de Campos, em um ensaio publicado no ano de 1984 (e incluído em livro em 1997), a respeito das mudanças históricas ocorridas na poesia brasileira que, de acordo com o poeta, estaria adentrando em uma era definida como pós-utópica. Nas palavras do autor:

Entendo que o momento que atualmente vivemos – momento que estamos vivendo desde, pelo menos, o fim dos anos 60, quando se concluiu, segundo penso, o processo da poesia concreta enquanto movimento coletivo e experimento em progresso – não é propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, *pós-utópico* (CAMPOS, 1997, p. 285 – grifo do autor).

E acrescenta:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. (CAMPOS, 1997. p. 268.)

O ensaio em questão indica o esgotamento contínuo e gradativo das aspirações transformadoras no campo da política, especialmente após o golpe militar de 1964, e seu recrudescimento ditatorial no ano de 1968. O aparato repressivo vai aos poucos minando as possibilidades revolucionárias, e os ideários de vanguarda começam a perder seu sentido. Acrescente-se a isso – ainda de acordo com Haroldo – o fato de que o capitalismo de marcas predatórias e uniformizadoras, contribui para o esvaziamento da função utópica da poesia. E seguindo essa ideia, passaríamos a ter uma produção poética que não mais apresentaria ambições críticas de reformas futuras, mas que estaria escorada efetivamente em interrogar-se sobre seu espaço no presente (a partir do que Haroldo chama de “agoridade”).

Trazendo essa debate para um momento mais recente, alguns críticos nos revelam que a transição dos anos 1980 para os anos 1990, além dos segmentos mais recentes da última década, todos, desenvolveram outros elementos de filiação e inscrição na nossa, agora, racionalidade neoliberal; o que acentuaria ainda mais a “constatação da pluralidade de (nossas) dicções líricas” (PEDROSA, 2001, p. 7). Essa nova dinâmica social teria como principal característica a valorização de estratégias de negociação, convívio e consenso, as quais, sendo assimiladas pelo campo artístico – e aqui nos interessa falar dessa circunstância

na poesia – foram replicadas em estratégias que denotavam uma enorme pluralidade nas composições artísticas contemporâneas. Pensando então na poesia, teríamos um campo de produção que, não estando mais interessado em seguir os famigerados “projetos poéticos coletivos”, ou em obedecer a linhas mestras determinadas, passa a constituir uma cena literária bastante heterogênea.

Um dos resultados controversos de toda essa movimentação parece ter sido a instauração de alguns embates entre poesia e crítica que ainda não foram inteiramente superados, pois, se por um lado a poesia passava a manejar livremente os materiais que compunham sua tradição, sem necessariamente estabelecer programas ou manifestos prévios; por outro, essa liberdade não permitia à crítica assentar seus tradicionais parâmetros avaliativos. A estudiosa Célia Pedrosa também tece alguns comentários precisos sobre esse movimento:

(...) a evidência e a produtividade literárias passam a solicitar, a partir de meados do século XX, de modo incontornável, as categorias da *pluralidade* e da *mediania*, (e) isso se vincula à fragilização de tradicionais cronotopos identitários modernos como o *nacional* e o *universal* e de seu principal motor histórico, a ideia progressista e/ou revolucionária de *inovação*.

(...) a fragilização dos critérios que antes tornavam possível uma relação estável entre produção, crítica e público e, portanto, a viabilidade e o alcance de uma *pedagogia* hegemônica fundada no cânone de *grandes autores* e *grandes obras* (PEDROSA, 2008, pg. 41 – grifos da autora) .

Em nossa opinião, esses fatos parecem ter gerado um movimento de respostas mais “enérgicas” de alguns comentadores críticos em direção à cena poética brasileira¹, por conta desse caráter heterogêneo que não permitia mais uma devida fundamentação de bases sólidas e seguras de análise literária (e, por outro lado, a poesia continua a criar condições para o alargamento dessa discussão). Muitos críticos contemporâneos, como Marcos Siscar, analisaram esse fogo cruzado mais de perto e o consideraram bastante problemático e pouco produtivo para o entendimento das particularidades das poéticas contemporâneas.

Embora alguns prefiram dizer que essas gerações recentes – e todo o conjunto de referências que vêm junto com elas – já foram alvo de um excesso de interpretação, não estou convencido disso. Acho que foram, sim, o alvo de um excesso de *confirmações* e *denegações*, de apologias e acusações, o que não é a mesma

¹ Alguns embates mais notórios envolvem as pesquisas de lumna Maria Simon – a respeito do conceito por ela elaborado, denominado “Retradicionalização frívola”, em que explana de maneira bastante aprofundada que uma das principais razões da crise na poesia brasileira reside no modo como os artistas se relacionam com a tradição literária – e também, de forma diversa, por Alcir Pécora, que critica o modo como a produção contemporânea se recusa a refletir sobre seus impasses.

coisa. Ficaram, pois, marcadas pelo proselitismo, pelas estratégias de guerrilha, pelo confronto autocentrado, pelos mal-entendidos dos cálculos ideológicos e institucionais, nem sempre assumidos como tal – marcadas por tudo isso que, no fim das contas, parece não ter muita coisa a ver com a poesia. (SISCAR, 2016, pg. 68)

Ao final de tudo, conseguimos notar que foi se instaurando no espaço literário brasileiro um processo de culpabilização da poesia, por esta desencadear a fragilização e o esvaziamento dos dispositivos de legitimação da crítica. Ficam, assim, desestabilizadas as relações entre esses dois eixos do campo literário, em um movimento que acaba também gerando impactos na recepção do já reduzido público de poesia (pelo menos daquele que não exerce necessariamente a função de crítica literária).

O segundo fator relevante que desejamos expor é que o estabelecimento dos estudos literários dedicados à poesia parece ter se configurado, no final das contas, no espaço da universidade². Esse fato, somado ao que comentamos há pouco, tornou ainda mais complexas as relações entre poesia e crítica. Isso porque, esse movimento que circunscreveu a literatura (em especial a poesia) ao âmbito acadêmico, também parece ter autorizado aos indivíduos a possibilidade de se agenciar um conjunto significativo de práticas (o poeta que é crítico, professor acadêmico, entre outras coisas) e isso, em certa medida, acarreta mudanças, tanto no modo de se encarar (e compor) o trabalho poético, quanto nas suas possibilidades de recepção (seja recepção crítica e/ou de público leitor).

É dentro desse ambiente de inquietação pós-utópica, e de sedimentação da produção literária na universidade que se inicia, como já mostramos, a produção poética de Paulo Henriques Britto, com o livro *Liturgia da matéria* (1982), e mais adiante com *Mínima lírica* (1989); livros cujos poemas pareciam surgir como ponto de inflexão dentro dos debates estéticos daquele período, apresentando uma dicção bastante *sui generis* em relação ao que vinha sendo escrito até aquele momento.

Na passagem dos anos 70 para os 80, a discussão ainda estava polarizada entre o concretismo e a poesia marginal. Diante deste contexto a lírica reflexiva do autor,

² Se lembrarmos dos poetas que mais tiveram destaque na cena literária dos últimos anos, boa parte deles tem algum tipo de relação com a universidade e com o estudo crítico sobre poesia. Só para ficarmos com alguns nomes, o poeta Marcos Siscar é professor de Teoria e História Literária na Unicamp, o poeta Eucanaã Ferraz é professor de Literatura Brasileira na UFRJ, o poeta Paulo Henriques Britto, que será aqui estudado, é professor de Tradução e de Aspectos da Poesia Contemporânea na PUC-RJ. Acreditamos, ainda, que devemos levar em consideração todos os poetas que, mesmo não sendo professores universitários, tomam algum tipo de posicionamento em relação às discussões críticas levantadas pela universidade, por meio de textos críticos publicados em revistas como *Inimigo Rumor* (Carlito Azevedo, por exemplo) e *Modo de Usar* (Ricardo Domeneck, Angélica Freitas, entre outros); revistas que, *grosso modo*, circulam quase que exclusivamente no âmbito acadêmico.

soava como uma voz deslocada (...) não era comum entre os jovens poetas dos anos 70 produzir sonetos como os que o leitor encontrará neste volume”. (sobre a compilação de *Liturgia da matéria e Mínima lírica* realizada por Augusto Massi, *apud* Moriconi, 1989, s/p.).

O comentário crítico de Ítalo Moriconi evidencia alguns aspectos da lírica inaugural do autor que destoavam de outras produções em voga naquele momento. Talvez aqui, para evidenciar um pouco das intenções dessa pesquisa, caiba a seguinte pergunta: por que esse movimento diferenciado entre correntes poéticas tão notáveis da época, como o concretismo, a poesia marginal, ou mesmo a arquitetura cabralina? A resposta a essa pergunta talvez possa ser encontrada numa declaração do próprio Paulo Henriques Britto, declaração que, para os fins desse trabalho, servirá não apenas como resposta à pergunta apresentada, mas como possibilidade de problematização crítica, que nos auxiliará na compreensão de muitos dos caminhos de fundação de seu projeto poético:

Quando estourou a Tropicália, meu entusiasmo pelas canções de Caetano Veloso me levou a fazer leituras sobre música popular, poesia e arte em geral (...) e concluí que a técnica que eu estava tentando dominar – os metros tradicionais, as rimas, etc. – pertenciam a um passado morto e enterrado; a própria sintaxe era um arcaísmo; o poema tinha que ser um objeto visual; e o livro estava prestes a morrer, para ser substituído por formas mais diretas, icônicas, de comunicação. (...) descobri que minha ideia de escrever poesia como forma de expressão pessoal correspondia a uma visão romântica e ultrapassada de poesia. O verdadeiro poeta de meu tempo era uma espécie de engenheiro que, dentro de um programa estético coletivo, elaborava um projeto de obra e ia construindo poemas que realizassem na prática este projeto; os sentimentos individuais, as emoções, não tinham qualquer relevância para o trabalho do poeta. (...) Mas a negação da subjetividade representava para mim um obstáculo irremovível. Porque se minha poesia tinha um projeto, ele era justamente esse: o que me parecia ser a descoberta e a manifestação (ou, como eu diria hoje, a construção) de uma identidade subjetiva. (...) Ora, se essa era a poesia do momento, e a poesia do futuro, eu não tinha nenhum futuro como poeta. Esse impasse me levou a parar de escrever poesia por cinco ou seis anos. (BRITTO, 2008, pg. 13)

Aqui, começamos a assentar algumas motivações dessa pesquisa. Acreditamos ser essencial desdobrar esse comentário do autor para que possamos conduzir uma pesquisa sobre poesia contemporânea que não perca suas ligações com sua história mais recente (e que não caia em simples denegações). As querelas que envolveram o modo como o autor encarava a poesia, e, posteriormente, o resultado poético disso nos seus primeiros livros (evidenciado, por exemplo, no comentário de Ítalo Moriconi, apresentado acima) nos mostram que o modo como o espaço de criação poética brasileiro vem se desenvolvendo desde os anos 1980, exerce influência significativa no fazer poético contemporâneo. No caso do autor escolhido para este trabalho, isso não será diferente.

Esse entrelaçamento que propomos (literatura e história) pode parecer óbvio, mas não é assim tão simples, pois há uma série de fatores transversais que precisam ser considerados.

Não podemos nos esquecer de que, para além dos embates literários, como os que foram expostos por Paulo Henriques em sua entrevista, os poetas que transitaram entre o final dos anos 1980 e os anos iniciais da década de 1990 vivenciaram um quadro de incisivas mudanças nos campos social, político e econômico, o que será decisivo para o apuramento de certas escolhas afetivas por parte de alguns escritores. Em coletânea de poesia publicada no ano de 1998, Heloísa Buarque de Hollanda elabora um texto introdutório no qual se dedica a compor um análise mais premente a respeito das relações que a poesia publicada a partir dos anos 1990 estabelecia com sua história vigente. Alguns de seus comentários são os seguintes:

Comprimida entre duas grandes crises do mercado financeiro internacional, a década de 90 tem como ícones a queda do Muro de Berlim, o impacto da AIDS, o ethos da globalização e, lamentavelmente, a figura do excluído ou do excedente como passa a ser chamada a crescente maioria pobre.

Os novos tempos seriam de ascensão na economia, no amor e na literatura. No caso específico da poesia, a década de 90 oferece um panorama particularmente interessante.

O background imediato dessa produção é um cenário de fortes transformações do mercado cultural mobilizadas por um processo acelerado de massificação, transnacionalização e especialização na produção e comercialização de seus produtos. (HOLLANDA, 1998. p.10).

O diagnóstico final de Heloísa Buarque a respeito da poesia contemporânea, como vimos mais acima, não é dos mais animadores: “As palavras de ordem agora são *negociação, articulação*” (HOLLANDA, 1998, p.16 – grifo da autora). Essa conhecida fala corrobora algumas críticas mais gerais que, nas últimas décadas, têm considerado a poesia contemporânea bastante distanciada de qualquer lastro histórico-social. Contudo, o que nos propomos a fazer aqui é, minimamente, localizar e recuperar alguns desses lastros, levando em conta as marcas constitutivas do fazer poético atual. Para alcançarmos algo em relação a esse desejo, precisaremos levar em consideração, também, algumas disposições biográficas, as quais nos permitam situar os limites entre o fazer poético e as escolhas afetivas do autor.

Para exemplificar um pouco dessa necessidade de acoplarmos alguns dados biográficos ao nosso trabalho analítico, basta lembrarmos que Paulo Henriques Britto, além de poeta, também atua como tradutor; como professor universitário (lecionando literatura contemporânea); como crítico de tradução e também de literatura (com vários textos já publicados sobre o assunto); e também, mais discretamente, como contista (possui um livro publicado: *Paraísos artificiais* de 2004). Acreditamos que esse conjunto de práticas com as quais o autor convive, deve ser levado em conta na análise poética, para que consigamos

transpor a ideia de uma crítica que conte apenas com a avaliação dos lastros histórico-sociais mais tradicionais que são encontrados no material poético³.

Trata-se então, por um lado, de verificar os preceitos que vêm conduzindo a poesia historicamente; e por outro, de observar também se no momento contemporâneo não existem outros parâmetros relacionados a novas experiências que devem ser considerados. Por exemplo, a experiência de um poeta que atue como crítico literário poderia implicar novas configurações líricas, quebrar certos horizontes de expectativa (afinal, ele seria um poeta que também possui conhecimento sobre os campos de avaliação literária).

Nós acreditamos que sim, que as relevantes modificações ocorridas nas últimas décadas no espaço literário brasileiro seriam capazes de mobilizar novas experiências e de operar ressonâncias significativas nas poéticas contemporâneas. É o que tentaremos evidenciar por meio da obra de Paulo Henriques Britto, cuja poesia trabalha com variados regimes de tradição, colocando em cena, no corpo do poema, discussões e dramatizações que julgamos ser essenciais para melhor entendimento da recente poesia. Esse movimento que pretendemos explorar está bem explicitado em um comentário de Marcos Siscar:

A questão em jogo parece ser, mais propriamente, antes do que o sentido ou o valor da poesia, a *postura* a ser adotada diante do contemporâneo. Um dos sintomas disso é que os elementos apontados por essa crítica como problemas específicos da poesia contemporânea estão localizados mais frequentemente na relação dos poetas com a tradição, com as instituições, com os outros poetas, enfim, na postura pública dos produtores de poesia, e menos frequentemente na esfera do poema. (SISCAR, 2010. p. 180 - grifo do autor).

É importante deixar claro que não se trata de realizar aqui um movimento de leitura biográfica, que gruda de modo fortuito a vida do autor na obra literária e tenta justificar a leitura dos poemas por meio de fatores que são essencialmente extraliterários. O que pretendemos colocar em pauta é o fato de que todas as alterações e deslocamentos pelos quais

³ Para refletirmos sobre essa ideia de um novo tipo de poeta que administra variadas práticas, podemos fazer referência a um comentário de Heloísa Buarque de Hollanda, em que nos diz que “O poeta 90 (...) move-se com segurança. É a vez do poeta letrado que vai investir sobretudo na recuperação do prestígio e da *expertise* no trabalho formal e técnico com a literatura. Seu perfil é o de um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e que atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico marcando assim uma diferença com a geração anterior, a geração marginal, *antiestablishment* por convicção.” (HOLLANDA, 1998, p.10). Vale a pena consultarmos também o ensaio “Poesia e gênero literário”, publicado por do Antônio Carlos Secchin, em 2003, onde o autor comenta: “Eis-nos, agora, diante de um grupo predominantemente culto, oriundo em grande parte do meio universitário, estudioso das técnicas do verso, e poliglota (não é casual, no período, o notável incremento de poetas-tradutores)”. E acrescenta: “O denominador comum da nova geração – o interesse pelas técnicas literárias e pela formação especializada – de um lado pode homogeneizar perigosamente uma parcela da poesia de hoje. Mas, por outro, só acredito na formação de alguma poderosa voz individual se ela possuir, em grau elevado, plena consciência de seu ofício. Não há mais lugar para a inocência” (SECCHIN, 2003, s/p).

a poesia vem passando recentemente parecem ser resultado de operações e ressonâncias muito significativas que encontramos em práticas externas a ela, e que, muitas vezes, *não podem ser escamoteadas, especialmente as de cunho crítico* (em que a poesia se vale do conhecimento crítico para constituir-se enquanto tal).

Pensemos: a partir de *Trovar claro* (1997), surgem novas características na poética do autor, e também se acentuam outras que estavam presentes desde o primeiro livro. Há o uso cada vez mais frequente de formas fixas, a discussão sobre o fazer poético se torna cada vez mais incisiva, começa a ocorrer a problematização dos lugares engessados da literatura (entenda-se aí, tradição), em especial na poesia; e também há um adensamento da dicção crítica e sarcástica. Tudo isso parece funcionar como uma espécie de *dramatização* desse confronto entre crítica e poesia que passa a se estabelecer no espaço literário, além de evidenciar toda dificuldade que esse confronto impõe ao processo de compreensão do presente. O autor parece estar atento às problemáticas do campo literário (do qual faz parte), e essa obstinação por certos temas parece ser motivada por fatores que, embora façam parte do campo literário, não são provenientes exclusivamente dos entraves que envolvem a poesia.

Ao cabo disso tudo, o que pretendemos fazer nesse trabalho é perceber em que medida os poemas de Paulo Henriques Britto traçaram uma trajetória que nos permitiria enxergar uma formalização da atual situação artística (e poética), incluindo aí as controvérsias apresentadas pelo campo da crítica. Ainda neste primeiro capítulo, gostaríamos de apresentar, na sequência, alguns elementos da poética do autor que parecem ser resultado dos vários entraves que apresentamos mais acima.

1.1. Uma historicidade interna à obra (e a formação de uma lírica crítica)

Tendo como ponto de partida alguns dos elementos que discutimos nos tópicos anteriores – especialmente a questão de que os embates literários pelos quais Paulo Henriques Britto passou em sua formação parecem ter inspirado certas tomadas de posição no momento de elaborar seu projeto poético – gostaríamos de analisar de que maneira aquilo que foi apresentado parece ter se desdobrado (e por que não, evoluído) no decorrer da obra do autor. Nesse sentido, acreditamos que a obra poética de Paulo Henriques apresenta uma historicidade interna que julgamos essencial para o entendimento, não apenas dos elementos que a compõem, mas também para que consigamos perceber o acirramento de certos procedimentos e temáticas ao longo de seus livros. E é justamente este acirramento de

procedimentos que irá contribuir para a formação de uma lírica que será constituída por traços reflexivos cada vez mais críticos.

Seguindo essa perspectiva, admitir a existência de uma historicidade no interior dessa poética seria, então, ser capaz de perceber o porquê de certos assuntos terem sido preservados ao longo de toda a obra (como se existissem necessidades extraliterárias para tanto), e o porquê de outros passarem a fazer parte dessa lírica apenas em publicações mais recentes (como se certas percepções históricas por parte do poeta impulsionassem a incorporação de novos temas a sua obra).

Outro ponto que nos parece pertinente discutir, e que talvez seja um ponto de partida de análise mais consistente, é que, embora possua uma fortuna crítica já considerável, poucos foram os estudiosos que levaram em consideração os desdobramentos dos temas na transição entre as obras do autor. Geralmente, as análises recaem de maneira mais insistente nos três últimos livros de Paulo Henriques Britto, com algumas observações em poemas pontuais do livro *Trovar claro*. Não que haja necessariamente um problema nessas escolhas, mas elas parecem desprezar o fato de que houve transformações e acirramentos, por exemplo, na suspensão de quase dez anos entre a publicação dos poemas de *Mínima lírica* (1989) e *Trovar claro* (1997); ou mesmo que certos temas, como a impossibilidade do trato com a palavra, e o endereçamento, curiosamente, só passaram a surgir de forma mais acentuada nos últimos livros do autor.

Para que não fiquemos na pura especulação teórica, iremos analisar um poema publicado no primeiro livro de Paulo Henriques Britto, *Liturgia da matéria*, de 1982, e a partir dele tentaremos perceber quais elementos se mantiveram como *topos* de interesse do autor, e também aquilo que acabaria passando por modificações em abordagens futuras. Algo que nos parece bastante evidente nessa poética é que desde as primeiras publicações parecia haver certa consciência por parte do autor a respeito dos embates contemporâneos nos quais a poesia passava a adentrar, e que acabariam por desembocar na formação de uma voz lírica cada vez mais crítica.

O aqualouco

A verdadeira diferença
só se sente depois do frio.
Antes é só um salto, um mergulho imprudente,
como se a eternidade fosse água gelada,
como se o nada não fosse mais que um rio.

Depois somem as palavras fáceis
("eternidade" etc.; v.acima),

fica só o fundamental:
 o vômito, o medo, o adeus,
 a vontade de assassinar todos os recém-nascidos
 do Egito, como se alguém tivesse culpa de uma coisa
 que afinal foi você mesmo quem escolheu.

Depois você é obrigado a aceitar.
 Não adianta pressa. Não há mais compromissos,
 promessas, fiado, fé. Não.
 É só um entregar-se às circunstâncias,
 submeter-se às exigências da matéria,
 dos elementos, “causalidade”, “aceitação”
 etc., como antes. E sempre.

Sendo um poema que é parte do primeiro livro de Paulo Henriques Britto, é notável aqui o esboço de uma espécie de poética, ou pelo menos a evidência clara de que alguns dos temas mais caros ao autor já estavam sendo pensados desde suas primeiras produções. E acreditamos que é justamente a insistente retomada de alguns desses assuntos, em sua constante problematização sem solução, que fará com que os livros subsequentes passem a apresentar certas radicalizações (formais ou metalinguísticas), e a circunscrever um desencanto cada vez mais profundo, pautado por um niilismo cada vez mais acirrado.

Dentre as variadas proposições trabalhadas por Paulo Henriques Britto nesse poema, talvez a mais evidente seja a tentativa de figurar a prática poética por meio de imagens e abstrações, gesto que viria a se tornar uma constante na obra do escritor (e para o qual dedicaremos, mais adiante, um capítulo em particular). O título do poema invoca uma imagem geral bastante curiosa, mas muito reveladora do modo como o autor viria a encarar sua produção poética no momento contemporâneo: a do “aqualouco”, que é um tipo de acrobata que, vestido à moda antiga (com maiôs antiquados, listrados de preto e branco), faz apresentações cômicas em piscinas, saltando de seus trampolins de maneira desajeitada e ridícula. Essa representação, se atrelada ao fazer poético como aqui propomos, estabelece o produtor de poesia como alguém também desajeitado e ridículo, um indivíduo diminuto; pois trata-se de um ser estapafúrdio que dá um salto desajeitado em direção à água gelada, sem o cálculo adequado das devidas consequências (ou como lemos no terceiro verso, aquele que dá “um mergulho imprudente”).

Pensar a respeito dessa colocação inicial – do poeta como ser ridículo, que realiza atos impensados – se torna essencial quando notamos que essa representação ressurgem em escritos posteriores do autor. Seja a ideia do salto incalculado, que aparece novamente, mais de dez anos depois, em *Trovar claro* – “Entre a palavra e a coisa / o salto sobre o nada // Saltam sobre o abismo, / tomam o vazio de assalto” – com a diferença de que esses versos fazem

referência, agora, a um equilibrista, ao invés de um aqualouco – seja em um poema bastante comentado, como “Biodiversidade”, do livro *Macau*, de 2003, em que os quartetos iniciais explicitam algumas dimensões insensatas em torno do fazer poético.

Biodiversidade

Há maneiras mais fáceis de se expor ao ridículo,
que não requerem prática, oficina, suor.
Maneiras mais simpáticas de pagar mico
e dizer olha eu aqui, sou único, me amem por favor.

Porém há quem se preste a esse papel esdrúxulo,
como há quem não se vexe de ler e decifrar
essas palavras bestas estrebuchando inúteis,
cágados com as quatro patas viradas para o ar.

Comentários críticos mais recentes, como os do pesquisador Eduardo Horta Nassif Veras, ressaltam nesse último poema justamente a “questão da estranheza e mesmo do caráter ridículo do discurso poético” (VERAS, 2015, s/p), e ainda destacam “a preocupação do poeta com a construção e com a recepção racional desse tipo de discurso” (VERAS, 2015, s/p). Mais adiante, no capítulo 3, gostaríamos também de dedicar algumas análises a respeito da recepção e do endereçamento na poesia de Paulo Henriques. Por ora, podemos recuperar também um texto teórico-crítico de Roberto Zular, que ao discutir o mesmo “Biodiversidade”, esclarece que o caráter de exposição do ridículo alcança dimensões ainda mais extensas que as da linguagem, pois “o poema se constrói em torno da possibilidade escancarada de leitura por um professor ou crítico que, mais do que ler, procuraria decifrar o poema. Aqui também o seu papel é esdrúxulo como o ridículo do escrever (...)” (ZULAR, 2015, pg.117)⁴.

Um ponto que queremos enaltecer aqui, é que os motivos centrais desses dois últimos poemas que citamos, “os gestos incalculados” e “o ridículo da composição poética”, já estavam presentes em uma peça como “O aqualouco”, publicada ainda no primeiro livro do autor; e tal assunto, levando em conta demandas históricas bastante singulares, passou a se tornar objeto de reflexão frequente na obra do autor (muito provavelmente, o caráter ridículo do discurso poético estaria na sua incapacidade de se flexibilizar e se adaptar aos variados discursos de nossa atual racionalidade neoliberal, e mais ridículo ainda seria o crítico que

⁴ Vale comentar que o destaque dado por Roberto Zular ao elemento ridículo que abrange também a figura do crítico literário neste “Biodiversidade”, poema de abertura de *Macau*, ganha mais força quando lemos o poema “OP. CIT., PP. 164-65”, também um poema de abertura, mas presente no livro *Tarde*. Este último irá escancarar ainda mais os posicionamentos esdrúxulos em torno da poesia, seja daquele que escreve, seja dos que se dedicam a decifrações de versos. No decorrer deste trabalho tentaremos refletir sobre esse desconcerto que uma poesia de um sujeito armado de crítica pode provocar no espaço de recepção.

busca decodificar tal discurso). Conseguimos perceber, então, que Paulo Henriques Britto constitui uma certa historicidade no interior de sua obra, retomando de modo crítico e reflexivo o trabalho com certas temáticas, sendo que, ao longo de suas publicações futuras, novas proposições vão sendo introduzidas.

Retornando a análise de “O aqualouco”, no que diz respeito à forma, sabemos que um dos elementos marcantes da poesia do autor (e que iremos discutir na seção subsequente) é a obsessão pelas estruturas poéticas fixas. Nesse poema, no entanto, é possível perceber que não estão sendo seguidos rigidamente esquemas métricos, rítmicos ou rítmicos; diferente dos padrões de metrificação mais fechados que encontraríamos em livros posteriores. Isso não significa que o autor não estivesse pensando no elemento formal quando escreveu “O aqualouco”, até porque, aqui, a escolha pela liberdade formal parece casar muito bem com a liberdade do conteúdo, ou mais precisamente, com a liberdade que esse salto inconsequente exige. Não elaborar o poema sob o jugo de uma forma fixa é livrá-lo de amarras estruturais prévias, colocando-o em um campo de pura contingência, tal qual o salto do nosso aqualouco. Ainda assim, encontramos a tentativa de organizar algumas rimas entre estrofes, como rio/frio, adeus/escolheu, ou não/aceitação.

A primeira estrofe se inicia com a menção de um sentimento de frio (na barriga?) que ocorre depois do salto. Aliás, se repararmos bem, o poema nos coloca de imediato “no salto”, sem menções prévias ao evento, que não o título. Não sabemos as motivações, ou os desejos em torno do mergulho (o que pode revelar que temas como “desejo” e “demanda”, que discutiremos em outros capítulos, talvez não estivessem suficientemente maduros na poética do autor). Nada nos é revelado previamente. É como se o ato fosse uma obrigação, uma inerência ao aqualouco; saltar é uma ação a qual não cabem objeções. O que temos mais claramente ressaltada é a negligência do mergulho, sua dimensão de risco incalculado, como se o autor metaforizasse um risco inerente à criação poética. Ainda na primeira estrofe, os dois versos que a encerram criam curiosas circunscrições sobre o mergulho:

como se a eternidade fosse água gelada,
como se o nada não fosse mais que um rio.

O mergulho, que metaforiza a entrada nesse espaço de criação poética, é apresentado nesse poema em dois âmbitos: primeiro como eternidade, depois como o nada; e cada uma dessas escolhas nos coloca diante de tópicos que serão frequentemente trabalhadas pelo autor. A entrada no espaço denominado como “eternidade” (o mergulho na água gelada) parece conter todo um incômodo de uma imensidão que não é apenas mítica, mas também histórica.

Como lidar com a ampla tradição que envolve a escrita poética? Como elaborar algo a partir de um extenso ciclo de influências ocidental? Acreditamos que todas essas perguntas foram sendo incorporadas ao projeto poético de Paulo Henriques Britto, e sendo problematizadas em maior ou menor grau de acordo com momentos futuros de publicação. O peso da tradição, por exemplo, começa a despontar mais marcadamente nos anos 1990, com a publicação de *Trovar claro* (e se acentua nos livros seguintes); já o ciclo de influências ocidental, que pesaria sobre o caráter de originalidade da palavra poética, começa a ser dramatizado em imagens do “tardio” e do “nostálgico”, que encontraremos em seus dois últimos livros, *Tarde* e *Formas do nada*.

Há também o mergulho como a figuração de uma entrada no nada. Esse mergulho na indeterminação parece evidenciar um gesto de risco existente no campo da criação poética. Afinal de contas, o que seria essa subjetividade que salta para, possivelmente, diluir-se no vazio? Se por um lado, a poesia é atrelada a uma ausência total de garantias (o que seria ruim), por outro lado, mergulhar no nada é também entrar em contato com a pura possibilidade com a contingência que envolve a escrita poética (o que poderia ser bom). E seguindo esse caminho, temos um dado de aceitação mais afetivo (um desejo), que se afasta das possibilidades de um direcionamento mais intelectual, pois se aceita o risco do mergulho. Tudo não passa de um salto em direção ao nada, mas um nada que pode revelar-se como imensidão, ou a já citada “eternidade”.

Avançando nas demais estrofes, encontramos mais elementos que viriam a se tornar parte integrante dessa poética. Notamos que o poema não se prende apenas ao salto; há o desejo de perscrutar o processo, de entender as resultantes dessa ação de risco. Na segunda estrofe, de maneira irônica, o sujeito lírico nos fala de um abandono das palavras fáceis, como se já nesse poema estivessem indiciadas as crises da poesia (e do autor) com a palavra poética e aquilo que nela, por ser historicamente datado, limitasse as estratégias criativas. Ainda fica sugerida uma pergunta: afinal de contas, haveria algo de excêntrico nisso que é iniciar a composição de um poema?

Mais adiante, o eu lírico define que, após todo o alarde do mergulho, fica só “o fundamental”, que poderíamos especular como sendo o pouco que se consegue apreender quando se entra no estado de criação poética. No entanto, as imagens desse “fundamental” que resultam desse fazer poético não são nada boas: “o vômito, o medo, o adeus”; são todos substantivos de tom geral negativo; o vômito pode ser associado a uma náusea; o medo, a alguma angústia constante; e o adeus parece querer marcar justamente aquilo que não se

consegue apreender nesse processo de composição (o não alcance da inspiração). Temos inclusive a sensação de que o frio na barriga inicial talvez não tenha realmente passado, e ao tentar dimensionar o ato, o sujeito lírico percebe que entrou em um campo de relativo desagrado, sem ter a menor explicação do porquê de ter feito isso. Tanto que, a imagem que fecha a estrofe deixa esse incômodo pelo ato realizado bastante evidente.

a vontade de assassinar todos os recém-nascidos
do Egito, como se alguém tivesse culpa de uma coisa
que afinal foi você mesmo quem escolheu.

A hagiografia bíblica do massacre dos inocentes no Êxodo é retomada como imagem de uma revolta (ou pelo menos desejo de revolta) sem responsabilidade específica; de um paradoxo que transita entre um querer que é simultaneamente um não-querer. Se a escrita poética autoriza certas escolhas, ou seja, se ela é algum tipo de liberdade para quem gostaria de escrever, ao mesmo tempo ela possui algum dado negativo (talvez marcado pela sua crise de representação no momento contemporâneo, algo que o autor já notava nos anos 1980, e que pretendia discutir criticamente em seus trabalhos). As primeiras elaborações da conflituosa relação entre uma poesia em crise, versus um desejo “misterioso” de escrever nos direcionam para o modo como o autor viria a problematizar, ao longo de sua obra, o elemento subjetivo e suas relações, por exemplo, com as ideias de voz e de inspiração (num inusitado fluxo em que a poesia pode ser ativada de fora para dentro – pela voz e pela inspiração – mas também de dentro para fora – pois puro desejo subjetivo).

A última estrofe do poema parece querer tensionar todas as noções anteriormente evocadas, pois, embora entre em um tom de condescendência – isso porque se passa a aceitar as consequências do processo – as distensões entre tom negativo e liberdade (positiva) permanecem ativas. “Não adianta pressa”. O conselho drummondiano da paciência entra em cena, a espera pelos “poemas em estado de dicionário”; mas a mesma estrofe aciona ainda a lembrança de um risco permanente: “Não há mais compromissos, / promessas, fiado, fé. Não”. Ou seja, o sujeito lírico lida com uma espera paciente por algo que não apresenta salvaguardas. Cabe sublinhar que ao constataremos a tal condição de espera, temos a sensação de que o tom do poema entra em uma dimensão um pouco mais amena, a qual, retomada a imagem do aqualouco, se assemelha à calmaria das águas depois de tudo o que havia de espalhafatoso no mergulho. Contudo, os versos que encerram a estrofe acumulam mais elementos de reflexão que, posteriormente, estarão integrados ao projeto poético de Paulo Henriques Britto.

É só um entregar-se às circunstâncias,
 submeter-se às exigências da matéria,
 dos elementos, “causalidade”, “aceitação”
 etc., como antes. E sempre.

Os versos finais transitam entre uma já apontada aceitação dos fatos e uma grande negatividade. Isso porque o sujeito lírico aceita “entregar-se às circunstâncias”, mas constata que o processo de criação desemboca em constante indeterminação. Existe uma relação transversal entre “causalidade” e “aceitação”, cujas noções parecem interferir no arbítrio de um escritor. Esse gesto abre para nós um caminho para pensarmos as relações que Paulo Henriques Britto estabelece (e estabelecerá) com alguns materiais que compõem uma certa tradição de poesia, especialmente as ideias de inspiração e voz (uma vez que esses materiais interferem justamente nas escolhas afetivas do eu lírico, em seu arbítrio). O elemento irônico também perpassa os versos e pode ser extraído de pontos muito sutis, até mesmo de certas palavras. Se na segunda estrofe o autor fala do sumiço das “palavras fáceis”, é possível notar que cognatos óbvios e repetitivos começam a brotar na terceira estrofe do poema, como aceitar (1º verso da 3ª estrofe) e aceitação (6º verso da 3ª estrofe).

Vale ressaltar que o poema tensiona também alguns regimes de historicidade mais amplos, que nos permitiriam pensar de que maneira a poesia contemporânea estabelece relações com suas heranças mais recentes (românticas, simbolistas, modernas, concretas, entre outras). O poema se encerra com uma afirmação taxativa: “... como antes. E sempre”, e isso parece encerrar algumas possibilidades a respeito do caráter metapoético dessa peça, como sua sujeição não apenas a certos espectros da tradição – que, como já dissemos anteriormente, impediriam a poesia de se expressar criativa e originalmente – mas também àquilo que existe de “datado” na palavra poética. O peso da perenidade, constatado já no primeiro livro parece ser o mote condutor de algumas dramatizações que Paulo Henriques Britto viria a propor em seus trabalhos posteriores.

Ao final dessa análise, seria importante retomarmos aquilo que propusemos no título da presente seção, onde apontamos duas características dessa lírica: a primeira é que ela possuiria uma historicidade interna; e a segunda é a que ela comporia uma lírica de demarcações críticas. Sobre o primeiro ponto, a leitura de “O aqualouco”, colocada em perspectiva com algumas composições mais recentes do autor, permite-nos perceber um conjunto de traços que iriam delinear a trajetória dessa obra poética. Restará a nós, nas conclusões desse trabalho, teorizar a respeito dos motivos que fizeram com que certos assuntos fossem constantemente retomados (e, inclusive, o porquê de certo desencanto em

reiteraões mais recentes). Acreditamos que observar o percurso dessa obra poética pode nos auxiliar na reflexão sobre a arte em suas relações com o presente pós-utópico.

Sobre o caráter crítico dessa poética, a recente publicação de uma obra que discute o fenômeno do poeta-crítico, organizada por Célia Pedrosa e Ida Alves, pode nos ajudar a refletir um pouco sobre tal gesto. Na apresentação da referida obra, as autoras destacam o fato de que a recente radicalização do hibridismo entre discurso poético e ensaístico crítico solicita uma avaliação mais cuidadosa sobre as singularidades de cada um desses discursos; isso porque, quando ocorre comunhão destes em um poema, temos um movimento em que “tanto poesia quanto crítica funcionam justamente pela hesitação quanto a sua forma e lugar” (PEDROSA; ALVES, 2016, p.07). É essa hesitação citada pelas ensaístas que será uma das controvérsias mais intrigantes da obra de Paulo Henriques Britto, pois seu discurso ora irônico, ora cínico, funciona não como elemento que simplesmente assume ou critica aleatoriamente determinados pressupostos poéticos, críticos ou históricos, mas sim como discurso que elabora relativizações e reconfigurações que permitem ao autor lidar de maneira mais crítica com antigas dualidades (autor que trabalha x autor inspirado; forma fixa x forma x livre; subjetividade x engenharia; entre outras) as quais envolvem os citados pressupostos.

A figura do aqualouco, por exemplo, que acabamos de acompanhar na leitura do poema, se coloca como possibilidade reflexiva a respeito de certas mediações e relativizações que Paulo Henriques Britto fará ao longo de sua obra, e que esperamos conseguir demonstrar em análises que faremos nos próximos capítulos. Mas antes, gostaríamos de discutir na seção seguinte, uma outra característica bastante saliente na lírica do autor, especialmente em seus livros mais recentes. Estamos falando do apego à fixidez das formas poéticas.

1.2. A hipertrofia da forma⁵ e suas relações com o conteúdo

Um dos componentes desse fazer poético que gostaríamos também de discutir aqui, e que inclusive nos auxiliará no entendimento de outras análises que faremos mais adiante, é o modo como o trabalho com as formas fixas realizado por Paulo Henriques Britto se tornou parte integrante da organização do conteúdo de suas peças. O caminho a ser seguido é semelhante ao que fizemos na seção anterior, em que tentaremos explicitar certas

⁵ A expressão “hipertrofia da forma” vem de sugestão do professor Murilo Marcondes de Moura, do departamento de Literatura Brasileira da Universidade de S.Paulo, por ocasião da banca de qualificação desta dissertação, e tem como objetivo ressaltar a obstinação do autor pelo uso constante (e criativo) das formas fixas em sua poesia.

características dessa poética a partir da análise de um ou mais poemas. Nesta seção, no entanto, iremos dar maior atenção para algumas peças publicadas entre *Macau* e *Formas do nada*, pois são nesses livros que percebemos um maior tensionamento das práticas formais realizadas pelo autor.

Antes, é importante ressaltar que o dado sobre a hipertrofia mencionado no título da seção, estabelece relação com algo que somos capazes de notar ao acompanhar a trajetória poética do autor. Vimos no início dessa dissertação um comentário em que Ítalo Moriconi, em 1989, já chamava a atenção para o fato de que “não era comum entre os jovens poetas dos anos 70 produzir sonetos” (MORICONI, *apud* MASSI, 1989, s/p). Nos anos 1990, o trabalho com as estruturas fixas ganha contornos mais profundos a partir do livro *Trovar claro*, de 1997, passando a integrar propriamente o projeto poético de Paulo Henriques, que nos livros seguintes continuou a “enrijecer” cada vez mais os sistemas métricos e rítmicos de suas peças. Esse fato não passou despercebido pelos elaboradores da fortuna crítica do poeta, que, em geral, ressaltam sempre o trabalho obsessivo do autor com os sonetos. Em tese de doutorado publicada muito recentemente, Rosana Nunes Alencar nos dá um quadro técnico bastante significativo sobre as configurações formais na obra do autor, concluindo que, em termos de predileção, “as formas fixas para Britto são, prioritariamente, o soneto e os versos decassílabos.” (ALENCAR, 2016, pg. 117).

A grande pergunta que nos colocamos aqui é: por que o fechamento estético da obra em uma virtuosidade formal como o soneto? Seria um mero exercício formalista esvaziado de sentido? Para tentar responder a essa pergunta, seria interessante partirmos de um comentário de Paul Valéry, a respeito da citada estrutura, comentário que poderá nos dar alguns direcionamentos iniciais.

Nada, em literatura, é mais próprio do que o soneto para opor a vontade à veleidade, para fazer sentir a diferença da intenção e dos impulsos em relação à obra acabada; e, principalmente, para obrigar a mente a considerar o *fundo* e a *forma* como condições iguais entre si. Explico-me: ele nos ensina a descobrir que uma forma é fecunda em *ideias*, paradoxo aparente e princípio profundo em que a análise matemática tirou algum partido de seu poder prodigioso. (VALÉRY, 2003, p.117 - grifos do autor).

Paul Valéry endossa alguns pontos importantes a respeito do soneto, especialmente a fecundidade de ideias que esse modelo de construção propõe. O caráter criativo da variante fixa é algo que nos interessa muito aqui, e sobre o qual gostaríamos de estender um pouco mais a reflexão. A escolha do soneto por Paulo Henriques não parece recair sobre o fato de ele ser necessariamente uma forma engessada, mas sim pela plasticidade inerente à própria

forma. Em resenha publicada recentemente, que trata exclusivamente das tensões em torno dessa forma, o poeta Marcelo Diniz afirma que “Faz-se soneto a favor da idealização da forma, faz-se soneto contra o transcendentalismo da própria forma. No que diz respeito à história do soneto, seu poder multiplicador em muito corresponde às tensões do que cada soneto mobiliza em sua realização” (DINIZ, 2016, s/p). Seguindo esse raciocínio (e as análises que faremos mais adiante nos ajudarão a confirmar tal fato) o soneto para Paulo Henriques Britto não parece funcionar apenas como um exercício gratuito de classicização no momento contemporâneo. Na verdade, ele endossa as possibilidades que o autor tem de vincular as temáticas às estruturas formais que, mesmo sendo previamente manipuladas, continuam sendo fixas.

Desse modo, a hipertrofia da forma, a que nos referimos no título da presente seção, refere-se ao fato de o autor elaborar previamente uma forma fixa (em muitos casos, sim, um soneto, mas, em muitos desses casos, um soneto completamente desmembrado e rearranjado a partir de intenções bem específicas) que funcionará como elemento organizador dos discursos. Nesse caso, o soneto é bem mais do que uma preferência, ele é um dos elementos principais de distensão do conteúdo, como se os assuntos dos poemas dependessem, muitas vezes, de um arranjo estrutural que os preceda. Refletindo sobre essas colocações, o trabalho com modelos fixos de Paulo Henriques Britto se aproxima bem mais de uma definição apresentada por Octávio Paz:

“Las verdaderas ideas de un poema no son las que se le ocurren al poeta antes de escribir el poema sino las que después, con o sin su voluntad, se desprenden naturalmente de la obra. El fondo brota de la forma y no a la inversa. O mejor dicho: cada forma secreta su idea, su visión del mundo. La forma significa; y más: en arte sólo las formas poseen significación. La significación no es aquello que quiere decir el poeta sino lo que efectivamente dice el poema. Una cosa es lo que creemos decir y otra lo que realmente decimos”⁶ (PAZ, 1973, pg. 7 – 8).

Uma pergunta que poderia nos ser colocada é qual a diferença em partirmos da ideia de que Paulo Henriques Britto trabalha com sonetos, em geral; e a ideia de que ele trabalha com elaborações de formas fixas gerais (muitas delas oriundas de sonetos)? A diferença reside no fato de que, ao considerarmos o segundo direcionamento, estamos admitindo que a forma,

⁶ As verdadeiras ideias de um poema não são as que acontecem com o poeta antes de sua escrita, mas sim aquelas que, mais tarde, alguém de sua vontade, se desprenderão naturalmente da obra. O fundo brota da forma e não o inverso. Ou melhor: cada forma verte sua ideia, a sua visão de mundo. A forma significa; e mais: na arte só as formas tem significado. O significado não é aquilo que o poeta quer dizer, mas o que efetivamente diz o poema. Uma coisa é o que acreditamos dizer e outra o que aquilo que realmente dizemos. (tradução nossa)

aqui, funciona como um modo de introduzir novos modos de leitura, algo muito mais congruente com as perspectivas dessa lírica. Acreditamos que a formulação ideal, seria pensarmos num trânsito entre estabilidade e instabilidade das formas fixas (são sempre fixas, mas atendem a demandas prévias determinadas por algum gesto). Para ilustrarmos isso melhor, podemos partir de um poema do autor publicado ainda em *Trovar claro*, que, como apontamos mais acima, trata-se de uma obra que demarca o início do enrijecimento técnico das peças do autor.

Vilegiatura

Munidos de maçãs, lápis e fósforos,
conquistaremos Nínive amanhã,
se não der praia e a noite for de sono.
Porque afinal os dias são dourados
e tudo é matinal nessa estação
de água fresca, madrigais e cópulas.

São tantas mãos e bocas, tantas cópulas,
tantas razões de se riscar um fósforo,
é tão horizontal essa estação,
que é puro engodo a idéia do amanhã.
E por que não beber o sol dourado
enquanto não nos sobrevém o sono?

Idéias sussurradas pelo sono,
pela sofreguidão de muitas cópulas.
Enquanto isso, Nínive dourada
aguarda a combustão de nossos fósforos
ao primeiro suspiro da manhã.
Rechacemos o torpor da estação

(e como é modorrenta essa estação,
tempo de bandolins, maçãs e sono!)
e vamos nus, na bruma da manhã,
buscar a glória, traduzida em cópulas,
claustros, tributos, castiçais e fósforos,
caixas de música e ídolos dourados.

Tomaremos a cidade dourada
na hora derradeira da estação,
quando já não restar nem mais um fósforo,
uma gota de sol, de céu, de sono.
A entrada triunfal será uma cópula
na imensidão da última manhã.

Quando acordarmos, já será amanhã,
os olhos turvos de sonhos dourados,
as peles mornas recendendo a cópulas,
bagagens esquecidas na estação,
jornais, explicações, ressaca e sono,
um alvoroço de café e fósforos.

Os fósforos primeiros da manhã
riscam o sono e o sonho do Eldorado.
Dessa estação só vão restar as cópulas.

Em “Vilegiatura”, temos uma estrutura conhecida como sextina, criada pelo trovador Arnaut Daniel, ainda no século XII, que é um tipo de poema que apresenta um dos sistemas estróficos mais complexos e raros de que se tem registro. Poucos são os autores que trabalharam com tal modelo em língua portuguesa, com destaque para Camões (de quem encontramos um único exemplo em sua lírica⁷) e Jorge de Lima (em trecho de “Invenção de Orfeu”). Ela é composta de seis sextetos e um terceto final, denominado habitualmente como coda. Deve ser construída com metro decassílabo e tem as palavras finais de cada verso (suas rimas) repetidas em todas as estrofes num esquema muito rígido, elaborado da seguinte forma: as palavras que aparecem na primeira estrofe, na sequência obrigatória de versos A, B, C, D, E, F; repetem-se nas estrofes seguintes a partir de esquemas previamente definidos, embora não concatenados (F, A, E, B, D, C, na segunda estrofe; C, F, D, A, B, E na terceira; e assim, sucessivamente, até a finalização dos sextetos). O terceto final (coda) tem – em cada verso, em seu meio e em seu fim, demarcando as sílabas tônicas – as palavras (ou rimas) utilizadas ao longo de todo o poema, obedecendo a posição em que se apresentaram na primeira estrofe.

O filósofo Giorgio Agamben, em ensaio que discute as transições entre prosa e poesia, comenta que “a sextina é a forma poética que eleva a rima não relacionada ao estatuto de supremo cânone composicional e procura, por assim dizer, incorporar o elemento do som no próprio seio do sentido” (AGAMBEN, 2001, pg. 04). A colocação do filósofo nos interessa aqui não apenas como discussão pura e simples sobre as possibilidades de entendimento da sextina, mas para que possamos pensar a respeito da força de criação e de sentido existente em uma escolha formal prévia, como as que são realizadas por Paulo Henriques Britto em sua obra. Como foi possível constatar no poema apresentado, a obrigação de conduzir os versos por meio de uma norma extremamente rígida (impelida pelas rimas, como no caso da sextina) fez com que a atribuição de sentido ficasse sujeita ao elemento estrutural. Embora se trate de uma peça quase experimental, de tons dionisíacos, e de temática puramente hedonista, a decisão do autor em produzir algo que seja muito próximo de um “exercício de estilo”⁸

⁷ CAMÕES, Luiz Vaz de. *Lírica*. São Paulo: Editora Itatiaia e Editora da Universidade de São Paulo, 1982 (“Fogeme pouco a pouco a curta vida”).

⁸ Aqui, a referência é ao título de um livro do escritor francês, membro do Oulipo, Raymond Queneau. As experimentações estéticas desse autor alcançam níveis muito interessantes, e provavelmente exercem algum tipo de influência nas elaborações poéticas de Paulo Henriques Britto. O livro *Exercices de Style*, de 1947

evidencia, por meio da forma, aquilo que no poema é não apenas da “ordem do inacabado, mas também da ordem da repetição”; sendo que “o primeiro traço carrega a ideia do devir, o vir-a-ser do texto; o segundo, de esgotamento. O primeiro é da ordem do acolher; o segundo, do fissurar. Todavia, um e outro são de natureza autorreflexiva” (ALENCAR, 2016, pg. 143). Em termos mais claros, seguindo a proposição da ensaísta citada, pode-se dizer que a opção por elaborações mais rigorosas, como essa sextina em “Vilegiatura”, comportam problematizações sobre aquilo que a poesia pode apresentar como possibilidade de criação (o que podemos fazer surgir no poema pela forma previamente imposta), ou mesmo reflexões sobre um possível esgotamento da palavra poética no momento presente (demarcada pela sua constante repetição em rimas).

Como apontamos no início da presente seção, o objetivo aqui é observar mais detidamente essa relação entre hipertrofia da forma e conteúdo a partir do livro *Macau*, chegando até sua publicação mais recente, *Formas do nada*. Gostaríamos de começar com um poema aparentemente simples; o quinto de uma série denominada “Fisiologia da composição”, que relaciona o fazer poético com o trabalho formal de maneira bastante criativa; e que será um ponto de início importante para entendermos a peculiaridade das formas na obra do autor:

V

É preciso que haja uma estrutura,
uma coisa sólida, consistente,
artificial, capaz de ficar
sozinha em pé (não necessariamente
exatamente na vertical), dura

e ao mesmo tempo mais leve que o ar,
senão não sai do chão. E a graça toda
da coisa, é claro, é ela poder voar,
feito um balão de gás, e sem que exploda

na mão, igual a um fogo de artifício
que deu chabu. Não. Tem que ser na altura
de um morro, no mínimo, ou de um míssil

(Exercícios de estilo, na tradução brasileira, publicada em 1995 pela editora Imago) apresenta em sua primeira página uma pequena situação cotidiana envolvendo os desencontros de dois indivíduos no transporte público e na rua. O restante da obra consiste no exercício de “recontar” essa mesma história 99 vezes de 99 maneiras diferentes. (No poema “Nove variações sobre um tema de Jim Morrison”, Paulo Henriques parte de dois versos de uma canção da banda “The Doors” para, a partir deles, criar nove poemas). Pode-se citar ainda o livro-objeto *Cent mille milliards de poèmes* (sem tradução brasileira), em que Queneau apresenta dez sonetos franceses com as mesmas rimas, cujos versos são cortados na página como linguetas, o que permite ao leitor realizar combinações que possibilitariam a criação de 100.000.000.000.000 de sonetos. (Pode-se dizer que o poeta carioca também realiza suas experiências com sonetos, embora bem mais humildes).

terra-a-ar. Sim. Menos arquitetura
que balística. É claro que é difícil.

Os núcleos temático e formal confluem aqui de maneira bastante perspicaz. O título aponta para um processo fisiológico de criação da poesia, que, num movimento duplo, transcorre o corpo do poeta (visto que há um desejo subjetivo de se criar uma “estrutura consistente”, mas que também possa “subir”), ao mesmo tempo em que se tenta assimilar o que seria o “corpo” do poema (ou como seria fundamentada a corporeidade de um artefato poético). Trata-se de uma peça que figura o pensamento do autor a respeito do fazer poético numa metalinguagem bastante evidente, discutindo, de modo mais geral, as dificuldades de se encontrar um equilíbrio entre uma forma preestabelecida, rígida; e um conteúdo cuja liberdade permita ao poema “subir” (ser elevado?).

Ainda pensando na forma, vemos que se mantém o duplo movimento que foi mencionado anteriormente, em que o autor desmantela um soneto mais tradicional para depois o recompor de maneira criativa. Reconhecemos o soneto de origem por conta da organização métrica apresentada (todos os versos são decassílabos), e também por que localizamos os tradicionais 14 versos que tradicionalmente compõem essa estrutura. Resta entendermos a que desígnios atende essa nova arquitetura que, embora fixa, está desagregada de suas origens mais clássicas.

De antemão, podemos afirmar que a modulação das formas realizada pelo autor cria um direcionamento muito particular para a enunciação lírica. Não acreditamos que se trate tão somente de pura metalinguagem induzida pela forma, mas de fazer com que a forma individualize o ato do sujeito lírico. Sendo assim, a dita modulação particulariza o ato de criação poética (como se houvesse a necessidade de afirmar, por meio da forma, que ela só é o que é porque uma subjetividade assim o quis). No poema em questão, a primeira estrofe, que contém cinco versos, induz um sistema rímico que se estreita em direção ao verso central. O primeiro verso rima com o quinto, o segundo com o quarto, e o terceiro, isolado e centralizado, transforma-se em base de rima para próxima estrofe. Podemos, aliás, resumir todo o sistema rímico do poema da seguinte forma: ABCBA / CDCD / EAE / AE. Trata-se de um organização estrófica não gratuita que, veremos, deseja estar atrelada ao discurso.

É possível percebermos também que vai havendo uma diminuição gradativa do número de versos a cada transição entre estrofes. Lembremos que o poema versa sobre as possibilidades de se conseguir, ou não, criar algo bem estruturado, mas que ainda pudesse ser elevado, “afinal (...) a graça toda / da coisa, é claro, é ela poder voar” (...). Contudo, se não é

possível fazer o poema “subir” pelo seu conteúdo, isso pode ser dramatizado pela forma, que tendo seus blocos estróficos gradualmente reduzidos (cinco, quatro, três, dois...), simulam algo como uma contagem regressiva, cujo ponto de culminância (o zero da contagem), por não ser formalizado, acaba ganhando ares de hesitação, como se o autor insinuasse que qualquer poema, mesmo os que não tenham muito a dizer, pudesse alcançar o gesto de elevação pelo contato com um leitor (e nesse sentido, a recepção e o endereçamento entram como temas transversais dessa peça, como elementos fundamentais na sublimação do poema). Vemos então, que não é apenas o conteúdo discursivo do poema que elabora “propostas de subida”, mas sim sua conexão com o aparato formal.

É claro que não iremos desconsiderar as dimensões de sentido implicadas em certas escolhas de palavras. Além de uma quantidade significativa de referências semânticas que se concatenam com a tal ideia de contagem regressiva (como fogo de artifício, míssil terra-a-ar, balística), o primeiro verso nos traz uma oração subordinada que vai encadeando um conjunto de explicações e mais explicações que desejam levar esse poema para “o alto”, como se esse procedimento instrucional devesse ser levado às últimas consequências (há algo aqui da engenharia cabralina, de encadeamento de procedimentos para se obter um resultado poético). Todavia, algumas incompatibilidades vão se acumulando no decorrer dos versos (a “coisa” tem que ser “consistente” e “artificial”; tem que ficar “em pé”, mas “não necessariamente na vertical”), até que no dístico final o eu lírico afirme precisar de “Menos arquitetura / que balística”, como se, contraditoriamente, insinuasse o desejo de abrir mão da forma tão particular com que estruturou suas estrofes, em busca de uma ideia de trajetória mais prática. A respeito desse poema, Roberto Zular tira importantes conclusões que envolvem a interpolação de informações que se acumulam nos versos.

Nessa espiral infinita de explicação da explicação, justificativa contínua entre o eu e seu papel público, de uma enunciação que tem sempre o “eu” como objeto e em que a própria estrutura sutura com explicações a possibilidade de qualquer dinâmica de resignificação, e que se contrai como coisa “sólida, consistente/ artificial” (Britto, 2003, p. 17), para se soltar como “um balão” ou “um míssil” (veja-se que são outras formas de próteses/bolsões), e que ficam ali no limbo entre o reconhecimento e a indiferença, sem que possamos saber a que se refere o “é claro que é difícil” que termina esse poema: se à utilização das regras ou se à posição subjetiva que elas colocam em jogo. (ZULAR, 2015, pg. 122).

O comentário crítico apresentado aponta para a existência de indeterminações que o poema exhibe no campo do conteúdo, especialmente pelo fato de o eu lírico não estabelecer a referência do verso final do poema (afinal de contas, o que é tão difícil?). Em nossa opinião, essa concentração de indeterminações parece convergir com o próprio caráter inacabado da

forma (cuja hesitação reside no fato de não conseguir encerrar sua contagem regressiva). Acrescenta-se ainda que, em entrevista de 2004⁹, o próprio autor assume que há na peça analisada uma discreta referência ao poema “Tecendo a manhã”¹⁰, de João Cabral de Melo Neto, em que se explora o mesmo campo metafórico de “coisas que podem subir” (no caso, Cabral alude a uma manhã, que tecida pelo canto dos galos, eleva sua luz como um balão), além de haver clara semelhança no modo como os poemas dos dois autores se organizam (em ambos, percebermos o encadeamento de um conjunto de procedimentos para que se atinja um determinado objetivo).

O que mais pode nos interessar aqui é como a partir de *Macau* começam a existir indicações para um primado da forma como potência criativa dessa poética, que em nossa opinião tem como um de seus pontos altos o livro *Formas do nada* (do qual analisaremos alguns poemas no decorrer desta dissertação). Pode-se pensar que essa manipulação diversificada da forma está atrelada a alguma ideia de incompletude por parte do escritor, que deseja dizer algo que não se habitua às estruturas ou convenções básicas da poesia. É como se houvesse uma dissonância entre forma e sujeito que só se resolve quando da elaboração prévia e forçada de uma estrutura poética.

O poema que acabamos de analisar está na página 17 do livro *Macau*, e já na página seguinte temos um outro poema que se vale de um expediente estrutural muito similar para garantir, via forma, aquilo que o conteúdo por si só não conseguiria assegurar.

De Vulgari Eloquentia

A realidade é coisa delicada,
de se pegar com as pontas dos dedos.

Um gesto mais brutal, e pronto: o nada.
A qualquer hora pode advir o fim.
O mais terrível de todos os medos.

Mas, felizmente, não é bem assim.
Há uma saída – falar, falar muito.
São as palavras que suportam o mundo,
não os ombros. Sem o "porquê", o "sim",

⁹ CACTO. São Paulo: Unimarco, n. 4, Primavera de 2004.

¹⁰ (1) Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará sempre de outros galos. / De um que apanhe esse grito que ele / e o lance a outro; de um outro galo / que apanhe o grito de um galo antes / e o lance a outro; e de outros galos / que com muitos outros galos se cruzem / os fios de sol de seus gritos de galo, / para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo, entre todos os galos. // (2) E se encorpando em tela, entre todos, / se erguendo tenda, onde entrem todos, / se entretendendo para todos, no toldo / (a manhã) que plana livre de armação. / A manhã, toldo de um tecido tão aéreo / que, tecido, se eleva por si: luz balão.

todos os ombros afundavam juntos.
 Basta uma boca aberta (ou um rabisco
 num papel) para salvar o universo.
 Portanto, meus amigos, eu insisto:
 falem sem parar. Mesmo sem assunto.

Em uma análise mais breve, vemos que o título do poema faz uma referência a um ensaio inacabado de Dante Alighieri, cuja tradução livre seria “Sobre a eloquência vernácula”. Nesse texto, Dante discorre sobre a devida valorização que deveria ser dada ao uso do vernáculo, que seria a língua utilizada cotidianamente no falar e no escrever, em detrimento do latim mais rebuscado. Já no título temos uma afirmação não apenas da escrita, mas da fala ou da oralidade como pontos de afirmação da subjetividade na poesia.

Do ponto de vista semântico, o poema trata das dificuldades de se sustentar a consciência na realidade, o que acarretaria uma dificuldade em se delimitar de modo seguro uma subjetividade. “A realidade é coisa delicada, / de se pegar com as pontas dos dedos”. Todo o cuidado é pouco com aquilo que pode lançá-lo para o “nada”. O crítico e professor Miguel Heitor Braga Vieira, ao analisar o mesmo poema, chama a atenção também para o caráter declarativo do poema, “sem torneios de figuração metafórica” (VIEIRA, 2016, pg.144), em que Paulo Henriques Britto evidencia a cautela que o poeta deve ter ao lidar com as representações da realidade. Ou seja, as duas primeiras estrofes nos apresentam um sujeito lírico hesitante em relação a seu ofício, pelo menos naquilo que pode existir de relação entre arte poética e vida (como se algo dessa palavra não alcançasse significação ou aderência à realidade nesse momento de artes pós-utópicas).

Essa insistente precaução poderia ser um forte inibidor da criação poética¹¹. Contudo, a partir da terceira estrofe, a adversativa “Mas” surge como abertura de um conselho geral, em que o sujeito lírico exorta seu interlocutor a “falar, falar muito”, “Mesmo sem assunto”, pois “são as palavras que suportam o mundo”, ou, em termos mais práticos, é o ato de enunciação (mesmo que esvaziado de sentido) que pode, de algum modo, sustentar e garantir a existência, a subjetivação, pois se torna pura possibilidade de encontro com um possível leitor. A palavra, como a depreendemos nesse poema, adquire significado positivo, pois edifica e sustenta o

¹¹ É interessante notar que Paulo Henriques Britto seleciona variados caminhos para discutir essas inibições de criação, que acreditamos ter relação com aquele cerceamento maior de sua escrita que ocorreu no princípio de sua carreira, e que apresentamos no primeiro capítulo. Essas coibições alcançam outras proposições no interior de sua obra, e algumas delas serão observadas mais de perto nesse trabalho, como o peso da tradição (enquanto uma angústia da influência) ou a incompatibilidade da palavra poética com a racionalidade pós-moderna (e neoliberal).

“ser”. Mais adiante, no capítulo 3, veremos que as múltiplas determinações dessa poética conduzirão as discussões a respeito da palavra para um outro caminho, um pouco mais desencantado, em que a palavra poética passa a ser discutida em razão de seu desgaste histórico, ligado ao seu uso mais que prolongado por outros poetas.

De qualquer forma, em “De vulgari eloquentia” as palavras impedem que o sujeito desemboque no nada, deixando em suspenso um possível contato com um leitor, ou, em termos mais claros, as palavras impedem o esvaziamento das subjetividades. Há uma incitação para a proliferação da palavra, tanto da falada, quanto da escrita “Basta uma boca aberta (ou um rabisco / num papel) para salvar o universo”; uma vez que elas “são” corpo e “dão” corpo, não apenas ao poema, mas também ao poeta. É claro que parece haver algo de desesperado nesse gesto de evitar cair no nada (ou não querer ser nada), uma vez que devemos falar “Mesmo sem assunto”, como se fosse suficiente uma voz flutuante, parada, “formigando estática”, como Zular identifica na leitura de outro poema do autor¹², mas que por pertencer ao mesmo livro, possivelmente estabelece relações com “De vulgari eloquentia”.

No que diz respeito à forma, que é o foco desta seção, novamente o poeta se vale da plasticidade do soneto para desagregá-lo de suas origens e reconstruí-lo a partir de outros parâmetros criativos. E resta a nós, novamente, entendermos o porquê desse gesto, pois, ao contrário do poema que analisamos anteriormente, o conjunto estrófico vai, agora, numa estrutura em crescendo. Os sistemas métricos e rítmicos são idênticos aos que vimos no poema anteriormente analisado, só que agora em ordem inversa, pois o sujeito lírico informa na terceira estrofe que a saída é “falar, falar muito.”; e, num ato metalinguístico, as estrofes começam a se tornar mais abundantes, com maior número de versos (2 / 3 / 4 / 5), conforme o poema avança.

Cabe comentar que existe nesse gesto que cruza experimentação formal e hipertrofia alguma tentativa de forçar uma conexão entre arte e vida que é, em certa medida, bastante efetiva, pois, ao reelaborar os modelos estruturais, o autor interfere nos modos básicos de recepção da obra, interferindo nos horizontes de expectativa do leitor. No caso, não se deve olhar para o poema como quem vê uma simples forma fixa, a partir de padrões pré-

¹² Em sua leitura do poema “Biodiversidade”, também de *Macau*, Roberto Zular identifica uma espécie de função fática que opera no interior dos poemas de Paulo Henriques Britto, função essa figurada por “uma voz parada (...), formigando estática, no imaginário de um teste da verificação da presença do outro (a própria presença do corpo aqui está em questão), operando como função fática (...). Essa voz como chamado e a iminência sempre precária do encontro (ZULAR, 2015, p.126).

dimensionados, mas é necessário rearticular sua percepção para poder compreender a totalidade da expressão. A carga informacional do poema, portanto, excede as relações sintáticas e semânticas tradicionais, passando a envolver ritmo, som e especialmente forma. E isso, às vezes, ocorre de maneira bastante sutil, como poderemos ver no poema a seguir:

Ossos do ofício

O que se pensa não é o que se canta.
Difícil sustentar um raciocínio
com a rima atravessada na garganta.

Mesmo o maior esforço não adianta:
da sensação à ideia há um declínio,
e o que se pensa não é o que se canta.

Difícil, sim. E é por isso que encanta.
Há que sentir – e aí está o fascínio –
com a rima atravessada na garganta.

Apenas isso justifica tanta
dedicação, tanto autodomínio,
se o que se pensa não é o que se canta,

mesmo porque (constatação que espanta
qualquer espírito apolíneo)
a rima atravessada na garganta

é o trambolho que menos se agiganta
neste percurso nada retilíneo
ao fim do qual se pensa o que se canta
depois que a rima atravessa a garganta.

Neste poema, publicado no livro *Tarde*, o autor leva a questão formal a consequências que seriam até mais curiosas que as apresentadas até aqui, isso porque o detalhe formal, embora muito sutil, como já dissemos, incorpora tudo aquilo está proposto nas relações semânticas da peça. O tema novamente gira em torno das intempéries do fazer poético (os “Ossos do ofício” apontados no título), sendo que o material poético colocado em jogo agora é a rima. Os primeiros versos fazem um inventário da dificuldade de manipular os instrumentos formais quando – para além do que está sendo conduzido mentalmente e estruturalmente – há ainda a necessidade de se preocupar com a estrutura rímica do poema. A rima seria então um entrave ao raciocínio, uma espécie de vontade que se superpõe ao andamento racional da composição. A princípio, se enxerga aqui uma grande ironia, pois não só o terceto de abertura obedece a um esquema rímico, como, ele é conduzido tranquilamente numa organização bastante simplória (ABA). Apenas a última estrofe apresentará um quarteto (ABAA).

Muito provavelmente, a grande proeza deste poema resida nas indeterminações de sua metrficação. Partindo de uma *terza rima* muito similar àquela utilizada na *Divina comédia* de Dante, Paulo Henriques elabora um metro que – assim como acontece em alguns versos da obra de Dante – varia entre o decassílabo e o endecassílabo, dependendo do modo como realizamos a escansão. Antes disso, cabe notar que os versos que encerram cada estrofe, tal qual um coro, criam alguns sistemas de repetição; e chama a atenção a variação que ocorre em dois deles: “com a rima atravessada na garganta”, passa a ser, mais perto do fim do poema, “a rima atravessada na garganta”, dispensando a preposição ‘com’. A partir daí, poderíamos ter dois caminhos de metrficação para a primeira estrofe:

O ¹/ que ²/ se ³/ pen ⁴/ sa ⁵/ não ⁶/ é o ⁷/ que ⁸/ se ⁹/ can ¹⁰/ ta.
 Di ¹/ fí ²/ cil ³/ sus ⁴/ tem ⁵/ tar ⁶/ um ⁷/ ra ⁸/ cio ⁹/ cí ¹⁰/ nio
Com a ¹/ ri ²/ ma a ³/ tra ⁴/ ves ⁵/ as ⁶/ da ⁷/ na ⁸/ gar ⁹/ gan ¹⁰/ta.
 (Co’a)

Nessa primeira opção, em que optamos por juntar o som da preposição ‘com’ com o artigo ‘a’ (Co’a), teríamos uma manutenção coerente dos decassílabos até o fim da peça, no entanto, continuaremos com uma possível desconfiança do porquê de o autor ter retirado justamente a preposição mais perto do fim do poema (se afinal de contas, a métrica seria mantida). Poderíamos então, fazer uma segunda escansão, que nos daria uma leitura um pouco mais interessante:

O ¹/ que ²/ se ³/ pen ⁴/ sa ⁵/ não ⁶/ é o ⁷/ que ⁸/ se ⁹/ can ¹⁰/ ta.
 Di ¹/ fí ²/ cil ³/ sus ⁴/ tem ⁵/ tar ⁶/ um ⁷/ ra ⁸/ cio ⁹/ cí ¹⁰/ nio
 Com ¹/ a/ ²/ ri ³/ ma a ⁴/ tra ⁵/ ves ⁶/ as ⁷/ da ⁸/ na ⁹/ gar ¹⁰/ gan ¹¹/ta.

Nessa nova escansão, não fizemos a junção da preposição ‘com’ (que será eliminada nos versos seguintes) com o artigo ‘a’, o que nos daria nesse verso um metro endecassílabo, ou seja, teríamos uma falha estrutural que surge toda a vez que o poeta se refere a algo que lhe atravessa a garganta.

Seguindo essa segunda toada¹³, podemos pensar que sujeito lírico deseja imprimir em seus versos uma estruturação em decassílabos, mas toda vez que a rima atravessa a garganta,

¹³ Gostaríamos de salientar que, durante as reuniões de orientação, apontou-se o fato de o primeiro verso do poema, “O que se pensa não é o que se canta”, também possuir uma metrficação ambígua (em que –

toda vez que a necessidade de rima se impõe, o sujeito lírico “perde a mão” e não consegue manter o padrão métrico/silábico (o verso que expõe a rima na garganta se torna endecassílabo). Esse mesmo fato volta a acontecer mais adiante no poema. O segundo verso ressalta o fato de que há uma perda de força na transição do pensamento para o poema propriamente dito: “da sensação à ideia há um declínio”, e mais adiante, ao chegarmos à terceira estrofe, temos outra falha silábica com a repetição do mesmo verso. Realmente, conforme indica o primeiro terceto, parece ser “difícil sustentar um raciocínio” com o peso da rima na garganta. O poema cria aqui um paradoxo, um nó teórico em que a ideia de rigidez formal ao mesmo tempo que atrapalha a composição, é situada como um elemento criativo.

Pensando ainda pela segunda escansão, o poema só entra em acordo quando, a partir da quarta estrofe, o sujeito lírico fala de um fascínio, de uma dedicação, e de um autodomínio. Os versos começam a exigir maior concentração (ou perícia) daquele que escreve. E é justamente nesse ponto que o sujeito lírico consegue fazer uma adequação do verso que seria “problemático”, garantindo não só a métrica, mas também a rima.

Com ¹/ a ²/ ri ³/ ma a ⁴/ tra ⁵/ ves ⁶/ as ⁷/ da ⁸/ na ⁹/ gar ¹⁰/ gan ¹¹/ta.

Passaria a ser:

A ¹/ ri ²/ ma a ³/ tra ⁴/ ves ⁵/ as ⁶/ da ⁷/ na ⁸/ gar ⁹/ gan ¹⁰/ta.

Como nos informa Philippe Lejeune, “a métrica força a renovar o vocabulário” (LEJEUNE: 2014, p.104). E foi justamente o que acompanhamos aqui. Para que a rima atravessasse a garganta, o sujeito lírico foi obrigado a manipular e renovar suas perspectivas de construção. Neste poema, a forma dá a ver as articulações da linguagem, e ainda contribui para o entendimento efetivo da peça, pois se passarmos “batido” pelo dado formal, teremos um conteúdo que simplesmente nos conta uma história de insucesso (de uma rima atravessada na garganta) e que depois de um período de autodomínio chega a satisfação com o quarteto final:

é o trambolho que menos se agiganta
neste percurso nada retilíneo
ao fim do qual se pensa o que se canta
depois que a rima atravessa a garganta.

diferente da organização que sugerimos acima (a não junção do verbo ‘ser’ (é) com o artigo ‘o’, o que nos daria, também um endecassílabo). Não levaremos adiante essa possível terceira toada pelo simples fato de que não conseguimos conjecturar alguma justificativa para seu uso, que não a própria criação de uma tensão no interior de um poema que discute abertamente a organização de suas formas (o que já não seria pouco).

O que autoriza a entrada deste último quarteto (com todas as relações de sentido que ele imprime) é justamente a compreensão da resolução de um entrave que estava circunscrito na forma, mas que se dilui também no conteúdo. Reparem, que o próprio sujeito lírico assume que o “percurso (não foi) nada retilíneo”, mas quando resolvido, permite que a rima atravesse a garganta. A forma fixa, cria, nesta poética, um lugar real em que o sujeito lírico pode atuar, um lugar onde existe uma rigidez, uma lei, que permite o funcionamento de uma subjetividade. Não se trata simplesmente de se deixar levar pelas restrições que o poema impõe mas de criar uma tensão no espaço formal.

Chegando em Formas do nada, as tensões ente forma e conteúdo se ampliam. Percebe-se isso desde a escolha do nome da obra, que como argumenta a crítica Noemi Jaffe, “pode ser compreendido como uma tentativa de dar forma àquilo que, na verdade, é sempre o nada. O tempo, o sentido da vida, alguma essência: nada” ou, por outra via, pode-se pensar que “nada mesmo faz sentido e é justamente por isso que as formas podem ser livres e belas. Na realidade, somente com elas – e por elas – é que a vida vale. (JAFJE, 2012, s/p). Um poema bastante significativo dessa expressão formal, para a qual estamos dando foco nesta seção, é o que vemos a seguir:

Poética prática

A realidade é um calhamaço insuportável?
Tragam-me então resumos.
A vida que se leva é um filme inassistível?
Vejamos só os anúncios.

São os limites do corpo intrusões malignas
de um demiurgo escroto?
O corpo não é preciso, e o espírito é impreciso:
eu não é um nem outro.

Anda inconveniente a tal da poesia,
a significar?
Nada como um bom significante vazio
para abolir o azar.

O título do poema já imprime alguns direcionamentos para dois polos de leitura possíveis. Estamos habituados a falar de “práticas poéticas”, construção em que o segundo termo (adjetivo) especifica e qualifica o primeiro. A inversão desse sintagma nominal, que dá título ao poema, apresenta uma espécie de insinuação de um desejo por um trovar que seria mais funcional, mais prático, que fosse menos trabalhoso ao autor; e é isso que conseguimos perceber, de imediato, na leitura do primeiro bloco estrófico: “A realidade é um calhamaço insuportável? / Tragam-me então resumos. / A vida que se leva é um filme inassistível? /

Vejamos só os anúncios.”. Há algo muito próximo da necessidade de expressão utilitária que vivemos no momento contemporâneo. Se existe uma crise de legitimidade do discurso poético (e da própria vida), que não consegue se ajustar a certas realidades impostas pela racionalidade neoliberal, o próprio eu lírico sugere uma entrada forçada em uma dinâmica de utilitarismo.

A praticidade impressa no quarteto apresentado revela-se também nas delimitações formais. Enquanto os versos 1 e 3 trazem informações amplas, que ocupam todo um alexandrino, os versos pares propõem facilitações, e, conseqüentemente, vemos aparecer no corpo do poema metros mais curtos entre os citados alexandrinos (hexassílabos, a exata metade dos versos que os precedem). Com isso, temos uma evidência mais clara de que há por parte de Paulo Henriques Britto uma insistência em trabalhar com todas as possibilidades de instensificação de sentido do poema. O bloco inicial se torna praticamente metonímico, pois se sugere o apego a partes em lugar das inteirezas, e isso se reflete na estrutura dos versos.

Dando prosseguimento à análise, vemos que o segundo quarteto apresenta elementos que servirão de base para discussões futura, pois, seguindo ainda a mesma estratégia de metrificação, que balança entre completude e praticidade, os versos “São os limites do corpo intrusões malignas / de um demiurgo escroto?” apontam para um movimento de invasão por parte de um ente estranho (uma inspiração indesejada?) que adentra os limites do corpo do poeta. Por ora, cabe notar que a pergunta feita a respeito das possibilidades de conduzir as próprias intenções na criação do poema, desemboca em um verso que parece reafirmar alguma indeterminação: “O corpo não é preciso, e o espírito é impreciso: / eu não é um nem outro.” O trabalho com a variação de sintagmas – agora verbais e nominais, pois não sabemos se o termo “preciso” se coloca como verbo, significando “necessidade” (não preciso de corpo); ou se ele se coloca como adjetivo, demarcando “justeza”, “precisão” (o corpo não é correto) – desarranja as perspectivas de leitura, e a dúvida sobre a invasão corporal por um demiurgo se difunde pela própria estrutura de significação do quarteto (inspiração existe ou não existe?). Vale comentar que essa confusão de posicionamentos entre sujeito lírico e demiurgo escroto se estrutura em meio a referências ao poeta francês Rimbaud (“Eu é um outro”), tido por muitos como indivíduo maldito e diabólico (e aí a articulação com a figura do demiurgo que, de acordo com o gnosticismo seria uma entidade maléfica responsável pela criação dos elementos negativos do mundo, os quais não poderiam ser atribuídos como responsabilidade de Deus).

Há que acrescentar ainda o fato de que a ideia geral do poema, de se discutir suas praticidades, permanece ativa na própria hesitação que existe a respeito das imprecisões desse corpo invadido por um “demiurgo”, pois, não seria mais “prático” deixar o invasor conduzir o poema, favorecendo o acaso? Nesse caso, a forma escancara em seu interior uma contradição entre “o prático” e “o controlado” que o próprio eu lírico não consegue dar conta.

O último bloco estrófico de “Poética prática” preserva as saliências métricas, e também as de sentido vistas até aqui. O eu lírico estabelece um questionamento curioso: “Anda inconveniente a tal da poesia / a significar?”. É como se houvesse um incômodo embutido nessa pergunta. Deveria a poesia, como recomenda Hugo Friedrich, preservar sempre seu quinhão de obscuridade? Mesmo que isso signifique não conseguir realizar a adequada penetração nos discursos sociais contemporâneos? Parece que as aspirações funcionais que estavam presentes nos versos iniciais começam a ser relativizadas quando o poema se aproxima do fim. É como se nos fosse sugerido que a poesia que escapa à função poética da linguagem, e que passa a permitir um acesso imediato ao seu conteúdo (ou que, “inconveniente”, passa “a significar”) parece ser aquela que perderia a maior de suas particularidades: sua resistência linguística a certos modelos de racionalidade. Existe no andamento dessa peça, portanto, uma consciência tardia da linguagem, ou do papel crítico da poesia no momento presente. Tanto que os versos finais parecem fazer a defesa da indeterminação na poesia.

Nada como um bom significante vazio
para abolir o azar.

Sugere-se a inserção de um significante vazio para que se elimine o azar que pode recair sobre a composição, caso ela passe a facilitar as entradas de significação. Isso porque o significante vazio funcionaria como aquilo que o próprio autor chama de um “conotador livre de denotações” (BRITTO, pg. 267 apud. MASSI, 1991). Em outras palavras, o autor sugere para a poesia um caráter irresoluto, flutuante (porque mais prático, ou mais obscuro?). É curiosa também a opção que se faz pelo termo “significante” ao invés de “palavra”. É claro que se trata de uma escolha que contribui para a preservação do número de sílabas poéticas que segue no poema, mas é inevitável pensar que se trata de um termo de definições muito mais intrincadas, com abordagens teóricas de matrizes linguísticas, como as de Ferdinand Saussure (que se apropriou da concepção de significante sem relação com o significado); ou mesmo psicanalíticas, como as de Jacques Lacan (em que o significado residiria num “deslize”

do significante), o que faz com que o poema preserve a condução rumo à relativização das praticidades que haviam sido impostas em sua abertura.

O verso final também parte de leituras pessoais vinculadas à uma tradição de poesia, e, por meio de uma aproximação fonológica (abolir o azar x n'abolira le hasard), faz referência ao poema “Um coup de dés jamais n'abolira le hasard”, do poeta francês Stéphane Mallarmé. Trata-se de um poema famoso por possuir uma complexa macroestrutura, que torna bastante difícil a compreensão de sua narrativa. De acordo com o crítico Álvaro Faleiros, que recentemente propôs nova tradução dessa intrincada composição, a dimensão ontológica da peça apresenta “embates do ser com o nada, assim como da (im)possibilidade do ser na linguagem” (FALEIROS, 2013, pg 02), algo que parece estar em jogo também na poesia de Paulo Henriques Britto, haja vista a curiosa tensão existente na tentativa de formalizar o nada, como indica o título do livro do qual este poema faz parte. Aliás, não nos esqueçamos que o “hasard” do poema francês possui como tradução direta o “acaso” que, operando sobre o inesperado, pode conduzir alguém à sorte, ou ao *azar*, referência que Paulo Henriques Britto usa para justificar o uso de um significante vazio.

Um último comentário a ser feito é que, se tratando de um poema que em sua abertura propunha praticidades, encerrar com uma referência a um dos mais intrincados e obscuros poemas da história da poesia moderna é, no mínimo, irônico. E essa ironia é sempre mobilizada em tons de mediação, como se alguma “teimosia” inicial fosse sendo relativizada progressivamente no corpo do poema, até que as “certezas gerais” que o inauguraram sejam parcialmente diluídas.

Ao final dessas leituras, nos parece que o trabalho com as formas fixas realizado pelo autor propõe muitos caminhos de reflexão. O fato desses procedimentos passarem a se tornar mais rígidos a partir dos anos 1990 parece indicar aquilo que a poeta Mariana Ianelli, ao resenhar *Formas do nada*, define como a percepção de Paulo Henriques a respeito do “crepúsculo de uma época seduzida pelo niilismo e atrofiada em sua busca de transcendência” (IANELLI, 2012, s/p). Nesse sentido, a hipertrofia da forma dramatiza uma experiência do presente e surge também como proposta organizadora das desordens contemporâneas. Além de indicar as possibilidades de se imprimir novas formas de subjetivação.

Um outro ponto relacionado à presente seção, e que permite uma relação com a seguinte, diz respeito à apropriação das linhagens estéticas da tradição. Se a palavra poética é uma palavra desgastada pelo seu longo uso histórico, e não haveria nada a fazer em relação a isso (por esse motivo, a tópica da “originalidade” passará a ser tão significativa para o autor em suas publicações mais recentes), é no elemento formal que poderia residir alguma

possibilidade, ainda que mínima, de mudança. Pensando dessa forma, as modulações realizadas pelo poeta nas estruturas dos sonetos, por exemplo, indicariam que, para além do que já está engessado na tradição, há algo ainda que pode ser mudado, reelaborado, que pode ganhar novas dimensões.

De qualquer forma, tudo o que delineamos nessas mínimas conclusões sobre o aparato formal, apenas reafirma a necessidade de discutirmos quais são as relações que a obra de Paulo Henriques Britto estabelece com os materiais da tradição. Parece haver nessa poesia uma íntima relação entre a ideia de risco na poesia, e dos dados materiais que acentuam esse risco, entenda-se, a tradição, a academia, a crítica, enfim. Tentaremos fazer uma avaliação inicial desses elementos na próxima seção.

1.3. *Trovar claro* e os diálogos com a tradição

Em ensaio de 1919, denominado "Tradição e talento individual", o poeta americano T.S. Eliot aponta duas vertentes norteadoras que nos ajudariam a pensar nas relações que poderiam existir entre tradição e escrita literária. A primeira delas consiste no fato de que todo poeta, ao compor suas obras, deveria conduzir seu trabalho levando em consideração a consciência de seu próprio passado. Nas palavras do próprio Eliot:

(...) o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, ela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea (ELIOT, 1989, pg. 39).

A segunda vertente apontada pelo escritor diz respeito à questão da emoção em suas relações com a escritura. No caso, Eliot defende que a poesia não poderia ser a reprodução banal de uma emoção pessoal, e sim que ela deveria tocar em um conjunto de experiências que não são, obrigatoriamente, as do poeta em questão. E, caso sejam as do poeta, elas deveriam, então, ser marcadas por um gesto de impessoalidade. Novamente, vejamos o que Eliot nos diz:

A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas (ELIOT, 1989, p. 47).

O comentário teórico-crítico de Eliot que aqui trazemos previamente (e que serão retomados ao longo desta seção) justificam-se pelo fato de não serem poucos os comentadores

críticos que apontam na poesia de Paulo Henriques Britto a existência de um persistente diálogo com certos elementos da tradição¹⁴. Por tradição, iremos neste trabalho recorrer à perspectiva sugerida por Rosana Nunes Alencar, em trabalho já citado por aqui. Nele, a pesquisadora determina “a tradição como sendo formada por períodos marcados pela consolidação de suas propostas, logo, situa-se no passado e, por isso mesmo, afirma um caráter histórico.” (ALENCAR, 2016, pg. 21). Embora pareça um escopo amplo, analisamos aqui a obra de um autor munido de grande aparato crítico, de muitas teses de leitura pessoal, e que desde suas produções iniciais problematiza de maneira reflexiva diversos fundamentos de uma poesia que recupera expedientes de origem “clássico-renascentistas, romântica e modernista” (ALENCAR, 2016, pg.).

Obviamente, que não se trata apenas de localizarmos e apontarmos a presença de alguns legados, mas de tentarmos compreender o que faz com que o autor estabeleça frequentes contatos com ciclos pregressos da poesia. Por meio da análise de algumas peças, tentaremos verificar o modo como esse diálogo se estabelece, pois, embora ele fosse perceptível desde o primeiro livro do autor, o contato com certos cronotopos irá se acentuar sobremaneira a partir dos anos 1990 com a publicação de *Trovar claro*. Seria importante refletirmos a respeito do que poderia ter motivado tal inclinação, pensando inclusive no longo intervalo entre as publicações de *Mínima lírica* e *Trovar claro*. Para que tenhamos uma melhor percepção desse arco que envolve os livros citados, analisaremos alguns poemas que pertencem às obras dos anos 1980.

Dos nomes

Se tudo que se pode revestir
da couraça inconsútil da palavra
fosse algo mais que um vácuo protegido –
se atrás de todo nome houvesse sempre
alguma coisa concreta, capaz
de se deixar quebrar – se todo nome
fosse máscara e não rosto, e a coisa

¹⁴ Já em 1997, em resenha jornalística sobre o livro *Trovar claro*, o poeta Régis Bonvicino mostrava algum desconforto com as referências frequentes à tradição no livro: “Paulo Henriques melhor se exprime, a meu ver, quando deixa de intencionalmente, perseguir a expressão e/ou deixa de “ler” a tradição (...)” (BONVICINO, 1997, s/p). Ana Paula Pacheco, em entrevista que remonta ao lançamento de *Macau*, em 2003, também constatou, por parte do autor, um “diálogo com os materiais da tradição” no sentido de tematizar “o simulacro em que se tornou o mundo” (PACHECO, 2003, pg. 12). Trabalhos mais recentes como os de Arlenice Almeida da Silva e de Eduardo Horta Nassif Veras – que ressaltam as relações da poesia de Britto com as especificidades da tradição moderna da poesia brasileira – ou mesmo a recente tese de Rosana Nunes Alencar – que discute amplamente esse espectro, num arco que vai da tradição clássica-renascentista, passando pela tradição romântica, e chega na já citada tradição moderna – também reafirmam essa orientação do autor, sobre a qual tentaremos discutir pontos que possam ser vinculados à reflexões sobre o presente pós-utópico.

fosse o fogo que há sempre onde há fumaça –
 falar seria então sempre dizer,
 dar nome à coisa não seria mais
 que ver na superfície da semente
 a planta por nascer; e a sensação
 incômoda de estar a todo instante
 em algum lugar – isso seria ser.

Bastante autorreflexivo, o poema em questão expõe a percepção de algo não resolvido, que começa no campo da palavra e alcança, em seu final, as delimitações de uma subjetividade. Os primeiros versos nos exibem a palavra como detentora de uma “courage” que, mesmo sendo “inconsútil” (inteiriça), só serve mesmo para revestir algo fragmentário, um “vácuo protegido” (seria uma subjetividade moderna fragilizada?). Existe um desconforto no ato de nomear, como se ele comportasse um conjunto de dissimulações; ou como se a utilidade básica da palavra residisse no simples gesto de maquiar alguma coisa que não é “concreta, capaz de se deixar quebrar”. As designações antitéticas que aparecem ao longo do poema, como palavra x nome, máscara x rosto, dizer x ser, parecem indicar que, a todo o momento, a linguagem mostra e mascara o sujeito (ou que talvez não exista nada por trás dele).

Essa relação conflituosa entre sujeito e linguagem, em que a escritura imprime versos com componentes contraditórios, remonta a ciclos de tradição variados. Pode-se pensar, por exemplo, na relação que existe entre o que está exposto nesses versos e as reflexões existentes na formação do discurso romântico, cuja insatisfação com modos de expressão que não favoreciam a completude das subjetividades, originava indivíduos fechados em si, reflexivos, que recusavam sua difusão naquilo que lhes era exterior. Nessa toada, teríamos uma expressão poética da tradição que não seria adequada, pelo menos nos termos de Eliot, que, como vimos mais acima, afirma que a poesia “não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade” (ELIOT, 1989, p. 47). Nesse caso, o modo como Paulo Henriques Britto elaborava seus contatos com as heranças poéticas em seus primeiros livros ainda eram bastante personalistas.

Vale a pena comentar também que, muito possivelmente, foi a partir dessas composições iniciais não muito bem resolvidas (pelo menos no que diz respeito aos diálogos com a tradição) que autor passou a buscar elementos que o ajudassem a organizar certos parâmetros estéticos. Estamos nos referindo ao uso das formas fixas. O poema apresentado, apesar de constituir um caminho de reflexão bastante subjetivo, de apreensão mais conturbada, tem sua realização estruturada a partir de um soneto monostrófico, construído em

versos decassílabos, e com acentuação heroica. O elemento formal aqui não garante só a organização da linguagem, a impressão de solidez (como se a palavra pudesse adquirir, enfim, matéria), mas surge como contato possível com algum legado poético.

Em *Mínima lírica*, livro que sucede *Liturgia da matéria*, percebemos que o autor experimenta contatos com a tradição ainda bastante controlados. O que temos de mais explícito é o conjunto de duas peças denominadas “Indagações”, em que o autor lança questionamentos sobre os procedimentos de composição de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos. Vejamos os poemas:

Para João Cabral

Não escrever sobre si,
como se fosse pecado
olhar-se em qualquer espelho.

Não escrever sobre si,
Como se fosse onanismo
Sentir-se com algum desejo.

Escrever sim sobre coisas
Porque só é limpo e real
O mineral e alheio?

Escrever sim sobre coisas
porque elas não se desnudam
nem retribuem o desejo?

Para Augusto de Campos

Podar o sentido
Pudor

Não recitar
Citar

Citar apenas:
“nada a dizer”

Esta a suprema forma
De escrever?

Para além das “Indagações” sugeridas no título, há algo de “rancoroso” nesses versos, como se a rigidez de certos ciclos anteriores de nossa poesia (a engenharia cabralina, ou mesmo a estética verbivocovisual do Concretismo) gerasse um impasse na subjetivação (“Não escrever sobre si, / como se fosse pecado (...) // Não escrever sobre si, como se fosse onanismo (...)”), ou mesmo nas possibilidades de constituição de sentido por parte da palavra. Vimos no início do capítulo que as pressões existentes em certos modelos de vanguardas

fizeram com que o autor deixasse de produzir poesia por um período considerável. Lembremos que as estéticas mais formalistas cerceavam o desejo de Paulo Henriques Britto de se expressar em acordo com sua interioridade. Nessa linha de raciocínio, e por meio desses poemas, começamos a perceber a constituição de um projeto poético que, com muita frequência, irá questionar os lugares travados da tradição, não com o intuito apenas de criticá-los, mas sim de interrogá-los, e quando possível, para propor novos modelos de organização poética.

A referência a parâmetros da tradição se torna mais frequente e notável a partir da publicação de *Trovar claro*, no ano de 1997, que, curiosamente, veio a público após um hiato de praticamente oito anos sem lançamentos de livros novos¹⁵. Esse significativo intervalo entre as publicações (*Mínima lírica* é de 1989) parece ter despertado uma nova consciência no poeta a respeito das relações que sua *práxis* estabelece não apenas com as experiências do presente, mas também com os legados que a arte poética comporta. Conseguimos notar nesse livro uma experiência poética marcada por uma maior versatilidade (e porque não dizer: radicalidade), em que os poemas transitam entre variadas linguagens e variadas heranças, portando uma enorme consciência e lucidez a respeito de suas significações, e por isso mesmo, sendo capaz de transformá-las na própria problematização da escrita. Um exemplo dessa versatilidade/radicalidade fica por conta do já comentadíssimo “Até segunda ordem”, poema que aparece na obra do autor como “exceção no tom geral do livro” (PACHECO, 1998, s/p), mas cujo alcance interpretativo extrapola os limites de reflexão sobre a linguagem. Vejamos duas peças que compõem a série:

Até segunda ordem

(10 de outubro)

Até segunda ordem estão suspensas
todas as autorizações de férias,
viagens, tratamentos e licenças.
É hora de pensar em coisas sérias.

Deve chegar mais um carregamento
até o dia quinze, dezesseis
no máximo. Fui lá em Sacramento,
mas não deu pra encontrar com o tal inglês —

será que alguém errou o codinome?
Confere aí com quem organizou

¹⁵ Alguns poemas incluídos em *Trovar claro* haviam sido publicados esparsamente antes de seu lançamento em revistas literárias, mas a compilação em livro se dá no ano de 1997.

o negócio todo. Bem, amanhã

a gente se fala, que agora a fome
está apertando. (Ah, o padre adorou
o canivete suíço de Taiwan.)

(19 de janeiro)

Até esta chegar às suas mãos
eu já devo ter cruzado a fronteira.
Entregue por favor aos meus irmãos
os livros da segunda prateleira,

e àquela moça — a dos "quatorze dígitos" —
o embrulho que ficou com o teu amigo.
Eu lavei com cuidado o disco rígido.
Os disquetes back-up estão comigo.

Até mais. Heroísmo não é a minha.
A barra pesou. Desculpe o mau jeito.
Levei tudo que coube na viatura,

mas deixei um revólver na cozinha,
com uma bala. Destrua este soneto
imediatamente após a leitura.

Muitos foram os comentadores que chamaram a atenção para a atualidade, digamos, sócio-política desta série de poemas. “Até segunda ordem” comporta cinco peças cujos títulos são referências a datas em que estariam ocorrendo ilícitos organizados por um sujeito que se comunica com seus comparsas por meio de sonetos. O que pode haver de inusitado nessa situação, recupera, por um lado, uma tradição de obras literárias que, remetendo aos paradigmas da formação nacional brasileira, denuncia relações promíscuas existentes entre homens médios contraventores e figuras importantes da sociedade (a narrativa de “Até segunda ordem” nos apresenta negociatas envolvendo padres, policiais, políticos e figuras estrangeiras). Sobre essa abordagem, temos leituras de “Até segunda ordem” de demarcação mais sociológica, como a que encontramos em artigo de Roberto Zular¹⁶. Por outro lado, temos também um poeta que intenta quebrar certos paradigmas básicos de escrita poética, ao associar uma forma clássica e elevada como soneto, a uma situação rebaixada de violação das leis. Como bem nota Arlenice Almeida da Silva, o modo como Paulo Henriques Britto

¹⁶“Num país em que a sobrevivência cotidiana está permeada de contravenções e em que até há pouco tempo qualquer forma de resistência à ditadura jogava para ilegalidade seus cidadãos, chama a atenção o modo como a regulação normativa externa se interioriza como contraste entre forma e conteúdo, tornando a regra do soneto uma forma de exclusão da fala do contrabandista, produzindo uma distorção performativa, o que revela também o modo como a própria formulação da regra enquanto retórica refinada traz no seu bojo algo da ilegalidade do contrabandista.” (ZULAR, 2015, pg. 116).

elabora uma “alternância entre o estilo elevado e o rebaixado” (SILVA, 2003, pg.188) em sua poesia também é uma maneira de elaborar um trabalho singular com a tradição. No poema apresentado, o dado da contravenção persiste não apenas enquanto assunto, mas também ocorre como elaboração estrutural, em que constatamos uma violação da tradição da forma soneto.

Voltando a refletir sobre os comentários de Eliot a respeito da tradição, vemos que um poema como “Até segunda ordem” nos apresenta um Paulo Henriques Britto com uma consciência muito mais apurada de seu próprio passado, e também de sua contemporaneidade, como sugere o poeta e ensaísta americano. Conseguimos notar que o contato com o passado descarta tanto a ideia de um puro apego cego (ou mesmo tímido) às conquistas dos predecessores, como uma acomodação irrestrita aos parâmetros consensuais contemporâneos. Também como sugere Eliot em outro ponto de seu famoso texto, vemos que o poeta carioca, ao dialogar com a tradição, parece tentar conquistá-la, com o fim de mudar certas ordens canônicas. Parece que a transição entre livros, marcada por mudanças históricas significativas (o acirramento das desigualdades provocado pelo acirramento do capitalismo predatório nos anos 1990 é um dos fatores que ativa e “viabiliza” o contato de certos grupos com a contravenção, como vemos em “Até segunda ordem”), nos traz um autor mais crítico daquilo que lhe é externo, e que também irá perturbar o campo literário ao incorporar em sua lírica a transgressão de certos “moldes”.

O livro *Trovar claro* parece ser, portanto, um ponto de viragem na obra de Paulo Henriques Britto, pois nele percebemos um amadurecimento das problematizações sobre as heranças poéticas. Já na época de lançamento do livro, a estudiosa Ana Paula Pacheco comentava em resenha jornalística o fato de a poesia do autor “colocar-se no fio tênue do equilibrista: se escolhe a rítmica da linguagem muito próxima da fala (na linha da geração de 70), ela vem disposta, nesse livro mais do que nunca, em estrofes regulares e versos via de regra metrificados, criando uma tensão por vezes surpreendente” (PACHECO, 1998, s/p).

A tensão a que se refere Ana Paula, parece residir justamente nas indagações que o autor realiza sobre certas demarcações poéticas mais tradicionais. Em *Trovar claro*, Paulo Henriques Britto passa a associar a poesia a uma linguagem mais viva, mais próxima da falada. Com isso, há uma quebra da ideia de que a poesia deva ser pautada pelo tom imposto de uma voz ou de uma escolha formal sublime. É também nesse mesmo livro que o autor passa a interpelar noções de certo modo consolidadas a respeito da subjetividade na poesia. Vejamos um poema que discute esse assunto:

Um pouco de Strauss

Não escreva versos íntimos, sinceros,
como quem mete o dedo no nariz.
Lá dentro não há nada que compense
todo esse trabalho de perfuratriz,
só muco e lero-lero.

Não faça poesias melodiosas
e frágeis como essas caixinhas de música
que tocam a “Valsa do Imperador”.
É sempre a mesma lengalenga estúpida,
sentimental, melosa.

Esquece o eu, esse negócio escroto
e pegajoso, esse mal sem remédio
que suga tudo e não dá nada em troca
além de solidão e tédio:
escreve pros outros.

Mas se de tudo que há no vasto mundo
só gostas mesmo é dessa coisa falsa
que se disfarça fingindo se expressar,
então enfia o dedo no nariz, bem fundo,
e escreve, escreve até estourar. E tome valsa.

Há nesse poema variados contatos com experiências poéticas pregressas, que ora aparecem na forma de referência, como no verso de abertura, que emula o modelo de cartilha para poetas que encontramos no poema “Procura da poesia”; ora se colocam como crítica incisiva (embora irônica) da escrita contaminada pelos excessos da subjetivação (“Esquece o eu, esse negócio escroto”). Se no começo de sua formação como poeta, Paulo Henriques Britto desejava constituir uma lírica que não abrisse mão da expressão pessoal – uma vez que o verdadeiro de seu tempo, como disse em entrevista de 2008, era “uma espécie de engenheiro que, dentro de um programa estético coletivo, elaborava um projeto de obra e ia construindo poemas que realizassem na prática este projeto; os sentimentos individuais, as emoções, não tinham qualquer relevância para o trabalho do poeta” (BRITTO, 2008, pg. 13) – aqui chama a atenção a existência de uma crítica à puerilização dos sentimentos que pode existir em certas abordagens que envolvem um “eu romantizado” (que na última estrofe é ironizado numa referência à figura do poeta fingidor de Fernando Pessoa). Ao incorporar esse tipo de avaliação sobre o sujeito no interior de sua lírica, o poeta presentifica, em uma cena de

escrita, os históricos debates em torno dos modelos de composição poética, como os que encontramos em textos de João Cabral de Melo Neto, Paul Valéry ou Octavio Paz¹⁷.

Vale ressaltar aqui – e a leitura do poema em questão torna isso mais claro – que o modo como o autor elabora seus diálogos com a tradição vem pautado por um exercício crítico que, por um lado ironiza determinadas certezas (ironiza os supostos modelos “ideais” de escrita poética), e por outro, propõe mudanças nos valores gerais de situações já estabelecidas (a ideia não é destruir os modelos já dados, mas relativizar e reconfigurar seus usos). Um de nossos objetivos nos capítulos futuros é tentar compreender por que esse exercício crítico foi se tornando cada vez mais (auto)destrutivo com o passar dos anos. Em alguns momentos, percebemos que o sujeito lírico na poesia de Paulo Henriques Britto se instala não apenas no interior de um poema, mas de uma temática obsessiva que o obriga a realizar contínuos acolhimentos e recusas de certos pressupostos. Mesmo nesse “Um pouco de Strauss”, ao criticar o exercício pessoal exacerbado, o autor elabora a crítica de si, e dos outros, mas ainda consegue rir ao final de tudo (“então enfia o dedo no nariz, bem fundo, / e escreve, escreve até estourar. E tome valsa”). Como dissemos ao final da discussão sobre o poeta-crítico, cria-se aí uma necessidade de se lidar transversalmente com certos dualismos na poesia.

Um outro poema de *Trovar claro* que nos permite notar um ponto de contato mais curioso com a tradição, é o primeiro de uma série denominada “No alto”. Na verdade, todos os poemas dessa série parecem versar sobre a avaliação que o autor faz dos meandros da escrita poética, criticando a ideia de que o poeta emitiria seu canto a partir de uma posição privilegiada (do alto? Como informa a série). Em alguma medida, há a problematização em torno da imagem de elevação sublime existente no ato de criação poética. O primeiro poema da série já nos permite observar esses dados.

I

Esse rosto que me olha de esguelha
(talvez para não ser reconhecido)
não é o mesmo que ontem vi no espelho,

o rosto familiar de um velho amigo
que desde sempre eu via à minha frente
e que no entanto agora anda sumido.

¹⁷ Aqui, estamos nos referindo a textos como “Poesia e composição”, de Cabral; “Poesia e pensamento abstrato”, de Paul Valéry; ou mesmo as discussões sobre a revelação poética presentes em *O arco e a lira*, de Octavio Paz. Todas essas referências serão retomadas em momento oportuno.

Não. Este novo é um rosto diferente,
de quem está ali a contragosto,
só por honra da firma, e se ressentido

da obrigação de refletir um rosto
que — fora um ou outro aspecto físico
que nada significa — é o seu oposto.

(Um dos dois rostos é um impostor, no mínimo.
Um dos dois vai ouvir: Pára com isso,
porra. É com você mesmo, seu cínico.)

O gesto (auto)depreciativo que encontramos em “Um pouco de Strauss” parece se repetir aqui. No entanto, aquilo que antes era ironia, passa a ser determinado pelo próprio sujeito lírico, ao final do poema, como cinismo. Cabe aí ao leitor avaliar o que há de verdade nessa colocação. Convém comentar que a série “No alto” comporta os poemas que encerram o livro *Trovar claro*, como se, após discutir vários modos de se repor as práticas poéticas, o autor resolvesse abalar a própria aura de elevação que existe em torno da poesia, a antiga ideia de posicionar o poeta em um ponto superior, de onde ele poderia emitir um juízo adequado a respeito das problemáticas do mundo.

Pode-se dizer que a desmistificação já começa na escolha estrutural. As terças que constituem o poema estão marcadas por rimas que variam entre soantes e toantes. Ora elas se encadeiam tropegamente entre as estrofes, ora fazem alguma rima rica no interior de uma das estrofes. O primeiro período do poema engloba uma sentença que alcança duas terças, e que apresenta um eu lírico que está em um processo literalmente “reflexivo”, pois diante de um espelho. “Esse rosto que me olha de esguelha / (talvez para não ser reconhecido) / não é o mesmo que ontem vi no espelho”. Há nesse gesto um tom de deboche a respeito da própria noção de autorreflexividade poética. Nota-se que o sujeito lírico já foi “derrubado” de sua posição privilegiada, e trazido para o rés-do-chão. Está em posição de igualdade com seu interlocutor, no caso, a tal imagem de espelho (a qual afirma não apresentar o mesmo comportamento de outrora, que “agora anda sumido”).

As terças subsequentes se abrem com uma negativa em que o sujeito lírico parece se furtar ao reconhecimento do outro no espelho (que na verdade é si próprio) “Não. Este novo é um rosto diferente,”. Existe um desejo de perturbar as expectativas de leitura por meio de dobras que são realizadas no interior do poema, e que parecem comportar um conflito envolvendo esse “duplo”. Se, como dissemos em momento anterior, o contato com a tradição nessa lírica se dá de maneira também crítica, podemos dizer que os versos que compõem esse poema realizam a figuração de um clássico conflito subjetivo, em que se tenta deslocar duas

grandes instâncias da escrita poética: o sujeito autor e o sujeito lírico. Tanto que, ao final da quarta estrofe, a voz que conduz o poema afirma que seu reflexo (ele mesmo) “está ali a contragosto,” e que “se ressentido / da obrigação de refletir um rosto / que (...) / é o seu oposto”.

O último bloco estrófico desse poema chama a atenção pelo fato de os versos estarem fechados entre parêntesis. No segundo capítulo, analisaremos de uma série de poemas, também de *Trovar claro*, na qual o autor se vale do recurso dos parêntesis para demarcar a entrada de uma nova voz no interior dos versos. Se, partirmos desse pressuposto, o final desse “No alto” coloca um terceiro observador que acompanha, à distância, o choque entre sujeito reflexivo e seu reflexo (seria o autor?), e que aguarda ansiosamente a revelação de quem seria o embusteiro, ou, o que melhor cabe nessa lírica, o grande cínico.

Um último comentário, para pensarmos ainda no modo como Paulo Henriques Britto organiza seus vínculos com a tradição, diz respeito ao contato com uma metalinguagem que fica sugerido nesses versos. Com a entrada do comentário do observador na estrofe final, temos um poeta que discute com a imagem de um outro poeta, sendo observado por um terceiro poeta. Esse apego ao dado metalinguístico, além de fazer parte de uma certa herança poética, se tornará uma constante na obra do autor, sendo, muito provavelmente, a base fundamental de entendimento de seu mais recente livro *Formas do nada*¹⁸. Além disso, toda a articulação “reflexiva” que gira em torno do poema é balanceada pelo forte coloquialismo de seus versos, especialmente perto de seu fim, em que o vocativo (“seu cínico”) e a interjeição (“porra”) criam uma relativa assimetria em relação ao tom de abertura das terças iniciais, sem contar que elas conseguem colocar de vez, no chão, qualquer tentativa de organização linguística empolada, que pudesse levar o poema mais uma vez para o “alto”.

As leituras breves que fizemos até aqui, nos dão algumas pistas sobre o modo como Paulo Henriques viria a encarar a tradição em seus trabalhos mais recentes. É como se o autor sentisse a necessidade de presentificar o passado a fim de questionar algumas “diretrizes vigentes” em poesia, realizando modificações que interferem naquilo que Eliot chama de “monumentos ou ordens existentes”. Vejamos o comentário:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser (...) alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo

¹⁸ O dístico final do poema de abertura de *Formas do nada* afirma que “todo consolo é metalinguístico”. A metalinguagem funcionará então como chave de entendimento das perspectivas mais recentes do autor em relação a sua poesia.

sãoreajustados; aí reside a harmonia entre o antigo e o novo [...]. Neste sentido, em arte não é absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado (ELIOT, 1989, p. 39-40);

A reflexão de Eliot, somada ao que vimos nessas análises, irá compor uma das bases da lírica de Paulo Henriques Britto (e que aparecerá constantemente nas análises futuras): que seria a ideia de *escrita poética como contato inevitável com a tradição*. Para o poeta carioca, adentrar no espaço de criação poética, é ter de lidar com as intempéries de uma ordem preexistente da qual não se pode escapar. Ela vem engastada no próprio movimento de criação poética (por esse motivo, o tema do “fazer poético” será tão crucial para essa obra, e exigirá um estudo à parte no segundo capítulo), e obriga o autor a tentar alterar, mesmo que minimamente, suas marcas de totalidade. Não se trata necessariamente de destruir a tradição mas de alterar as ordens estabelecidas e o que elas mobilizam.

1.4. Nota final para desenvolvimentos posteriores

Foi possível notar que, para delinear com maior precisão os elementos que compõem a poética de Paulo Henriques Britto, foi necessário discutir alguns elementos mais salientes dessa lírica, como sua historicidade interna, a abordagem crítica realizada em poesia pelo autor, a peculiaridade formal de suas peças, além do diálogo com variados espectros da tradição. Todos esses elementos servirão como suporte para que consigamos analisar com maior precisão aquilo que nos propomos a fazer no início dessa dissertação: tentar compreender o motivo pelo qual certas temáticas permanecem e se intensificam na obra do autor, e porque outras só passam a fazer sentido (e serem incorporadas à lírica) em momentos posteriores. Essa análise exigirá de nós, obviamente, uma observação mais cuidadosa de certos elementos históricos pontuais, que podem ter exercido influência nesse movimento de permanência – intensificação – incorporação de assuntos na trajetória dessa obra. Passemos então ao capítulo seguinte.

2. O FAZER POÉTICO COMO LIRISMO CRÍTICO

Como apontado no final do capítulo anterior, consideramos a existência de duas linhas gerais com as quais Paulo Henriques Britto trabalha com maior frequência ao escrever seus poemas. Dessas duas linhas, a primeira sobre a qual depositaremos nossos esforços é a que trata mais diretamente da articulação do fazer poético. Pode-se dizer que na poesia do escritor carioca, a exposição massiva dos processos de composição dá origem a uma lírica de natureza mais crítica, que acaba por desdobrar outras temáticas internas a ela, das quais duas nos interessarão mais de perto e serão analisadas no decorrer deste mesmo capítulo. São elas as temáticas da “voz” e da “inspiração”.

Devemos compreender também que o trabalho do autor com o fazer poético não está relacionado simplesmente à criação de uma poesia que envolva uma metalinguística pura, nos termos de Roman Jakobson, em que o discurso focaliza o próprio código – ou um poema que aluda semanticamente ao próprio poema. Aqui, o que temos é uma construção ficcional de um ato ou de uma cena de escrita que, além explorar de modo intenso a exposição de todos os meandros da composição poética, alude a problematizações muito precisas sobre a posição do poeta no momento contemporâneo, e também sobre suas relações com público, crítica e espaço acadêmico.

Nesse sentido, o caminho que será seguido neste capítulo toma como base a percepção de que a poesia que discute seus próprios elementos constitutivos pode nos proporcionar possibilidades de reflexão bastante produtivas, não apenas para o entendimento da poética em questão, mas também para refletirmos sobre outras produções mais atuais que sigam caminhos semelhantes. Para darmos um exemplo mais claro do que estamos falando, vejamos o poema a seguir, pertencente ao livro *Tarde*.

I

Porrada de problemas – insolúveis,
ça va sans dire – mas o pior é que
mudam sempre de forma, como nuvens
num dia de muito vento – ou um leque
fechando e abrindo – não, a imagem é estúpida,
e não tem nada a ver com essa história;
o símile do leque foi sem dúvida
puxado pela rima – feito “glória”
com “memória” – no entanto, quem garante
que este modo de atrelar pensamentos
seja pior que outro qualquer? que o antes
não possa vir depois? que o encadeamento
tenha que obedecer a algum sistema?
(Mas isso é só o primeiro problema.)

Ironicamente, esse é o poema que abre uma série chamada “Art poétique”, que encontramos no livro *Tarde*. O ar empolado do título em língua estrangeira abre e direciona o tom de derrisão que encontramos no decorrer do poema. Nele, não só se assume a imensa dificuldade em se lidar com os materiais poéticos, mas essa dificuldade é completamente escancarada para o leitor. A metapoesia aqui atua de modo radical, pois aquilo que se discute a respeito do poema vai sendo operado quase que de modo simultâneo, especialmente quando as rimas, lá pelo meio do poema, se tornam um dos focos da discussão. O verso de abertura tem um tom de queixa, meio coloquial, quase agressivo: “Porrada de problemas – insolúveis”, que não parece combinar muito com a expressão francesa que se segue, cuja tradução seria algo como “isso é evidente”, e dá início a um conjunto de indagações a respeito dos embates que envolvem o fazer poético. Ao definir o poema como uma “Art poétique”, o sujeito lírico se coloca no direito de esgarçar todo o processo de composição. Resta pensarmos a troco de que ele faz isso.

Nota-se que os versos mobilizam oscilações, que fazem com que ocorram tensões centrífugas e centrípetas no interior do poema, pois os assuntos são deslocados para fora, para depois serem colocados novamente em seu centro. Entre o terceiro e quinto versos criam-se imagens e campos metafóricos que tentam de algum modo explicar as dificuldades que podem existir no ato da escrita poética, “(os problemas) mudam sempre de forma, como nuvens / num dia de muito vento – ou um leque / fechando e abrindo (...)”; mas logo na sequência, a discussão sobre o fazer poético dá lugar há um autoquestionamento sobre a adequação, ou não, da imagem de um leque, usada para abrir a discussão sobre a metapoesia. Os versos que se seguem na sequência são saturados de ironia.

..... um leque
 fechando e abrindo – não, a imagem é estúpida,
 e não tem nada a ver com essa história;
 o símile do leque foi sem dúvida
 puxado pela rima – feito “glória”
 com “memória” (...)

Ao criticar o uso do termo “leque” como simples pretexto para garantia de uma rima, o autor, de maneira cínica, repete o “lapso”, pois o termo glória acaba sendo um novo pretexto para garantir uma rima com outro termo que já havia aparecido em verso anterior (no caso, história, no sexto verso). Começamos a notar que a lírica de Paulo Henriques Britto, em muitos momentos, irá negar ações que passarão a ser realizadas logo na sequência. Como se determinadas certezas expostas em versos iniciais passassem a ser relativizadas no decorrer

do poema, para, só ao final, deixarem de ser certezas, sendo até mesmo negadas. Tendo em vista que se trata aqui de um soneto monostrófico (bloco único com 14 versos, com rimas organizadíssimas – ABAB CDCD EFEF GG), esse gesto de ir modulando e arrefecendo as abordagens encontradas nas estrofes iniciais quebra os paradigmas mais básicos da referida forma. Se o soneto pede que seus encaminhamentos finais sejam propositivos de uma solução, nesse “Art poétique” a chave de ouro, após um conjunto de questionamentos feitos nos versos que a precedem, (“quem garante / que este modo de atrelar pensamentos / seja pior que outro qualquer? que o antes / não possa vir depois? que o encadeamento / tenha que obedecer a algum sistema?”), acaba por não apresentar resolução bastante limitada em seu verso final, “(Mas isso é só o primeiro problema.)”, que colocado entre parênteses, parece simular uma voz externa (talvez a voz do próprio autor) que constata a ineficácia de seus procedimentos.

Uma observação a ser feita, ainda sobre esse poema, é que sua abertura abrupta e incisiva, com a palavra “Porrada”, não só não combina com a expressão francesa que se segue (como já comentamos), como destoa das demais imagens delicadas que surgem no restante do poema, como as nuvens e o leque. Aliás, é bem provável que a imagem do leque tenha surgido na cabeça do poeta por uma mobilização de referências que recupera imagens dos leques mallarmeanos encontrados em “Eventail” (“Leque”), “Autre éventail” (“Outro leque”) e “Eventail” (Leque) de Mme. Grivollet”. Muito mais delicado com seus leques, Mallarmé os utilizava como imagens metapoéticas, discutindo materializações e concretizações formais, de modo muito mais equilibrado. O leque de Paulo Henriques aparece no poema apenas para ser atirado fora, o desespero auto-irônico do poeta, somado a uma gratuita agressividade enunciativa (“a imagem é estúpida”) destrói (e talvez desmistifica) todo o equilíbrio existente na abordagem do poeta francês.

Pensando sobre o caráter de exposição exacerbada do fazer poético que encontramos no poema analisado, seria importante tentarmos compreender que subjetividade é essa que conduz um poema articulando tal nível de exposição. Um comentário recente de Roberto Zular em estudo sobre a poesia do autor, nos ajudará a refletir um pouco mais sobre isso.

Um poema como esse só é possível em um contexto no qual não há mais nada a revelar, nenhum sentido oculto, a própria decifração é parte da encenação e, no final das contas, tudo já está dado nesse jogo de cartas marcadas da crítica. Isso permite passear pelos papéis do campo, formatar em um soneto um texto crítico, ou traduzir seus próprios poemas, ou ainda fazer crítica em outros; essa encenação também desdobra continuamente a anulação recíproca entre enunciação e enunciado, regra de composição e a fala que enuncia, sobrepondo ritmos e desfazendo formas fechadas da tradição. (ZULAR, 2015, p.120).

Esse comentário refere-se a outro poema também do livro *Tarde*, mas ele se relaciona muito bem com alguns elementos que encontramos no poema em questão. Zular avalia que “Um poema como esse só é possível em um contexto no qual não há mais nada a revelar”, e esse contexto, de acordo com o ensaísta, seria justamente o do esmorecimento dos grandes debates no campo da literatura, por um lado; e no campo político, a própria naturalização e aceitação dos desdobramentos econômicos (pessimistas) envolvendo nossa recém-formada democracia neoliberal. Nesse sentido, essa ética meio destrutiva apresentada por esse sujeito lírico, que resolve pôr a conhecer todos os meandros de sua escrita, exibindo os riscos, as estratégias de composição e até mesmo os constrangimentos em torno do fazer poético – possui ligação direta com algumas perspectivas encontradas mais recentemente em nosso espaço literário. Não nos esqueçamos que o poeta agora transita livremente entre variadas práticas, adquirindo especializações críticas de diversas ordens, e o resultado controverso dessas especializações contemporâneas é um poeta especialista em sua prática lírica, ao mesmo tempo em que domina eixos variados da recepção (especialmente o trabalho com a crítica literária).

Será importante pensarmos, então, o quanto o eixo do fazer poético irá delimitar, ou não, certos tipos de subjetividade. Sem dúvida, um dos pontos fundamentais do projeto poético de Paulo Henriques Britto é o fato de que a poesia do autor, ao revelar os mecanismos de composição, cria vetores que precisam ser amarrados para a total compreensão da peça. Ora esses vetores repousarão sobre o domínio da subjetividade na poesia, ora exigirão um olhar mais atento para os itinerários de recepção (comum e crítica). Algumas pistas importantes surgem quando analisamos com mais cuidado escritos ou entrevistas do próprio autor, nas quais se discutem os modos de elaboração de seu trabalho poético. Em entrevista de 2004, Paulo Henriques Britto tece alguns comentários a respeito do modo como ele gostaria que o tema da subjetividade fosse elaborado em sua poesia.

Como já disse, comecei escrevendo para me auto-exprimir, fazendo uma espécie de terapia da palavra. A partir do momento em que comecei a me interessar mais a sério por poesia, a questão da subjetividade se tornou problemática: o sujeito é ao mesmo tempo o grande tema e o grande estorvo, a fonte de significados e também uma fonte de chavões, algo a ser constantemente decifrado mas também contornado, até mesmo transcendido. A tendência atual a negar a existência do sujeito, a reduzi-lo a funções textuais, lembra a situação do menino que assobia bem alto no escuro para provar a ele mesmo que não está com medo. É claro que ninguém aguenta mais o sujeito romântico, autocentrado, onipotente e ingênuo, se auto-afirmando o tempo todo. Mas as tentativas de fazer uma poesia desprovida de subjetividade só valem a pena quando não dão certo. Quando o poema realmente sai desprovido de subjetividade, o resultado é uma coisa acadêmica, fria, desinteressante, como boa parte da poesia experimental do século XX. (BRITTO, 2004, pg. 16).

Partindo desse dado mais biográfico, podemos perceber que há dois caminhos de expressão dos quais o autor deseja escapar. Se por um lado a subjetividade exacerbada (marca do lirismo mais pessoal) é um problema a ser evitado; por outro, a tentativa de subtrair completamente a subjetividade da poesia gera um material inane e completamente desinteressante. É necessário considerar, contudo, que essas duas dinâmicas de produção poética – a lírica expressiva de afirmação do “eu”; e a lírica de caráter mais objetivo, racionalizante – movimentaram a história da literatura (incluindo a literatura brasileira) durante muitos anos, abrindo não apenas caminhos de experiência poética, mas também de formulação crítica. Muitos foram os autores que debateram esses modelos a partir das oposições que manifestavam. Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Hugo Friedrich, Michael Hamburger, Paul de Man, João Cabral de Melo Neto, Octavio Paz, e mais recentemente Michel Collot, e, no Brasil, Marcos Siscar; todos compuseram (ou continuam compondo) materiais críticos que problematizam os movimentos de aceitação e recusa existentes em certos procedimentos de criação. Paulo Henriques Britto irá trabalhar (e relativizar) essas oposições no interior de sua poesia, levando em conta os horizontes de expectativa de leitura crítica, por exemplo.

Tendo em vista o que comentamos até aqui, perceberemos que a lírica do autor, ao escancarar para o leitor os meandros da composição poética, criará demarcações críticas que acabarão por evidenciar eixos de discussão variados, que expõem as crises e embates que envolvem a poesia no momento contemporâneo. A partir da ideia de metapoesia, conseguiremos notar que ocorre o desdobramento de outras perspectivas que se tornarão mais frequentes na obra do autor, como os poemas que retratam uma “voz” que advém (ou como aponta Célia Pedrosa, poemas em que “surge também a face desconhecida do outro que habita a identidade lírica”); ou outros, em que se realiza uma problematização da tradição da inspiração. É o que veremos nas seções seguintes.

2.1. Voz que é minha e desconheço

No trabalho de Paulo Henriques Britto, o fazer poético desdobra o tema da voz como um dos elementos essenciais para a reflexão sobre as identidades literárias na poesia contemporânea. A partir da voz, o autor problematiza de maneira crítica as tradições da poesia moderna que de algum modo exercem algum tipo de peso (coercitivo) sobre o ato de criação, e especialmente sobre possibilidades de constituição subjetiva. Nesse sentido, veremos que os

poemas que incorporam o tema em questão tensionam as limitações que existiriam na criação de uma peça que só considerasse uma voz autoral “dominante”, fosse ela uma pura expressão do “eu”, ou uma expressão de cunho mais objetivo. O fazer poético acaba por expor novas subjetividades (vozes).

Para tratar dessas tensões, iremos analisar nessa seção um pequeno conjunto de quatro poemas em que essa voz que advém tem sua presença relatada pelo sujeito lírico. Três desses poemas são do livro de 1997, *Trovar claro*, e o quarto e último do livro subsequente, *Macau*, de 2003. O que pode haver de arbitrário nessa escolha, acomoda, na verdade, uma tentativa de perceber o modo como esse tema da voz se desenvolve na passagem entre esses dois livros, e talvez tentar entender porque em sua obra mais recente (*Formas do nada*, 2012), embora ainda existam dramatizações de um elemento externo que adentra os poemas, elas não mais se referem a uma “voz”, e sim a uma entidade de caráter talvez mítico (no caso, uma “inspiração”, da qual trataremos na seção seguinte).

Os três primeiros poemas a serem analisados compõem uma série chamada “Sete estudos para a mão esquerda”, do livro *Trovar claro*. O título da série, por si só, merece uma análise mais detida, uma vez que se trata de uma referência musical, e tais referências na obra de Paulo Henriques não nos parecem nem um pouco gratuitas. Nos poemas que compõem a série que será estudada, a referência à música contribui para o entendimento dos caminhos que pretendemos seguir ao discutir a voz, por exemplo.

Um “estudo para mão esquerda” refere-se a uma prática musical realizada especialmente por pianistas, que consiste na execução de exercícios que são realizados exaustivamente com uma única mão, com o intuito de “desmembrar” os movimentos do músico (em geral os pianistas precisam, no momento em que tocam, realizar movimentos distintos com cada mão). O que seria então esse gesto musical da mão esquerda no interior dessa série de poemas? Para tentar responder a essa pergunta, podemos nos reportar inicialmente a um ensaio de 2011, de Célia Pedrosa, no qual a estudiosa analisa alguns poemas do autor e tece a respeito deles alguns comentários sobre as referências musicais em sua obra; comentários com os quais estamos de acordo, e sobre os quais ainda pretendemos avançar um pouco mais.

Ressoa aí, talvez inconscientemente, outro dado da biografia do autor, marcada pelo interesse e estreito convívio com a música. Isso aparece na escolha privilegiada de imagens musicais, como as que também servem de título a poemas como “Noturnos”, “Um pouco de Strauss”, (sem contar “Scherzo”, “Barcarola”, “Concerto campestre”, “Pour Elise”, de seu livro anterior). (PEDROSA, 2007, p.137).

Ainda seria possível citarmos muitos outros poemas do autor nos quais encontramos referências musicais. No entanto, mais importante do que elencar as referências existentes nos poemas, é entender o que elas operam nessa obra. Por um lado, a colocação de Celia Pedrosa estabelece que a relação entre poesia e música ocorreria, talvez de modo inconsciente, numa relação com um dado biográfico do autor¹⁹. Por outro lado, mesmo considerando essas referências como possivelmente involuntárias, a estudiosa não deixa de notar algumas intencionalidades na presença dessas saliências musicais, especialmente a presença de uma certa “mão esquerda” no título dessa série.

E essa referência à música e à introdução (...) da mão esquerda como executora importante do piano em vez de mera acompanhante, remete nossa leitura necessariamente (...) ao diálogo avesso que a poesia de Paulo entretém com a poética de Cabral (PEDROSA, 2011, pg. 137).

O comentário crítico sugere uma relação entre a ideia de uma mão esquerda e um proposital diálogo avesso à obra de João Cabral de Melo Neto. Isso já vai ao encontro de algo que comentamos aqui, de que o modo como o autor elabora o fazer poético, imprime um movimento de aceitação e recusas que, posteriormente, se desdobra em outras temáticas, outras formas de elaborar sua volubilidade. Desde seus primeiros livros, Paulo Henriques Britto estabelece alguns “embates” notórios com a obra de Cabral, seja por meio de poemas em que faz “contraposições mais diretas” a proposições ideológicas presentes na obra do escritor pernambucano; seja no modo como ele elabora suas próprias relações com os processos de composição poética e de constituição da subjetividade²⁰.

Podemos dizer que o movimento identificado por Célia Pedrosa – da música como pretexto para criação de um diálogo avesso à obra de Cabral – pode ser estendido para um movimento de constante de relativização de certas circunscrições líricas, como, por exemplo,

¹⁹ Em várias entrevistas Paulo Henriques Britto fala das suas relações com a música e ao que ele mesmo define como uma incapacidade em lidar com essa arte. Em entrevista de 2010, para a revista *Remate de males*, o autor comenta: “Talvez a motivação mais forte de todas (para começar a escrever poesia) seja também uma negativa: a minha absoluta falta de talento musical. Nenhuma arte é tão importante para mim quanto a música. E a constatação de não ter o mínimo de talento necessário para sequer ser um músico medíocre, um músico amador medíocre, me levou a tentar a sorte na arte que me interessava mais depois da música, a literatura”.

²⁰ Em seu livro de 1898, *Mínima lírica*, por exemplo, temos o poema “Indagações” que, apresentamos no primeiro capítulo, e que vem em um movimento de oposição ao modo como Cabral elaborava sua subjetividade a partir de uma recusa ao lirismo de expressão meramente pessoal. Ainda podemos citar o ensaio de Antonio Carlos Secchin: “Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral” (2015), publicado na revista *Estudos Avançados*, no qual o crítico analisa diversos pontos de acolhimento e de recusa entre a obra dos dois poetas.

as que sugerem um modo de composição que vai em direção da objetividade. Em termos mais claros, a recusa a certas proposições cabralinas é apenas mais uma das várias recusas que o autor instrumentaliza em sua obra.

A colocação da ensaísta nos parece acertada, mas desejamos aprofundar isso um pouco mais, para além das relações de influência que o próprio Paulo Henriques Britto declara ter de Cabral. Pretendemos agora adentrar mais especificamente na questão musical, que está no título de três das quatro peças que analisaremos. Os poemas que comportam dados musicais parecem realizar um movimento paradoxal em que, ao mesmo tempo em que a música é de alguma maneira incorporada aos versos, ela é constantemente negada em outra via. Se, por exemplo, ela é negada enquanto conteúdo, irrompe de outro lado como estrutura formal ou rítmica. É como se a música, ao ser combatida em alguma ala, voltasse a surgir pelas frestas estruturais do poema. Em um ensaio publicado em 2015, o crítico Eduardo Horta Nassif Veras expõe questões bastante importantes a respeito dessa relação conflituosa entre música e poesia na obra de Paulo Henriques Britto, e avança um pouco mais sobre a discussão desse paradoxo.

A reflexão sobre a música e sua relação com a poesia, bem como o emprego de metáforas musicais são procedimentos frequentes na poesia de Paulo Henriques Britto. Ao contrário do que se via no final do século XIX, momento em que a poesia simbolista, em especial, elege a música como modelo para a criação poética a ponto de defender a fusão entre as duas artes, conforme o ideal wagneriano, vemos o poeta defender justamente o contrário, a alteridade entre as duas linguagens. (VERAS, 2015, p. 195).

O comentário de Eduardo Veras se apoia em várias peças do autor em que conseguimos perceber o embate acima citado, entre o desejo de negar o dado musical (mais uma recusa), e sua penetração por outras vias no corpo do poema. O crítico comenta ainda em outro momento de seu ensaio que, na poesia de Paulo Henriques Britto, temos “um exemplar de poema musical à sua própria revelia” (VERAS, 2015, p. 195). A partir daqui, podemos começar a refletir sobre o que significaria o título “Exercício para a mão esquerda” como base semântica do poema. Poderíamos partir de uma palavra que usamos mais acima para comentar tal referência musical: o *desmembramento* de mãos, resultado do exercício. Podemos entender esse desmembramento como “separação” total de algo; daí a mão esquerda como opositora à tradicional mão direita. Ou, talvez, pensando nesse desmembramento pela via musical, teríamos uma interpretação mais interessante: *separar sem necessariamente negar aquilo do qual se separou*. Nesse caso, a mão esquerda seria uma metáfora do poeta que não denega a tradição que está vinculada à poesia, mas se empenha em propor novos

modelos e novas reflexões no momento contemporâneo. Os “Exercícios para a mão esquerda” funcionariam, então, como exercícios de problematização crítica da tradição poética.

Algo desse gesto já estava presente também em João Cabral de Melo Neto (por isso notável por muitos críticos). Na terceira parte de seu poema “O sim contra o sim”, publicado no livro *Serial* (1959 – 1961), o poeta nos revela o excesso de vaidade percebido pelo pintor Joan Miró em sua própria mão direita (“Miró sentia a mão direita / demasiado sábia / e que de saber tanto / já não podia inventar nada”), o que teria obrigado o artista catalão a “forçar” o uso de sua mão esquerda a fim de ampliar suas possibilidades de criação (“Quis então que desaprendesse / o muito que aprendera, / a fim de reencontrar / a linha ainda fresca da esquerda”). As referências à mão esquerda como possibilidade criativa parecem ser as mesmas que encontramos sugeridas em Paulo Henriques Britto.

Como também já apontamos em momento anterior, é a partir de *Trovar Claro* que se acentuam as relações entre forma e conteúdo. E percebemos que no momento em que se enuncia o nome da série (que é para a mão esquerda) o que temos são uma sequência de sete sonetos petrarquianos “invertidos”. Sim, os sonetos apresentam em sua forma a abertura com dois tercetos e a finalização com dois quartetos (ainda assim, todos os versos que compõem a série são decassílabos perfeitos). Pensando em uma forma que atendesse às demandas de conteúdo, seria a mão “esquerda” – enquanto mão em exercício que se desmembra da mão tradicional (a direita) – aquela capaz de propor novos modelos para a tradição? Simbolicamente, sim. A mão esquerda é aquela que, sem negar diretamente a mão oposta, reedita aquilo que é possível ser reeditado, no caso, as estruturas estróficas. A tradição não é negada (e pelo que poderemos depreender dessa poética, talvez nem possa ser), mas reavaliada à luz dos entendimentos contemporâneos. Essa mesma proposta de reavaliação de modelos, que surge da exposição do fazer poético, encontra novos desdobramentos na temática de uma “voz que advém”. Vejamos o primeiro soneto da série:

I.

Existe um rumo que as palavras tomam
como se mão alguma as desenhasse
na branca expectativa do papel

porém seguissem pura e simplesmente
a música das coisas e dos nomes
o canto irrecusável do real.

E nessa trajetória inesperada
a carne faz-se verbo em cada esquina
resolve-se completa em tinta e sílaba
em súbitas lufadas de sentido.

Você de longe assiste ao espetáculo.
 Não reconhece os fogos de artifício,
 as notas que ainda engasgam seus ouvidos.
 Porém você relê. E diz: é isso.

O poema apresentado expõe ao leitor os meandros de seu próprio processo de criação, a partir daquilo que seria um relato do sujeito lírico em relação ao que lhe sucede quando se senta para produzir algo. As revelações aqui feitas evidenciam uma torsão no processo de composição que interfere diretamente na delimitação das identidades literárias (quem realmente conduz o poema? O autor? Um sujeito lírico?). O terceto de abertura (lembrando que são sonetos invertidos) nos descreve um fato inusitado: o de que o ato de escrita poética, em alguns momentos, parece ser conduzido por uma instância outra, a princípio não identificável, que imprime as palavras no papel à revelia do autor. “Existe um rumo que as palavras tomam / como se mão alguma as desenhasse / na branca expectativa do papel”. Como já dissemos, vários foram os autores que discutiram criticamente as particularidades (e “estranhezas”) da composição, especialmente as possibilidades de chegada de um “ente” externo. As discussões de Paul Valéry a respeito do que define como *estado poético* podem nos dar algum auxílio a respeito do que ocorre no início deste poema:

Tinha saído de casa para descansar de algum trabalho enfadonho através da caminhada e dos olhares variados que ela atrai. Enquanto ia pela rua em que moro, fui tomado, de repente, por um ritmo que se impunha e que logo me deu a impressão de um funcionamento estranho. Como se alguém estivesse usando minha *máquina de viver*. Um outro ritmo veio então reforçar o primeiro, combinando-se com ele; e estabeleceram-se não sei que relações *transversais* entre essas duas leis. Isso estava combinando o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto que eu murmurava, ou melhor, que se murmurava *através de mim*. Essa composição se tornou cada vez mais complicada e logo ultrapassou em complexidade tudo o que eu podia produzir racionalmente de acordo com minhas faculdades rítmicas comuns e utilizáveis. Nesse momento, a sensação de estranheza da qual falei tornou-se quase penosa, quase inquietante. (VALÉRY, 1999, pg. 198 – grifos do autor).

O relato de Paul Valéry dá uma medida do que poderia ser um estímulo corporal que favorece o arrebatamento do indivíduo para dentro de algo que chama de *estado poético*. Se relermos os versos do poema, a situação concebe uma espécie de deslocamento subjetivo provocado por um “invasor externo” que se utiliza de um corpo (aqui, imaginamos o corpo do escritor) para poder criar um poema. Esse movimento faria com que o modelo mais tradicional de expressão (um sujeito lírico) tivesse dificuldades em se firmar na sua posição, ficando a mercê das vicissitudes do invasor.

Tal processo, de relativa dessubjetivação, ganha força por conta do uso preciso de algumas figuras de linguagem que compõem os versos destacados: as prosopopeias indicam

que o rumo não é tomado por “um indivíduo”, mas *pelas palavras* (primeiro verso) ; e quem as desenha não é o “ser”, mas a *mão* (segundo verso). O deslocamento subjetivo é reforçado ainda por uma hipálage no terceiro verso: a expectativa não é do *indivíduo*, mas é projetada pela ausência de texto no papel, e figurada em sua cor (“na branca expectativa do papel”). Todo esse movimento, logo no início do poema, evidencia um minucioso projeto de escrita que, mobilizando a chegada de uma voz externa, promove reflexões sobre as dificuldades de delimitação das identidades literárias na poesia contemporânea, especialmente por conta das relações que tais identidades estabelecem com a tradição poética. Se o tema musical que encontramos no título funciona como base para problematização de lugares já demarcados pela tradição, o tema da voz segue no mesmo sentido.

Avançando no poema, vemos que no segundo terceto existe uma insinuação de que o elemento externo (até aqui não nomeado) que toma conta do poema irrompe de sua própria construção formal: “porém seguissem pura e simplesmente / a música das coisas e dos nomes / o canto irrecusável do real”. Temos aqui uma referência à música como modelo estrutural (uma forma e um ritmo) ao qual esse invasor externo vai, não apenas aderindo, mas a partir do qual vai, também, cadenciando o poema; pautado numa ideia de simulacro com a realidade. Mais especificamente, seguir “o canto irrecusável do real”, é mostrar que existem “conveniências estruturais” que favorecem a entrada das palavras no poema, como se estas estivessem atreladas à dimensão realidade. Esse gesto faz uma referência à poética “pessoana”, da poesia como puro fingimento, ou como algo que parece designar uma possibilidade de realidade. Em estudo recente sobre os aspectos de articulação da voz e suas relações com aspectos estruturais, o filósofo esloveno Mladen Dolar comenta que a voz “se coloca como resultado de uma operação estrutural” (DOLAR, 2012, pg. 12). Algo dessa afirmação pode ser notado aqui, como se essa voz que advém fosse uma espécie de “inconsciente estético”²¹ que aos poucos vai ocupando e preenchendo um espaço que antes era só uma forma previamente pensada pelo autor. Temos aqui também o indício de que essa voz exterior talvez não seja assim “tão externa”, pois ela seria resultado das escolhas prévias do autor.

Começamos a notar que a base de análise que escolhemos para esse capítulo, o fazer poético, nos permite encontrar nas exposições do ato de escrita realizadas pelo autor, um conjunto significativo de problematizações e reflexões sobre vários pontos de contato da

²¹A expressão dá título a um livro do filósofo Jacques Rancière (2009) .

poesia contemporânea com certos paradigmas da tradição. No primeiro capítulo, apresentamos os embates pelos quais o autor passou em seu momento de formação (ter de decidir sob que orientação iria produzir seus poemas); e a fatura disso tudo parece ter sido o desenvolvimento de uma poética que, reconhecendo todo o peso existente no legado das gerações anteriores, passa a relativizar os posicionamentos subjetivos por meio de uma ancoragem de vozes conflituosas que ocorre no corpo do poema. A partir desse gesto, cabe à recepção a tentativa de reestruturar as identidades literárias. Até aqui, no poema analisado, parece estar designado um corpo que senta para escrever o poema (o escritor), e um elemento externo (a tal da “voz”) que vem de algum lugar e conduz os versos aquém do desejo do poeta.

E nessa trajetória inesperada
a carne faz-se verbo em cada esquina
resolve-se completa em tinta e sílaba
em súbitas lufadas de sentido.

Vale destacar aqui a riqueza teórica desse quarteto, que expando o dado fisiológico que reside no processo de criação, nos permite fazer algumas reflexões. A primeira delas seria o fato de que, como aponta Paul Zumthor, “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2007, pg. 77), e nesse caso, os versos indicariam que, mesmo havendo um processo de escrita oriundo de um ser externo, este teria de se valer do corpo do autor para conseguir imprimir o discurso no papel. E perpassar o corpo do autor é contar inevitavelmente com todas as suas experiências. Teríamos então um poema que é inteiramente conduzido pelo elemento externo? Ou perceberíamos na peça os anseios do autor? O mais provável, é que passe a ocorrer um embate entre essas posições subjetivas no interior de alguns versos (algo que ficará mais evidente ao analisarmos os demais poemas da série).

O quarteto de encerramento é definitivo para o entendimento de tudo o que foi exposto até aqui em relação às possibilidades de subjetivação que vão se constituindo nos versos; pois, além de termos um desfecho relacionado à estranheza dessa presença no poema, fica evidenciado de maneira mais clara o modo como o autor traz para sua poética processos teóricos que se mostram produtivos como matéria de poesia

Você de longe assiste ao espetáculo.
Não reconhece os fogos de artifício,
as notas que ainda engasgam seus ouvidos.
Porém você relê. E diz: é isso.

Aqui parecem ainda existir resquícios da imagem do poema “O aqualouco” que analisamos no primeiro capítulo. A imagem de uma “imersão” como metáfora do processo de composição é repetida nesses versos. O detalhe é que o autor não está imerso em água, mas sim em um espetáculo que vai se estreitando cada vez mais, até que sobre apenas o sujeito autor. Os versos apontam para um indivíduo que se senta para escrever o poema (o que por si só constituiria uma voz); mas há também essa voz externa que toma as “rédeas” da atividade, relegando esse primeiro indivíduo a uma posição de contemplação diante de acontecimentos que lhe parecem estranhos. E ele “Não reconhece os fogos de artifício / as notas que ainda engasgam seus ouvidos”. Chama a atenção a referência aos “fogos de artifício”, como se fosse sugerido, de maneira sutil, que a vinda do elemento externo que conduz os poemas não é algo necessariamente ruim, mas algo que precisa ser celebrado. Esse detalhe aciona possibilidades de reflexão acerca daquilo que veremos na próxima seção: a inspiração. Isso porque, mesmo sendo uma presença “invasora”, essa voz parece ser uma presença “desejada”, uma vez que ela permitiria desalojar o sujeito de si, em direção a um “fora de si” que aumente as possibilidades de subjetivação. Discutiremos isso adiante, com mais detalhes.

A música ainda está soando, e resta ao indivíduo de origem, após o término de todo o espetáculo, reassumir o posicionamento subjetivo central (realizar uma nova ancoragem de voz) que lhe permita concluir o poema a partir de uma declaração que vem da posição autor: “Porém você relê. E diz: é isso”. A ideia de autoria é fortemente estremecida pela voz que atravessou o poema. Temos um texto e o autor deseja assumi-lo. É curioso notar a semelhança entre poesia e teoria, quando expomos um relato de Octavio Paz sobre os desmandos da revelação poética.

O poeta perdeu consciência do ato que realiza: não sabe se escreve ou não, nem o que escreve. Tudo flui com felicidade até que se dá a interrupção: há uma palavra – ou o contrário de uma palavra: um silêncio – que obstrui a passagem. O poeta tenta repetidamente superar o obstáculo, rodeá-lo de algum modo e prosseguir. É inútil: os caminhos sempre dão no mesmo muro. A fonte parou de jorrar. *O poeta relê o que acabou de escrever* e descobre, não sem assombro, que aquele texto intrincado possui uma coerência secreta. (PAZ, 2012, pg. 165 – grifo nosso).

Octavio Paz situa o fazer poético em termos de um “transe”, no qual, tendo perdido a consciência, o autor tem seu corpo conduzido pelo ato de escrita. Ao sair de tal estado (estado poético, no entendimento de Paul Valéry), o poeta recupera a “função autor”, a fim de atrelar a unidade e a coerência dos discursos a um sujeito no mundo. Contudo, não podemos deixar de notar que essa posição de autor cria uma “dobra” no interior do último verso no qual ele

também se coloca estrategicamente numa posição de leitor. A “chave de ouro” do soneto faz com que no verso final ocorra uma cisão do sujeito autor, que não é apenas aquele que ratifica o verso, mas sim aquele que, para ratificar, parou para ouvir; colocou-se em posição estratégica de “leitor” de seu próprio trabalho. Isso nos dá uma pista importante a respeito do que veremos nas análises dos próximos poemas que compõem a série: mobilizar subjetividades exige um movimento muito particular de escuta do próprio poema, ou uma “escuta de si”.

O poema que inaugura a série evidencia, portanto, uma espécie de introdução ao que o autor deseja trabalhar mais profundamente nas peças seguintes, a saber, que no processo de criação poética pode ocorrer a intervenção de um elemento externo que conduz os versos à revelia do autor. Importante ressaltar que, até aqui, o autor não deu nome ao visitante/invasor. Passemos para a análise do segundo poema da série, pois nele encontraremos algumas proposições linguísticas que nos permitirão avançar um pouco mais nas análises desse movimento.

II

Tento dizer: a tarde tem o tom
exato de outra tarde que conheço,
mas qual? (Mas neste instante escuto o som

de uma outra voz, que é minha e desconheço,
e o que ela diz é belo, é certo e é bom.
Mas o que digo assim não reconheço.

É como um deus de bolso, esta presença
que o próprio gesto de negar evoca.
A voz é dela, embora me pertença
a música. E mais a mão que a toca.)

Naturalmente, enquanto isso a tarde
se apaga, anêmica, despercebida,
e vem a noite, com seu negro alarde.
Desde o começo a causa era perdida.

O poema segue determinações semelhantes a de seu anterior, mas há alguns detalhes que merecem maior atenção; e um deles é o fato de que agora a presença do elemento externo se torna mais “explícita” no interior dos versos (ou pelo menos identificável por meio de elementos de pontuação) e passa a ser nomeada como “voz”. O terceto de abertura nos coloca diante do que parece ser uma figuração de uma cena de escrita em que o autor realiza uma contemplação passiva da tarde (algo que fica mais evidente no quarteto final), e é a partir desse cenário de contemplação que se “tenta” iniciar o poema. “Tento dizer: a tarde tem o tom

/ exato de outra tarde que conheço, / Mas qual? (...)”. Vale notar o detalhe de que a tarde contemplada tem “o tom *exato* de outra tarde” (Grifo nosso). Existe aí uma sensação de repetição, de mais do mesmo, que parece ser uma insinuação ao fato de que iniciar um trabalho de criação poética é ser conduzido a um contato inevitável com as reiteraões de uma tradição. Trata-se de um detalhe significativo, pois é no momento em que ocorre esse contato com a tradição, que a estrutura do poema passa a propor uma virada a partir do que seria o relato de sua própria interrupção por uma voz externa.

Assim como no poema anterior, temos aqui uma problematização das posições subjetivas estanques da história literária, dramatizada na própria perturbação das identidades literárias que o compõem. O crítico Luiz Costa Lima, em leitura do mesmo poema realizada em um pequeno ensaio de 2002, nos fala de uma “poética da palavra desarmada” (LIMA, 2002, pg. 199); ou seja, uma poética que articula a todo o momento um movimento de desarme da poesia, de quebra de mitos e conceitos. Nas palavras do próprio crítico:

Como a entendo, a poética da palavra desarmada estimula “la matanza de (los) conceptos internos” (conceitos no sentido “poético” de quem segue um encadeamento premeditado) e evita “(el) cataclismo de la gramática”, (LIMA, 2002, pg. 200).

O ensaísta se vale de alguns versos presentes no poema “Altazor”, de Vicente Huidobro²², para expor o que seria o projeto básico contido na obra de Paulo Henriques Britto: uma liberação (ou matança) completa de conceitos “poéticos” internos. Como já comentamos anteriormente, a poética aqui estudada deseja contar com *tudo* o que já vem engastado no ato de se fazer poesia (incluindo a tradição). A partir daí, há um movimento constante de relativização de parâmetros historicamente engessados. A “matança” de conceitos, portanto, tem como alvo os dilemas em torno das construções mais tradicionais das identidades literárias (por exemplo, as subjetividades lírica, e também a racional); e ela é alcançada, por exemplo, pela ancoragem de vozes no interior do poema. No poema em questão, transitamos entre as posições de autor, sujeito lírico e voz externa; todas com fronteiras descontínuas. E elas são descontínuas não pelo simples desejo de se criar uma indeterminação vazia, mas porque abrigar vozes discordantes no interior do poema é promover um corpo-a-corpo em seu cenário que impede que o poema se acomode a conceitos

²² O poema “Altazor” de Vicente Huidobro é bastante longo. O recorte feito por Luiz Costa Lima engloba os seguintes versos: “La matanza continua de conceptos internos // (...) Y cataclismos em la gramática / Alimentados pela promessa de / Liberación! Oh! Sí liberación de todo. São versos que sugerem uma escapada, uma liberação de certas conceituações históricas.

(ou a subjetividades pré-determinadas). Vejamos como isso se dá a partir da entrada da voz externa:

..... (Mas neste instante escuto o som
de uma outra voz, que é minha e desconheço,
e o que ela diz é belo, é certo e é bom.
Mas o que digo assim não reconheço.

A leitura do último verso do primeiro terceto nos permite notar o momento exato da ocupação do poema por parte do elemento externo. A figuração dessa entrada por meio da inserção de um novo período entre parêntesis (“Mas neste instante escuto o som”), bem no meio do terceiro verso, imprime uma nuance súbita, com tom de invasão. É possível notarmos que o controle dos versos ainda está nas mãos da voz que iniciou o poema (autor/sujeito lírico, quem sabe?). No entanto, o que antes era simples contemplação da tarde, passa por um redirecionamento temático, onde contemplamos o mencionado corpo-a-corpo entre as vozes que se tensionam, desejando ocupar o mesmo lugar de fala²³. A voz é “outra”, também é “minha”, e ainda assim a “desconheço”. Questiona-se inclusive o uso da palavra, que parece deter alguma contaminação que precisa ser evitada. O que ela diz “é belo, é certo e é bom”, embora não a queira reconhecer ou aceitar como fundamentação do poema.

Nesse caso, a abertura do parêntesis não demarcaria necessariamente a “invasão” de uma voz externa, mas sim uma abertura de si para uma escuta muito particular, de onde o autor viabiliza o surgimento de subjetivações (vozes) que promovam reflexões. O filósofo Jean Luc Nancy, ao tratar das relações entre o gesto de escutar e a literatura diz que “estar à escuta será então sempre estar inclinado para, ou estar num acesso ao si” (NANCY, 2014, pg. 23). Esse movimento de abertura de uma escuta em que o autor perscruta o seu próprio eu e libera uma nova subjetividade ajuda a explicar os paradoxos existentes no terceto acima destacado: o autor tensiona as vozes a partir de uma demanda entre subjetividade de origem e uma abertura para uma suposta alteridade (suposta porque ela se perfaz em possibilidade subjetiva que conduz o poema). O enfrentamento dessas posições que surgem no interior do poema funciona como se houvesse uma função autor que quisesse operar antes mesmo fim do poema, de fora para dentro: “e o que ela (a voz) diz é belo, é certo e é bom / Mas o que digo

²³ Talvez interesse comentar que, embora seja quase “consenso” dizer que uma das características da poesia contemporânea é a ausência de programas ideológicos e políticos em sua posição, pode-se dizer que há algo de muito político nesse movimento de disputa por narrativas em espaços de fala, disputa essa que se não é de todo amistosa, também não parece gerar uma crise completa.

assim não reconheço”. O jogo de arbítrio entre essas vozes, que se anulam e se permitem sem definir o que deve acontecer, deflagra no poema certa indeterminação.

É como um deus de bolso, esta presença
que o próprio gesto de negar evoca.

Aqui temos os primeiros sinais de algo que vai inspirar o próximo tópico desse capítulo. Estamos acompanhando na poesia de Paulo Henriques Britto um gesto no qual o autor coloca em cena algo que denomina como “voz”. Mas em outros momentos esse elemento externo passa a ser tratado como um elemento mítico, um demiurgo, um anjo; algo que irá remeter à tradição da inspiração na poesia. Mais adiante, tentaremos esclarecer no que consiste essa passagem da ideia de uma voz, para um elemento propriamente imaginário. Ainda assim, vale notar que essa vontade irrompe num movimento bastante ambíguo, pois ela é evocada no instante mesmo em que é negada. A voz se confunde com desejo e também com a ideia de inspiração. Não se sabe se a escrita se configura por vontade desse deus de bolso ou se ele só existe por que há um desejo de escrita. Paul Valéry aponta para uma curiosa dualidade que aqui opera de maneira semelhante: “às vezes, alguma coisa quer se exprimir, às vezes, algum meio de expressão quer alguma coisa para servir” (VALÉRY, 1999, p. 210).

Os versos que se seguem são dos mais interessantes do poema, não apenas pela escolha das palavras, mas pelo uso da composição formal e rítmica para preservar no corpo do poema o embate entre vozes.

A voz é dela, embora me pertença
a música. E mais a mão que a toca).

Vemos que aqui foi preservado o embate entre vozes de que falamos, e isso é alcançado por meio de um jogo semântico que se vale de um *enjambement* providencial. Ele separa os sintagmas “me pertença” e “a música”, gerando duas possibilidades de leitura do trecho: a primeira fica circunscrita à leitura do verso isolado (a voz é dela, embora me pertença), cujo sentido preserva o conflito entre vozes que começou no primeiro terceto. A segunda possibilidade se dá numa leitura mais direta dos dois versos, até o ponto final (a voz é dela, embora me pertença a música.), em que fica sugerido que o escritor detém o controle somente da “música”, daquilo que no poema é estrutura (forma e ritmo como organizadores do discurso), e que a “voz outra” se encarrega de imprimir os dados de conteúdo. Esse movimento acaba remetendo ao poema analisado anteriormente, onde também

acompanhamos uma voz que ocupa um espaço formal delimitado pelo autor, legando a este “o ato de ratificar o poema”.

O último quarteto é construído a partir do fechamento do parêntesis na estrofe anterior, o que demarcaria também o fechamento da escuta iniciada ainda no terceiro verso. Isso faz com que o sujeito lírico originário seja recolocado no centro do poema, no espaço cenográfico de abertura. Os três primeiros versos desse quarteto nos dizem que “Naturalmente, enquanto isso a tarde / se apaga, anêmica, despercebida, / e vem a noite, com seu negro alarde”, e isso aponta tanto para uma demarcação temporal, em que o autor tenta garantir a autenticidade da situação de um fazer poético que existiu e teve duração espaço-temporal, quanto para um curioso contraste entre claridade e escuridão, em que vozes e não-vozes continuam ecoando. Vemos que o sujeito lírico se refere à tarde como “tarde despercebida”, ou uma tarde cuja voz seria a própria “ausência de voz”; e seu silêncio é invadido por um “negro alarde”; a escuridão chega com estardalhaço, presunçosa como a voz que ocupou o corpo do poeta trazendo consigo o dito “é belo, é certo e é bom”. A atmosfera geral do poema remete a um outro dito de Valéry: “o mesmo eu tem aspectos muitos diferentes, que se torna abstrato ou poeta através de especializações sucessivas” (VALÉRY, 1999, pg. 197). O embate entre vozes se esvai, e acompanhamos o retorno do sujeito lírico original para o centro da ação poética, como se ele fosse dotado das diversas especializações a que se refere Valéry.

A “chave de ouro” do poema merece um olhar também mais detido, pois evidencia uma sensação patética de derrota por parte do sujeito que inicia o poema. “Desde o começo a causa era perdida”. Esse verso indicia uma queixa que estava contida lá nos primeiros versos, quando comentamos que, ao adentrar na escrita poética, o autor passa a estar a mercê da tradição. “a tarde tem o tom / exato de outra tarde que conheço”. É o peso de um legado que recai sobre o eu lírico. Mas como escapar disso? Contudo, a voz que advém não parece trazer o conteúdo adequado; “o que ela diz é belo, e certo e é bom”, e talvez esse dito belo faça alguma referência ao sujeito romântico que precisa ser evitado. Ao final de tudo, não conseguimos ter a certeza se o sujeito lírico conseguiu, ou não, escrever sobre aquilo que desejava quando iniciou o poema.

Antes de passarmos ao terceiro poema da série, é necessário comentarmos algo sobre o “a chave de ouro” desses sonetos, ou, em termos mais claros, do verso que os encerra²⁴. No primeiro poema da série, o verso final indicava simplesmente uma ratificação de um trabalho que teria sido realizado inteiramente pela voz externa. No segundo, recém analisado, a chave de ouro subscreve a derrota do eu lírico que não conseguiu se sobrepôr a voz externa. Em ambos os casos existe uma redução da subjetividade lírica cuja ironia é sua superação pela voz externa. Tal redução será percebida na seção posterior, em que discutiremos a inspiração.

III

Sou uma história, a voz que a conta, e o imenso
desejo de contar outra diversa,
que porém não deixasse de ser essa.

Palavra que não digo e que não penso
e no entanto escrevo — eu sou você?
(Mas não era isso o que eu ia dizer,

e sim uma outra coisa, obscura e bela,
que sei, com uma certeza visceral,
ser a verdade última e total —
e só por isso já não creio nela,

pois a certeza, tal como a memória,
é por si só demonstração sobeja
da falsidade do que quer que seja —)
Mas isso já seria uma outra história.

Após a leitura deste poema, e levando em consideração o que já observamos das análises anteriores, duas circunstâncias nos saltam aos olhos, e merecem comentário. A primeira diz respeito a uma evidente coerência nas séries elaboradas por Paulo Henriques Britto²⁵. O terceiro poema da série mantém seu foco sobre o tema de uma voz externa que interfere no processo de criação do poema e depois o abandona. Preserva-se aqui não só a temática, mas também as estruturas de soneto invertido, do metro decassílabo, e do ritmo acentuado nas segundas, sextas, décimas sílabas. Como comentamos no primeiro capítulo, embora o autor sempre afirme em suas entrevistas que o uso da série responde pura e simplesmente a um processo organizativo de poemas – poemas aos quais ele não soube dar

²⁴ Em trabalho de doutorado bastante recente, Rosana Nunes de Alencar dedica um longo capítulo para sobre as particularidades do soneto, incluindo aí uma discussão sobre a dita “chave de ouro”. ALENCAR, Rosana Nunes. *Lirismo, tradição e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto* (2016).

²⁵ Para uma discussão sobre a serialidade na poesia de Paulo Henriques Britto, ver: BORSATO, Fabiane Renata. *A poesia serial de Paulo Henriques Britto*. In: Revista da ABRALIC, XIV Congresso Internacional. Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias.

nome, mas que tinham em comum certa temática e estavam presos ao mesmo tipo de forma fixa – é possível percebermos que o processo serial garante uma intensificação da temática, algo que parece ser essencial para a realização bem sucedida de uma lírica crítica (intensificar o tema é manter a crítica em evidência). Tem-se ainda o benefício de garantir certa coerência rítmica, tal qual um baixo contínuo em uma música ²⁶.

A segunda circunstância a ser enfatizada diz respeito a uma repetição que encontramos na estrutura desse último poema, que já havia sido analisada no poema anterior. Novamente, temos a demarcação do conflito entre vozes a partir da abertura de um parêntesis no meio dos versos. A princípio poderíamos simplesmente replicar a análise, no entanto, a obsessão por esse gesto pode ser transformada em um problema crítico de maior interesse, em que consigamos observar qual a estratégia por trás desse espaço conflituoso que se instaura no corpo do poema. Mas antes de discutirmos o tal espaço de conflito, vamos acompanhar o que os versos iniciais do poema têm a nos dizer.

A primeira estrofe tenta efetivar a voz do autor como *voz criativa plena* do poema, embora, o que fique mais evidente seja o caráter de hesitação que circunda esse ato de escrita.

Sou uma história, a voz que a conta, e o imenso
desejo de contar outra diversa,
que porém não deixasse de ser essa.

Sendo o terceiro poema da série, é como se o autor já tivesse consciência da existência dessas alteridades, desses “eus” que podem vir a conduzir os versos. Essa “historicidade interna aos poemas” nos permite notar que há uma tentativa clara de controlar todas as posições subjetivas logo que os “trabalhos” são iniciados. Mais uma vez, o auxílio teórico de Paul Valéry nos ajuda a pensar nas dinâmicas encontradas na abertura do poema.

E às vezes é uma vontade de expressão que começa a partida, uma necessidade de traduzir o que se sente; mas às vezes é, ao contrário, um elemento de forma, um esboço de expressão que procura sua causa, que procura um sentido no espaço de minha alma... Observem bem esta dualidade possível de entrada em jogo: às vezes,

²⁶ Se não for “forçar demais a interpretação”, parece que a preferência pela arte musical declarada por Paulo Henriques, somada à organização serial dos poemas, preserva certas “estruturas” contínuas, tal e qual uma sessão de jazz, em que a manutenção da base constante permite ao guitarrista (geralmente o *frontman*, e aqui no caso, o poeta) realizar variações sobre o mesmo tema. No caso, o tema da voz que advém estabelece variantes e nuances entre os poemas que compõem a série. Tal movimento volta a aparecer explicitamente em uma outra série de poemas do livro posterior, *Macau*, chamada “Nove variações sobre um tema de Jim Morrison”, na qual Paulo Henriques Britto parte de um dístico contido numa letra de canção da banda *The doors* para criar uma série de pequenos poemas que são “variações” do tal dístico. A referência à música aqui é mais que evidente.

alguma coisa quer se exprimir, às vezes, algum meio de expressão quer alguma coisa para servir. (VALÉRY, 1999, pg. 210).

Refletindo sobre o dito de Valéry, o terceto em questão expõe um enfrentamento entre a possibilidade de expressão particular do sujeito autor – praticamente um esboço inicial sem causa determinada: Ele é “uma história”, e não só isso! É a própria “voz que a conta”; além de desejar ser a própria possibilidade de mudar todos os caminhos previamente traçados – e as chances dessa expressão serem perturbadas por um elemento externo, que se serve do corpo do sujeito autor. O que chama a atenção é justamente o fator de expectativa, pois mesmo antes da incursão externa, os versos já operam torções na identidade literária.

Palavra que não digo e que não penso
e no entanto escrevo — eu sou você?

A transição de uma estrofe em que o acabamento dos períodos se dá numa interrogativa, indica que as certezas do sujeito lírico originário estão sendo limadas gradualmente. A própria articulação de pronomes ao final do verso é bastante limitadora. É como se estivessem, pensando nas articulações de Benveniste, esvaziados de conteúdo, e por conta disso atirassem de um lado para o outro (da primeira para a segunda pessoa) o sujeito lírico. Há uma dúvida sobre o pertencimento dos sentidos da palavra, e isso parece afligir a voz que cadencia o poema. E assim como no poema anterior, a voz externa surge justamente quando as estruturas do poema são abaladas por dúvidas a respeito do fazer poético, que surge a voz externa.

(Mas não era isso o que eu ia dizer,

e sim uma outra coisa, obscura e bela,
que sei, com uma certeza visceral,
ser a verdade última e total —
e só por isso já não creio nela,

pois a certeza, tal como a memória,
é por si só demonstração sobeja
da falsidade do que quer que seja —)

Esses versos se desdobram numa espécie de ratificação da presença de outra voz que dita os rumos do poema, ou pelo menos do desejo que se tem de escrevê-lo. Conforme comentamos mais acima, a elaboração de um discurso entre parêntesis parece ser a estratégia elaborada pelo autor para demarcar o entroncamento de vozes. Ela se repete aqui, e talvez precise ser pensada numa problematização crítica mais ampla. Em ensaio publicado em 1996, o pensador francês Michel Collot – a partir da obra do poeta, também francês, Francis Ponge

– discute o modo como seriam elaboradas as subjetividades literárias na poesia moderna²⁷. De acordo com seu texto “O sujeito lírico fora de si”, as subjetividades modernas se organizariam a partir de uma “saída para fora de si”, a qual pode ser organizada a partir de duas acepções semânticas. Nas palavras do autor, vejamos no que consiste esse gesto:

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: *o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si*. Pelo menos desde Platão, sabe-se que o sujeito lírico não se possui, na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira. Essa possessão e esse desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trate, no lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatava o poeta cósmico. Essa ação não se separa da que exerce o próprio canto, que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana. (COLLOT, 2004, pg. 166).

O modo como Michel Collot circunscreve o sujeito lírico parece ir ao encontro daquilo que vemos no poema analisado (e até mesmo nos anteriores). Estar fora de si é perder o controle dos movimentos interiores e ser projetado para um exterior que se desdobra de diversas maneiras. O crítico nos fala inclusive de uma “ação de um Outro” (usando a letra maiúscula como um marcador de identidade). No poema que estamos analisando, o movimento de dessubjetivação se inicia a partir da interferência do elemento exterior que passa a conduzir o poema, como se fosse a possessão de que fala Collot. Contudo, o ponto crucial da citação crítica está no apego do crítico aos dois sentidos contidos na expressão “fora de si”, delineados como “o transporte e a deportação que porta o sujeito ao *encontro do que transborda de si e para fora de si*”. (COLLOT, 2004, pg. 166, grifos nossos). Isso significa que a constituição do sujeito lírico estaria em um limiar entre, ser ocupado por algo completamente externo (atirar-se para fora de si, para dar lugar ao Outro), mas também (re)ocupar aquilo que escapa de si (abrir-se a algo muito particular). A fatura desse procedimento seria uma ampliação das subjetivações no interior dos versos, sem que isso signifique necessariamente uma fragmentação gratuita do sujeito. O “fora de si” proposto por Collot garante, portanto, uniformidade ao sujeito, sem impedir que ele realize problematizações. Os poemas dessa série parecem encaminhar esse tipo de movimento, por meio de uma abertura de si para a entrada de uma voz externa.

²⁷ COLLOT, Michel. “Le sujet lyrique hors de soi” (1996). A tradução para o português pode ser encontrada em: COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si” in: Terceira margem (2004).

“Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, ao mesmo tempo, sou penetrado”. A frase de Jean Luc Nancy (2014, p. 30) parece nos ajudar na compreensão desse processo complexo. A voz que entra age como um supereu, com presença marcante, tentando instaurar uma palavra que anule a voz inicial. Mas parece ocorrer uma tensão nos meandros dessa voz “invasora”, isso porque os versos que estão dentro do parêntesis formam linhas de conflito em função do desencontro de desejos: “Mas não era isso o que eu ia dizer, / e sim uma outra coisa, obscura e bela, / que sei, com uma certeza visceral, / ser a verdade última e total / e só por isso já não creio nela”. Há um fastio dessa voz que não sabe (ou não consegue) elaborar o desdobramento dos versos. Ela invade o poema para dizer o obscuro, o belo, o certo e o verdadeiro, mas já não crê mais nesse movimento. A coisa caminha num tom *blasé*, como se tudo o que a voz intentasse dizer fosse deveras afetado ou inútil.

O verso final indica, estruturalmente, uma retomada da voz inicial, pois estamos novamente fora do parêntesis. E isso parece deixar no ar um tom de desalento, pois, estando presa à fixidez das formas, resta a essa voz apenas mais um verso com o qual não pode dizer muita coisa, que não salva a fatura. É claro que tudo isso figura uma ironia gigantesca, em que a voz que encerra o poema – “Mas isso já seria uma outra história” – tem total consciência da invasão recém-ocorrida e de toda a tentativa improdutiva de se fazer um poema. A sensação de derrota ainda permanece em torno da temática da voz.

Já nos encaminhando para a última análise desta seção, temos algumas perspectivas talvez mais firmes sobre o que o tema da voz articula na poética de Paulo Henriques Britto. Ora operando um enfrentamento de vozes no interior do poema, ora articulando “saídas de si” que desestabilizam as subjetividades; em ambos os casos, os vetores propõem um choque com as ideologias que compõem a tradição. No entanto, a forma como esse tema transita entre o livro *Trovar claro* e *Macau*, apresenta uma abordagem um tanto agressiva. A leitura do poema evidenciará isso melhor.

X

Não, essa voz não é tua.
Você não tem voz própria, tal como
não é dela a luz da lua, no céu,

Esse quarto minguante incompetente que mal
e porcamente alumia, essa tosca
arandela de santo em quarto de bordel,

coberta de cocô de mosca...
Não abre a boca, não estufa

o peito, não. Nada que você diga
é teu. Nada é você. Você não é. Puf!

O motivo pelo qual escolhemos mais esse poema para análise, é para que tivéssemos uma outra perspectiva de articulação do tema da voz. Essa peça encerra uma das séries do livro *Macau*, chamada “Dez sonetoides mancos”. A ideia de um “sonetoide” parece fazer referência ao número reduzido de blocos estróficos que compõem o soneto (3 / 3 / 2 / 2). Já, serem mancos, diz respeito aos versos com metro bastante variado (de 6 a 13 sílabas, marcando o manquitolar do soneto). O verso de abertura está sintaticamente isolado, e esse isolamento parece querer demarcar um tom de rispidez que se relaciona ao dado semântico que o compõe: “Não, essa voz não é tua”. A leitura integral da peça nos permite entender também que o pronome de segunda pessoa presente nesse verso inicial não projeta seu direcionamento só para um ouvinte, mas também para o próprio sujeito lírico que conduz o poema. O jogo feito com os dêiticos tem a intenção de manipular justamente as possibilidades de entendimento a respeito das posições subjetivas. Tendo em vista o ambiente que transita entre o elevado da criação poética e o rebaixado do prostíbulo, pode ser um endereçamento acusatório ao *hypocrite lecteur* baudelaireano, ou mesmo uma reflexão automutiladora.

É notável o movimento que vai do segundo verso da primeira estrofe, até o primeiro da terceira estrofe. Nesse espaço o poema realiza um movimento em que, aquilo que era uma provocação interna ao sujeito (sobre a voz que não é tua) passa a ser, pouco a pouco, direcionado para um espaço objetivo. Ainda na estrofe de abertura encontramos uma analogia que sustenta a aspereza do verso inicial. Não ter “voz própria” se equipara à ausência de luz da lua. Cientificamente, se o brilho da lua nada mais é do que um reflexo do sol – um brilho que é externo à própria lua – a voz que cria os poemas é também externa ao próprio sujeito lírico. E mais: se há algum “brilho” no sujeito autor, esse brilho é de responsabilidade da voz externa. Percebemos aqui que o sujeito lírico já parece, desde o início do poema, estar fora de si, e a passagem para a segunda estrofe parece engendrar uma diluição das vozes no real. Em termos mais práticos, a saída para fora de si é articulada no verso e no reverso. Se o início do poema evidencia a já citada ancoragem de vozes, essa saída para o quarto de bordel nos permite encontrar rapidamente o sujeito autor.

Na sequência, a descrição da lua, que servia como correspondente da ausência de voz, passa também a situar um cenário onde essa “crise de propriedade vocal” ocorre: um quarto de bordel onde, provavelmente pela janela, a luz do quarto minguante ilumina o local.

A passagem entre as estrofes demarca uma transição abrupta entre realidades heterogêneas. Essa apresentação repentina do espaço onde o processo de criação foi iniciado comporta algo de inusitado, pois, tratando-se de um poema, o quarto de bordel estaria situado como a origem da cena de escrita. Aqui, seria de grande valia nos reportarmos aos trabalhos sobre as “cenas de escrita”, desenvolvido pela estudiosa de literatura Rosa Maria Martelo.

Em seu livro *A forma informe*, a autora nos revela que “a especularidade da escrita que absorve o acto de se escrever, ou que o figura, tem algo de cenografia (...) Quando um poema se transforma em cena de escrita, o que nos é dado ver é sempre a poética que lhe está subjacente, numa situação que lhe dá corpo, espessura e concreção” (MARTELO, 2010, pg. 323). Neste sonetóide manco há o momento em que o texto ilumina a cena de enunciação, e nesta localidade convivem harmoniosamente símbolos do elevado e do rebaixado. Identificamos uma arandela de santo (pequena luminária de parede sobre a qual é repousada uma imagem de santo) em um quarto de bordel; e a arandela está coberta de fezes de mosca. É como se a lua do poema fosse o pretexto para iluminar certas referências da tradição de escrita poética. O jogo entre elevado e rebaixado remete a momentos distintos da história literária, de ordem romântica, simbolista, e até mesmo modernista, em que o celestial é recuperado pela referência ao erótico²⁸ e sua exposição parece querer perturbar a totalidade desses conceitos em sua relação com o momento presente, em que o elevado da criação poesia se torna possível em um espaço considerado rebaixado como o quarto de prostituição. Podemos pensar também que o autor desmistifica os lugares pretensamente “sagrados” do poeta e do leitor, jogando-os na sujeira e na mácula da realidade de um quarto de prostíbulo, onde estariam ausentes o amor e a ternura, e haveria apenas desejo libidinoso.

O que afirmamos anteriormente para os poemas analisados em *Trovar claro*, reaparece em *Macau*. Há um conjunto de elementos da tradição que estão intrincados no fazer poético. A poética de Paulo Henriques Brito não parece querer simplesmente revisitar a tradição, mas é o próprio ato de escrita poética que escora a tradição, e um dos grandes dramas do escritor contemporâneo é como a poesia pode se posicionar e reposicionar diante de todo aparato já existente. Poesia, nesse sentido, é risco constante, e nem sempre o resultado é satisfatório, sendo relativizado por um gesto de humor bastante agressivo que, se por um lado ataca o

²⁸ Esse movimento de recuperar o celestial pelo erótico remete, em alguma medida, ao Bandeira de “Alumbramento”, em que o alcance do divino se dá pela contempalação da nudez. Nesse sentido, o jogo de referências trabalhado por Paulo Henriques Britto é bastante amplo e repleto de contingências.

leitor nas suas ilusões de encontrar um poema que o rejubile, por outro, como dissemos antes, é automutilador, pois agride o próprio poeta.

Como dissemos antes, o primeiro verso da terceira estrofe encerra a exposição da cena de escrita (o bordel), e o conflito interno de vozes volta ao centro do poema, recuperado anaforicamente pela negativa de abertura: “Não abre a boca, não estufa / o peito não...”. O imperativo recai sobre o sujeito lírico com o peso de quem obstrui, cerceia, qualquer manifestação sentimental de orgulho. Podemos dizer que vai ocorrendo uma fragilização do “eu” na passagem entre os dísticos. Aliás, a essa altura de nossa dissertação, já percebemos a importância da aparato formal como constituinte criativo na obra de Paulo Henriques. Os dísticos costumam ser usados pelo autor como estratégia formal de estreitamento de alguma situação que não poderia ser descrita simplesmente com o verso único da “chave de ouro” presente no soneto italiano clássico (inclusive, isso motiva algumas construções do autor em soneto inglês, que se encerra justamente em um dístico, como veremos mais adiante).

..... Nada que você diga
é teu. Nada é você. Você não é. Puf!

O estreitamento do poema em dísticos, somado às relações semânticas impressas pelas negativas que o compõem, vão, de maneira agressiva, oprimindo o sujeito lírico até ocorra sua total negação/supressão ao final dos versos. “Nada que você diga / Nada é você. Você não é. Puf!”. É tudo muito irônico, ao mesmo tempo em que existe um dedo de agressividade. O embate entre posições subjetivas se articula, inclusive, a partir de uma indecisão entre as marcas referenciais do poema. O próprio uso linguístico dramatiza a situação. A alternância entre segunda (teu) e terceira (você) pessoa do singular; somadas às constantes negações que se fazem delas, desembocam numa onomatopeia (Puf!) que indicia claramente o desaparecimento da voz originária (antes que ela consiga completar a sentença). Aquilo que Arlenice Almeida (2010) chama de “lucidez irônica” de Paulo Henriques Britto marca presença novamente escancarando uma derrota do sujeito lírico (nem a rima entre dísticos foi garantida de modo adequado: estufa e Puf!), incapaz de lidar com o elementos externos que povoam seus poemas. Nesse sentido, a “voz” que advém tem como objetivo expressar uma diluição frequente das posições líricas tradicionais.

Tendo em vista as análises apresentadas, fica claro que a questão da voz como segmento do fazer poético nos permite perceber que as subjetividades se estabelecem de uma maneira, para logo depois serem desestabilizadas e contestadas. Todas elas são estruturadas por antecipações, sucessões de reconstruções, ou de acontecimentos conflituosos. De qualquer

modo, é bastante perceptível o modo como o autor perturba os itinerários de recepção ao manipular vozes diversas no interior de seus versos, nos fazendo pensar se esse procedimento não responde a alguma necessidade dramatizar a variedade de práticas em que está inserido o poeta contemporâneo (que articula voz poética, voz crítica, voz receptora). Na seção seguinte tentaremos compreender no que consiste o contato que Paulo Henriques Britto passa a estabelecer também com outro tipo de ente externo, no caso a inspiração.

2.2. A inspiração e a racionalidade

No início deste capítulo, apresentamos uma discussão sobre o fazer poético na poesia de Paulo Henriques Britto, e também como esse fazer se desdobra em outros temas. O primeiro desses desdobramentos foi o tema da voz, que acompanhamos na seção anterior. Agora, veremos como o autor elabora um segundo desdobramento: a ideia de inspiração em suas relações com a escrita de poesia.

Embora voz e inspiração se assemelhem muito enquanto gestos presentes em uma poética, especialmente pela forma como são habitualmente elaborados (como elementos que surgem do exterior do poema, em direção a seu interior), acreditamos que ao eleger a inspiração como centro de algumas de suas peças, Paulo Henriques Britto acaba por mobilizar algumas demandas críticas mais específicas, que desejam discutir o modo como as subjetividades se colocam diante de alguns modelos de composição poética.

Acreditamos ser esta uma tópica de relevância dessa poética, até porque há algo de “provocador” por parte do autor em incorporar no interior de uma lírica reconhecidamente reflexiva e racional um elemento de perturbação externo que fugiria às compreensões humanas mais básicas. Em um presente marcado pelo alto domínio da razão, resultado de grandes avanços em áreas tecnológicas e científicas, por exemplo, é no mínimo curiosa a incorporação de um elemento como a inspiração, cujas definições transitam entre o sonho e a alucinação (como veremos em um poema do autor, logo a seguir).

Nesta seção, as teorias críticas sobre a composição poética ainda nos serão de grande valia. Isso porque, mesmo com todas as delineações feitas até aqui, a ideia de inspiração parece ser algo que desafia percepções objetivas mais básicas, e cujo caráter mais “fantasioso” comporta dificuldades de aceitação até mesmo em um campo de composição mais instável como o da poesia. Mesmo as delimitações apresentadas por alguns estudiosos

nos dão alcances distintos de sua compreensão. Paul Valéry, por exemplo, ao discutir os trabalhos do pintor e escultor Edgar Degas, nos dá a seguinte definição:

Um estado que não pode se prolongar, que nos põe *fora* ou *longe* de nós mesmos, e no qual, contudo, o *instável* nos mantém, enquanto o *estável* só figura por acidente, nos dá a ideia de uma outra existência perfeitamente capaz dos momentos que na nossa são mais raros, inteiramente composta pelos *valores limites* de nossas faculdades. Penso no que se chama vulgarmente de inspiração... (VALÉRY, 2003, pg. 37 - grifos do autor)

Temos aí uma construção da inspiração que se assemelha à “saída de si” que discutimos na seção anterior, quando apresentamos os escritos de Collot. A grande diferença está no fato de que Paul Valéry considera a inspiração como uma saída de si potencializada, incisiva, “composta pelos *valores limites* de nossas faculdade”. Apesar de inusitado, é a partir desse movimento de criação de uma nova existência, que Paulo Henriques Britto irá apoiar algumas bases de sua escrita. Os poemas que analisaremos nesta seção têm como ponto de partida o fazer poético para explorar os limites entre o inapreensível e as verdades fundamentais. O tema da inspiração chega para desarranjar algumas amarras que recaem sobre certos modos de composição da poesia. Inclusive, modos que envolvem a própria inspiração (ou sua negação) como base de criação poética.

Para entendermos melhor os caminhos que serão traçados nas análises, iremos nos valer de algumas informações de uma conferência pronunciada no ano de 1952, por João Cabral de Melo Neto. Nela, o poeta nos dá um panorama mais aprofundado do que seriam as relações entre subjetividade e certas perspectivas de composição poética, enfatizando a dualidade histórica de percepções que já havíamos comentado em momento anterior. Vejamos dois trechos da conferência:

A composição literária oscila permanentemente entre os dois pontos externos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. Se uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso, de um homem rico de ressonância ou de um homem pobre de ressonâncias. Por este lado, ambas as idéias se confundem, isto é, ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem.

E acrescenta:

O que observamos no trabalho de criação de cada artista individual, pode ser observado também na história da literatura - ela também parece desenvolver-se numa permanente oscilação entre a preponderância de uma ou outra dessas idéias. Não quero dizer com isso que vejo na luta entre essas idéias o motor da história

literária. Apenas quero dizer que a composição é um domínio extremamente sensível no qual prontamente repercutem as transformações que ocorrem na história literária. isto é - a predominância de um ou outro desses conceitos, o fato de que se aproximem ou se afastem, suas tendências a confundir-se ou a polarizar-se são determinados pelo conjunto de valores que cada época traz em seu bojo.

As colocações do poeta pernambucano nos dão alguns direcionamentos a respeito das complicações existentes nas escolhas para criação poética, especialmente a oscilação existente entre os domínios da inspiração, e daquilo que ele chama de trabalho da arte (que, *grosso modo*, poderíamos entender como uma perspectiva de criação poética mais racional). Num primeiro momento, nos interessa discutir mais profundamente o comentário de Cabral de que “ambas (ideias sobre composição literária) visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem”. Ou seja, o poeta pernambucano já reconhecia que, mesmo existindo maneiras distintas de se fazer poesia, elas poderiam ganhar novas nuances a partir das decisões de um indivíduo em particular.

Outra indagação colocada por Cabral na conferência, e que complementa a anterior, diz respeito ao modo como o conjunto de valores de uma determinada época contribui para que exista uma predominância, ou não, de determinados conceitos. Tendo em vista a formação de Paulo Henriques Britto, que vimos no primeiro capítulo (que foi obrigado a elaborar sua poética a partir de perspectivas antagônicas de grande força), é bem provável que a trajetória do autor possa ser melhor compreendida a partir do modo como ele acolhe ou denega certos pontos de vista no interior de sua poética

Vem à tona mais uma vez a inevitabilidade de pensarmos as demandas de composição a partir das relações que elas estabelecem com o tema da tradição. Se na seção anterior era uma voz externa quem perturbava as possibilidades de demarcação subjetiva, agora, temos a inspiração funcionando como estratégia de rompimento de barreiras semelhantes. Não se trata mais aqui de buscar novas vozes. Mas sim de buscar o mítico. Embora seja trabalhada pelo autor desde o seu primeiro livro, a relação entre inspiração e tradição apresenta nuances bem distintas quando comparada com os poemas mais recentes que tratam do mesmo tema, marcando aquilo que já apontamos de que existe uma coerência na trajetória interna a obra do autor. Em *Liturgia da matéria* Paulo Henriques Britto tentou debater a inspiração partindo de um espaço de criação poética bem mais racional.

Logística da composição

Só o sonho é inevitável. Quanto ao resto,
há sempre a possibilidade aberta
de fazer outro gesto, dizer uma

palavra que é o contrário de si mesma.
 De puro há a alucinação, a imagem
 de alguma coisa rara escorregando
 por entre dedos que se fecham em garra,
 grudentos de vazio. (Fora a caneta,
 é claro.) De absoluto há sempre o corpo
 com seus prolongamentos – braços, pernas,
 uma cabeça que inventa tudo –
 e essa vontade à toa de ser só
 o que a janela mostra, um chão, um poste,
 uma paisagem áspera de rua.

O título do poema, “Logística da composição”, parece querer revolver todo um conjunto de tradições que discutem justamente os processos de (extrema) racionalização que podem envolver o fazer poético. Tais processos perpassam algumas discussões teóricas como a elaborada por Edgar Allan Poe em sua *Filosofia da composição*, chegando até o nosso João Cabral de Mello Neto, com sua coletânea de poesia denominada *Psicologia da composição*. Paulo Henriques resolve, em plenos anos 1980, discutir a parte “logística” desse processo. Tentaremos entender essa motivação.

Em uma leitura mais direta, percebemos que o poema vai expondo condições de criação poética que transitam entre uma segurança mais objetiva (o controle sobre as palavras que se usa, a caneta, o corpo físico e seus prolongamentos), algo mais próximo do racional; e uma imprevisibilidade inerente ao próprio processo, em que surgem, à revelia do autor, alucinações e imagens de difícil compreensão (e apreensão). Essa última circunstância, marcada por maior aleatoriedade, não parece atuar isoladamente, mas sim como algo (talvez uma subjetividade) que perturba o que pode haver de mais lógico na elaboração de um poema. Para entendermos melhor o caminho a ser traçado na análise, vale a pena retomarmos as referências de Poe e Cabral para que possamos situar melhor a discussão sobre o racional.

Em 1846 o escritor americano Edgar Alan Poe publica o ensaio “Filosofia da composição”, no qual revela ao leitor todos os passos que seguiu para a criação de seu mais famoso poema, *The raven* (O corvo). O texto teve grande repercussão na época de sua publicação (e no que diz respeito a discussões sobre composição poética, continua bem atual até os dias de hoje), especialmente pelo fato de o autor afirmar (e demonstrar) que todo o processo de criação de sua obra-prima foi orientado a partir do resultado sombrio e misterioso que desejava alcançar em sua conclusão. Vejamos alguns comentários de Poe retirados do ensaio em questão.

Muitas vezes eu imaginei como seria interessante um artigo de revista escrito por um autor que quisesse – quer dizer, que pudesse – detalhar, passo a passo, os processos através dos quais suas composições atingiram a completa finalização.

(...)

Escolho “O corvo” por ser a mais conhecida. É meu propósito deixar claro que *nenhum detalhe de sua composição pode ser atribuído a acidente ou intuição – que o trabalho foi realizado passo a passo, até o final, com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático.* (POE, 2011, pg. 18 – 20) (Grifo nosso).

Afirmando ter iniciado seu poema a partir dos próprios pressupostos que o encerrariam, Poe vai exibindo para o leitor todos os procedimentos de uma operação completamente calculada, isenta de qualquer marca de acaso – ou daquilo que queremos observar mais de perto nesse capítulo – de inspiração. Até hoje existem dúvidas, especialmente por parte da crítica, se Poe realmente teria seguido tal procedimento à risca. Em um ensaio em que discute os elementos de atualidade existentes na *Poética* de Aristóteles, Umberto Eco tece um comentário interessante sobre a “Filosofia da composição” de Poe. “O escândalo desse texto é que seu autor explica a regra mediante a qual conseguiu dar a impressão de espontaneidade” (ECO, 2002, p. 221).

Levando em conta isso tudo, interessa pensarmos que esse tipo de orientação para a criação artística faz com que o poema comporte marcas de uma racionalidade profunda, onde cada detalhe seria rigorosamente calculado, e com isso eliminaríamos qualquer marca de uma subjetividade mais autocentrada. É claro que, como nos informa Bruno Sussekind, no prefácio à edição brasileira do ensaio de Poe, é necessário lembrarmos do contexto de sua publicação, pois “o interesse de Poe é questionar a imagem romântica do artista inspirado e, por meio de um exemplo, discutir a relação entre o pensamento e a imaginação na poesia” (SUSSEKIND, 2011, p. 12). Em suma, o ensaio do escritor americano parece rejeitar a ideia de intuição artística, colocando a escrita poética como um procedimento marcadamente metódico e analítico. Com esse gesto, Poe movimentou profundamente a história do pensamento literário, especialmente no que diz respeito aos procedimentos de criação na poesia moderna.

Bem mais adiante, entre os anos de 1946 e 1947 o poeta João Cabral de Melo Neto – seguindo alguns pressupostos da geração de 45, cujas pressões históricas, como afirma Alfredo Bosi, conduziram os poetas para “a direção da objetividade” (BOSI, 1994, p.501) – publicava *Psicologia da composição*, coletânea com três longos poemas em que o escritor começava a demarcar de maneira incisiva sua ruptura com a atitude expressiva do eu lírico. O filósofo e crítico literário Benedito Nunes, em coletânea de ensaios sobre o poeta pernambucano, nos explica com maior precisão o que estaria por trás da ideia de “psicologia da composição” em Cabral.

A psicologia da composição, como poética negativa, possibilitou a atitude criadora favorável à construção do poema, que tende a substituir-se ao puro ato de expressão condicionado pelo impulso lírico (...) Visando diretamente às palavras e não aos sentimentos, que a ascese intelectual neutraliza e esvazia, a intencionalidade poética, inerente à atitude criadora assumida, guiada pela atenção reflexiva e voluntária, mantém o eu-lírico, cujos atos expressivos deixam de ter validade imediata, sob uma espécie de *epoqué*. (grifo do autor) (NUNES, 2007, P. 112).

A poesia de Cabral, apresenta, portanto um regime de luta incisivo e constante contra a subjetividade lírica de expressão romântica. Os três poemas que compõem o livro enfatizam essa oposição. Por exemplo, o poema “Antiode”, que Alfredo Bosi caracteriza como “verdadeira metalinguagem” (BOSI, 1994, pg. 502), apresenta o seguinte subtítulo: “contra a poesia dita profunda”. Em “Fábula de Anfion”, Cabral realiza a figuração de um enfrentamento contra o acaso e sua flauta (Uma flauta: como / dominá-la, cavalo / solto, que é louco?), e com isso rejeita os sobressaltos de uma subjetividade desenfreada. No poema que dá nome à coletânea, demarca-se um afastamento subjetivo logo nos primeiros versos. “Saio do meu poema / como quem lava as mãos”.

A partir dessas informações, podemos encontrar algumas inflexões essenciais para discutirmos o poema apresentado de Paulo Henriques apresentado mais acima. Primeiro, que o movimento de retração à atitude lírica de afirmação do “eu” realizado por Poe e por Cabral, envereda por um caminho de acirramento da racionalidade, que denega inclusive o domínio do acaso/inspiração. Em outras palavras, há uma escolha afetiva que parece querer obstruir possibilidades de subjetivação mais livres. Em nosso entendimento, Paulo Henriques Britto irá trabalhar com uma dialética entre aceitação e recusa de certos pressupostos em poesia, cujo resultado é uma relativização de algumas travas que estejam relacionadas com a tradição de criação poética.

Há nesse poema algo daquilo que comentamos ainda no primeiro capítulo, de que o autor elabora estratégias transversais que problematizam antigas dualidades de nossa poesia. Nesse sentido, o tema da inspiração aparece como categoria essencial de equilíbrio entre as possibilidades de expressão subjetiva mais livre, e as elaborações racionais. Por um lado, a inspiração também promove uma “saída de si” em direção ao elemento exterior “soprado” pelas musas; por outro, ela coloca em xeque parâmetros mais racionais de composição.

O título do poema de Paulo, publicado em 1982, coloca em cena, como base da composição, a logística, grande ciência do passado ligada às bases da álgebra, mas cujo encaminhamento mais recente a conecta a um ramo central da administração de empresas. A função moderna da logística seria a de organizar os detalhes de toda e qualquer operação,

especialmente operações que envolvem o *abastecimento de uma estrutura*. Ela também realiza o provimento de recursos e informações que *envolvem todas as atividades de uma organização*. E mais, por ser um ramo da administração, *mobiliza e aplica conhecimentos de outras áreas em sua atividade*. Os três grifos que fizemos acima, a respeito dos detalhes relacionados à atividade logística, apontam não apenas para elementos que encontraremos no poema a ser analisado, mas parecem ser representativos de toda uma poética de designação crítica, como a que é elaborada pelo autor.

Para entendermos melhor, a logística funciona como uma metáfora do contato sempre inevitável com tudo aquilo que a poesia comporta quando se resolve trabalhar com ela, inclusive os elementos de sua tradição (os modelos formais, os temas, a palavra poética e, aqui, o que nos interessa: a inspiração). É como se o Paulo Henriques Britto nos apontasse que o fazer poético é uma ação dotada de certo risco, uma vez que se é obrigado a trabalhar com todo um legado que já está incrustada nesse ato. No poema em questão, a logística funciona como uma atualização irônica da filosofia de Poe, e da psicologia de Cabral. Isso porque, contar com a logística não é apenas organizar e reorganizar estruturas poéticas (o que demarcaria ainda o gesto racional dos precursores), mas também operar com todos os pormenores (problemáticos, ou não) que envolvem tais estruturas. Por esse motivo, a lírica de Paulo Henriques apresenta poemas que, ao invés de simplesmente denegar elementos (numa via de negação gratuita), os relativiza, propondo reflexões mais amplas sobre seus usos.

No que diz respeito às discussões desta seção, o autor não irá enxergar a tradição da inspiração como marca de uma expressão lírica individualista, que deve ser evitada (como o fizeram Poe, e mais profundamente Cabral). Pelo contrário, a inspiração se torna uma possibilidade com a qual a logística também terá de contar para construir relativizações que evitem alguma subjetivação historicamente engessada (como as de expressão excessivamente racional). Se antes a precipitação para o externo era dramatizada pela chegada de uma voz que tomava as rédeas do poema (como vimos na seção anterior), a procura pela inspiração busca algo similar, mas cujo resultado recai de maneira mais crítica sobre a poesia dita objetiva.

Retornando ao poema. Quando analisamos seus primeiros versos, conseguimos notar que o simples apego ao título não dá conta do movimento realizado pelo autor. Se operar por logística é operar racionalmente, os versos e sua a estrutura não parecem querer confirmar esse movimento em inteiro teor. Temos um soneto monostrófico, com catorze versos decassílabos sequenciais, de acentuação heróica (segunda, sexta e décima sílabas);

entretanto, não parece ter sido possível “organizar” o esquema rímico. A rigidez parcial da estrutura indica duas possibilidades: ou houve falha logística, ou a logística não conseguiu contar com algum elemento para concluir a organização, o que a desobrigou de organizar adequadamente as rimas.

Mesmo sendo um soneto de estrofe única, é possível percebermos que está parcialmente organizado e distribuído em dois quartetos e dois tercetos. O primeiro quarteto marca uma oposição em que o sujeito lírico assume a existência tanto de espaços objetivos, quanto de espaços arbitrários. “Só o sonho é inevitável. Quanto ao resto, / há sempre a possibilidade aberta / de fazer outro gesto, dizer uma / palavra que é o contrário de si mesma.”. Saber que “Só o sonho é inevitável”, é saber da existência de um espaço de possível desregramento com o qual o sujeito lírico pode estabelecer possíveis contatos. A afirmação é categórica, assim como é categórica a tentativa de afirmar a existência de espaços controlados, de campos objetivos, “Quanto ao resto, / há sempre a possibilidade aberta / de fazer outro gesto, dizer uma / palavra que é o contrário de si mesma”. Em suma, toda a realidade é moldável, maleável, sujeita às ingerências de um indivíduo real, diferente do sonho; esse, sim, “inevitável”.

A entrada no quarteto seguinte apresenta o gesto a que nos referimos anteriormente: o da relativização. “De puro há a alucinação, a imagem / de alguma coisa rara escorregando / por entre dedos que se fecham em garra, / grudentos de vazio. (Fora a caneta, / é claro)”. O sujeito lírico – que até aqui demonstrava domínio sobre uma situação em ambiente racional – começa a incorporar ao poema expressões mais alegóricas, como se, aos poucos (e talvez sem ter a devida consciência disso) admitisse a existência de um elemento exterior, “puro”, que chega e interfere nos versos. Aliás, a referência a essa “alucinação” como algo “puro” nos permite pensar que tudo aquilo que está no campo das racionalidades estaria contaminado, possivelmente pelas instâncias modernas do capital (o técnico, o científico, o utilitário, a própria logística do título). Só é puro o elemento ligado à inspiração.

A insistência objetiva dos primeiros versos vai dando lugar a uma transposição em direção aquilo que no poema é chamado de “alucinação” e “imagem”, e cujo resultado é um embaraço diante da impossibilidade de se apreender esse conteúdo inconsciente que penetra nos versos, de transformar em palavra essa “coisa rara” que escorre entre os dedos. A incorporação de uma experiência metafísica num poema que se quer (e se diz) logístico e racional cria uma aura paradoxal em que o sujeito lírico, para não desembocar na pura alienação, tenta materializar, por meio da palavra, o contato com a tal coisa rara. O resultado

parece ser um embaraço, uma vez que ela escorrega por entre os dedos, fechados em garra (como quem deseja e tenta apanhá-la), que terminam “grudentos de vazios”. A imagem composta por esses versos mostra que, em nenhum momento, negou-se a existência desse elemento inconsciente que penetrou nos versos. Apenas houve a tentativa de dar existência material a essa experiência (fixá-la na página em que se escreve o poema). Com isso ele também admite que a inspiração também é parte dessa “logística”, uma herança poética com a qual se pode/deve contar.

As oposições que inauguram o poema se articulam também por entre as estrofes. Na passagem do segundo quarteto para o primeiro dos tercetos acompanhamos uma (tentativa de) consolidação do corpo físico sobre as “alucinações” que percorriam os versos anteriores. Ao final do referido quarteto ficamos sabendo que a “coisa rara” escapou por entre os dedos “grudentos de vazio”, mas sobra “a caneta, / é claro.”. Ou seja, sobra aquilo que foi possível segurar, um objeto físico. E é a partir dessa percepção física que o corpo pode retomar seu espaço no poema. “De absoluto há sempre o corpo / com seus prolongamentos – braços, pernas / uma cabeça que inventa tudo”. É como se o sujeito lírico quisesse, novamente, reafirmar o controle sobre a situação, afirmar que há “uma cabeça que inventa tudo”. O uso criativo da cesura e do *enjambement* dramatizam a passagem entre a alucinação (elevada) e o físico/racional (mais rebaixado) que tanto se discute no poema.

O último terceto desse soneto encerra justamente um curioso desejo de deslocamento do sujeito lírico para um “fora de si”, como acontecia com os poemas que tratavam do tema da voz; com a diferença de que, aqui, o contato com o que está fora não se dá numa experiência da alteridade, mas sim como quem tenta alcançar algo que é puramente material, que está assentado nas coisas do mundo.

e essa vontade à toa de ser só
o que a janela mostra, um chão, um poste,
uma paisagem áspera de rua.

É possível pensar aqui naquela posição de passividade de que falam Octavio Paz e Michel Collot, de um autor sentado diante de uma janela, e que projeta o sujeito lírico para um contato com o exterior. Há um sujeito que agora só quer ser paisagem, chão, poste; que restringe o exercício lírico subjetivo e com isso alcança a possibilidade de “ser” por meio dos objetos. É como se o autor brincasse aqui com as funções da linguagem, querendo se afastar das função emotiva/expressiva (ou mesmo da poética) querendo ser apenas função referencial.

Imprime-se aqui uma estranha subjetividade a partir de uma alteridade que é basicamente material.

Vale a pena mencionar ainda que há algo de desconcertante no tom desse poema, pois quando o autor projeta um processo de composição vinculado à precisão logística, as vicissitudes de seu processo o impedem de perseverar nesse projeto até o fim. O sujeito lírico que conduz esses versos quer muito ser objetivo, concreto, e descrever os objetos tais como eles de fato são, sem a interferência da subjetividade, do inconsciente. Mas falha ao final de tudo (embora essa falha não soe como “o pior dos mundos”). Fica evidenciado para o leitor que, lidar com o poema é estar sujeito a todo um conjunto de indeterminações, dilemas indecidíveis, e também aos paradigmas que envolvem a nossa tradição de composição poética (ou seja, também se estará sujeito às musas).

Essa afirmação da inspiração no centro da poética de Paulo Henriques Britto parece ter ligação com uma desconfiança que o autor possui em relação a certas afirmações categóricas (em especial quando formuladas em discurso crítico). Não que não possam existir afirmações categóricas, mas elas também são passíveis de relativizações que ativam outros modos de se compor uma situação. No caso, a histórica afirmação da plena racionalidade – das filosofias e psicologias da composição – oprime as possibilidades de uma experiência poética mais diversificada (limita um tipo de subjetividade). Esse movimento de Paulo Henriques não visa instituir verdades, mas propor modos de organização poética e subjetiva mais variados. Tanto que, mais de vinte anos depois, no livro *Macau*, esse imaginário é novamente sacudido pelo autor, que coloca em cena, de modo explícito, o tema da inspiração.

III

Também os anjos mudam de poleiro
de vez em quando, se rareia o alpiste
indeglutível que é seu alimento.

Porém você não se conforma, e insiste,
procura em vão possíveis substitutos
que tenham o efeito de atrair de volta

esses seres ariscos, esses putos
que se recusam a ouvir os teus apelos,
como se fossem mesmo coisas outras

que não a tua própria vontade de tê-los
sempre a postos, em eterna prontidão,
a salpicar na tua boca ávida

o alpiste acre-doce da (com perdão
da péssima palavra) inspiração.

Esse poema é o terceiro de uma série que se chama “Fisiologia da composição”, do livro *Macau*. Saímos da “Logística”, de 1982, e vamos agora para a “Fisiologia”, em 2003. O salto de praticamente vinte anos entre as peças imprime uma transição da “Logística”, que é um campo mais racional, para “Fisiologia”, que passa a considerar a composição naquilo que seria corporeidade de um indivíduo. Temos esboçada uma vontade ainda maior em se desvincular dos parâmetros mais racionais de composição, tendo em vista que os versos elaboram um contato mais evidente com o tema da inspiração. Se há nessa lírica alguma força de expressão de uma época, iremos notar que na passagem deste *Macau* para o mais recente *Formas do nada*, se acentua o desejo de se afastar de toda e qualquer promessa de racionalidade existente na modernidade. Há algo aí de uma decepção, de um desencanto.

O poema em questão brinca com o trânsito entre um espaço mais celestial (em que estaria o “anjo”/inspiração) e outro mais terreno, de onde escreve o poeta. Embora a categoria da inspiração pareça estar sendo ridicularizada, o tom “queixoso” do poema relativiza um pouco tal situação, pois, se a intervenção de um ente externo é assim tão prejudicial, porque então o desejo de tê-la “sempre a postos, em eterna prontidão”? Talvez a abordagem do poema a partir de seu início nos dê mais pistas.

Olhando com mais cuidado, vemos que o poema parte do já comentado processo de diluir um soneto e rearranjá-lo a partir de nova organização fixa. A escolha de distribuir os versos em tercetos, faz com que ao final de tudo, tenhamos um dístico em seu encerramento. Como já apontamos em momento anterior, faz parte da estratégia de composição de Paulo Henriques Britto circunscrever as ideias finais dos poemas em um dístico, ao invés do clássico verso único, em “chave de ouro”. Esse gesto, além de contrariar os parâmetros mais clássicos do soneto, contribui para uma circunscrição mais clara das proposituras dos poemas (afinal, tem-se dois versos ao invés de um). Assemelha-se muito ao soneto inglês, que termina com um dístico conclusivo que rima entre si.

Seu tom de humor se constrói a partir daquilo que seria a ficcionalização da frustração de um eu lírico sem inspiração que, detendo todos os conhecimentos do aparato técnico (afinal, temos um soneto), é incapaz de se harmonizar com o conteúdo, pois está em conflito com a tal da inspiração (“esses putos”). Mas há aí uma discrepância: a título de pura queixa, o poema acontece mesmo sem a inspiração. Isso nos coloca novamente num grande espaço de indeterminação, ou pelo menos de relativização, uma vez que o poema precisa dos fluidos de inspiração para dar inteiramente certo (repare que a ausência de inspiração interfere no

esquema rímico do poema, que vai se desestruturando conforme as reclamações do eu lírico vão se intensificando, a partir da terceira estrofe); mas ainda assim é possível que ele aconteça com o pouco de racionalização que resta (a configuração em soneto).

Partindo do terceto que inaugura o poema, vemos que ele gira em torno de uma “entidade” cujo nome – que de acordo com Octavio Paz nunca sabemos – será “anjos”. A figura do anjo como aquele que transporta os recados e revelações de origem divina (superior) é um tanto presunçosa. Contudo (e ironicamente), os anjos desse poema cambiam entre o elevado de sua presunção, pois trabalham em um sistema de contrapartidas no qual a irregularidade de alimento implica em uma mudança “de poleiro” à revelia do autor – e o rebaixado de sua condição de vivência, que como galinhas ficam na dependência de uma ração vagabunda, de “um alpiste indeglutível”, sendo obrigados a viver no poleiro/poeta²⁹. Pode-se acrescentar ainda que essa referência a galinhas funciona como um gesto de “degradação ironica”, tanto do título de Poe, “A filosofia da composição” quanto do poema famoso de Cabral – “Psicologia da composição”, trabalhos em que há referências a pássaros e a abelhas.

Uma segunda questão que chama a atenção, é que o poema, em sua simplicidade irônica, acumula um conjunto de paradoxos em que os movimentos de aceitação e recusa de que falamos no início da presente seção são aqui desmantelados e reedificados de maneira interpolada, a partir do tensionamento provocado por algumas palavras, ou mesmo por certos períodos sintáticos. Pensando na ideia de fazer poético, que também está aqui em jogo, o processo de composição deste poema nos apresenta um sujeito lírico que, embora bem delimitado (pois conduz toda a peça do início até o fim, sem interrupções), nos apresenta um quase que um poema sobre o “não-poema”, pois a ausência de inspiração o impediria de fazer aquilo que, paradoxalmente, ele teria acabado de fazer (o próprio poema).

Pensando um pouco no que seria esse desejo de inspiração no interior desses versos, Octavio Paz nos fala que “a inspiração rompe o labirinto subjetivista” (PAZ, 2012, pg.179). A partir dessa colocação podemos dizer que a inspiração consegue, em alguma medida, desalojar o sujeito de si (assim como a voz), possibilitando a aparição de novos modos de subjetivação. Pode-se pensar que, sendo um poema que parte da “fisiologia”, a criação poética é entendida como força de uma perspectiva bastante pessoal. A partir de tal ideia, a questão da “fisiologia” demarca, então, a força de uma perspectiva autoral que recupera o tema da

²⁹ Novamente, a poesia de Paulo Henriques Britto rebaixa a figura do poeta, colocando-o como um ser ridículo, aqui associado a um espaço onde galinhas dormem e fazem suas necessidades fisiológicas.

inspiração como possibilidade de se criar um equilíbrio ente as dualidades da criação poética (forçando aqui uma expressão mais subjetiva, e menos racionalizante).

esses seres ariscos, esses putos
que se recusam a ouvir os teus apelos,
como se fossem mesmo coisas outras

que não a tua própria vontade de tê-los
sempre a postos, em eterna prontidão,
a salpicar na tua boca ávida

o alpiste acre-doce da (com perdão
da péssima palavra) inspiração.

O eu lírico aí instaura certa indeterminação, pois é como se dissesse que ‘para ter inspiração, é preciso querer ter inspiração’, o que tiraria dela seu caráter de ingerência e garantiria um mínimo de perspectiva pessoal ao ato (mesmo estando evidente a articulação de um “duplo” anjo x eu lírico no interior desses versos). Outro fato curioso nesse poema é que o alimento dado aos anjos é um “alpiste indeglutível”, fornecido pelo autor como vontade anunciada da presença de uma entidade, que no fundo, já estaria lá o tempo todo dentro dele (o tal do “duplo”). Isso reforçaria algo que apontamos anteriormente que, ao buscar ‘fazer poesia’, o autor elabora cenários nos quais acaba tendo que lidar com tudo aquilo que está incrustado nesse ato (ou seja, a inspiração já está dentro daquele que inicia o ato poético).

Se o eu lírico dá aos anjos um alimento indeglutível, também o que recebe deles não parece ser coisa vantajosa. Ele ganha, salpicado, um “alpiste acre-doce”. O fato de se alimentarem, ambos, “anjos” (inspiração) e eu lírico de alpiste, além do rebaixamento, pode ajudar a confirmar a ideia de que se trata de um jogo de espelhos muito similar ao que vimos no poema “Art poétique”. A diferença é que neste poema a constituição do “duplo” não se dá pelo olhar, mas se confirma num movimento de retroalimentação (alpiste para o outro é alpiste para si). Cabe comentar o adjetivo “acre-doce”, que acompanha o termo alpiste, que parece delinear algo que é, de alguma maneira, um pouco desagradável. Talvez isso explique porque muitos dos poemas de Paulo Henriques Britto, especialmente os que versam sobre o fazer poético, deixem no ar um tom de “sorriso amarelo” como resultado.

O resultado controverso dessa peça é que ela anuncia ao seu final que a inspiração, declarada, é uma péssima palavra, como se ela não fosse adequada para explicar toda a desordem de interesses que percorreu esses versos. Aponta-se também, em certa medida, certa insuficiência semântica de alguns termos. Esse incômodo com a palavra surge ao final do poema ganha força na lírica de Paulo Henriques Britto e passará a ser discutido com mais

intensidade a partir de suas obras mais recentes (veremos isso no próximo capítulo). Por ora, gostaríamos de analisar mais um poema sob essa perspectiva da inspiração, pensando ainda nas relações que esse tema estabelece com a ideia de subjetividade.

I

Hoje acordei bem prático, sofisticado,
sem pudores de lógica e moral,
fechado em mim, feito uma ostra, um dístico
ou uma pedra (mas não filosofal).
Devia haver mais dias como este,
livres de compromissos com dois mil
anos de ocidentalismo, a nordeste,
a sul, a sotavento do Brasil
ou do que quer que seja. Simplesmente
ser, sim, mas contingência pura, só,
nada que deixe um rastro ou excedente
em sangue, fezes, páginas ou pó.
Dias de amarrar barbante ao redor
do nada, e capturar um deus menor.

O terceiro poema que escolhemos para dar andamento à discussão sobre a inspiração como desdobramento do fazer poético, é do último livro de Paulo Henriques Britto, *Formas do nada*, e abre uma série denominada “Cinco sonetos frívolos”. Como os anteriores que analisamos, o poema em questão foi construído com uma forma fixa variante do soneto clássico. Aqui, embora seja um bloco monostrófico como em “Logística da composição”, a organização do esquema rímico (ABAB / CDCD / EFEF / GG) remonta ao soneto de tradição inglesa (conhecido como shakesperiano), que é composto por três quartetos e um dístico de fechamento (é mantido, no entanto, o metro decassílabo, com acentuação heróica). Essa construção faz com que as principais ideias do poema recaiam, novamente, sobre a mensagem contida no dístico de encerramento, que, curiosamente, parece insinuar alguma tentativa de captura de algo que pode ser um espectro de inspiração (“um deus menor”). Precisaríamos avaliar a peça como um todo para conseguirmos afirmar esse ponto. Retornaremos ao dístico mais adiante.

A série a qual o poema está vinculado o denomina como sendo “frívolo”. Pode-se pensar aí a partir da própria carga semântica da palavra; e nesse caso teríamos um soneto que é fútil, sem importância, que tem pouco valor. Podemos também a partir de um dado que já discutimos aqui, que é o fato de estarmos lidando com um autor que, sendo estudioso de poesia contemporânea, também propõe discussões no campo crítico. Nesse sentido, é possível que o poema faça algum tipo referência ao conceito de “retradicionalização frívola”, elaborado por Iumna Maria Simon. Embora tenhamos alguns embates mais explícitos entre

Britto e Iumna³⁰, tal referência ao “frívolo” talvez não tenha sido feita em tom de crítica direta aos preceitos teóricos da ensaísta, mas muito mais no sentido de introduzir indagações que nos façam refletir de modo mais cauteloso (ou, pelo menos, diferenciado) sobre como o poeta contemporâneo tem articulado suas relações entre arte e vida.

Em vários de seus textos, Iumna expõe uma discussão bastante elaborada sobre as relações entre a poesia e tradição, ou, mais especificamente, sobre o modo como alguns poetas contemporâneos buscam na tradição não a superação de seu legado, mas a simples manipulação de materiais já disponíveis, “conjunto de técnicas, procedimentos, temas ângulos, mitologias, que podem ser repetidos, copiados e desdobrados, num presente indefinido, para durar enquanto der, se der” (SIMON, 2011, pg. 01). De modo mais resumido, temos o conceito exposto nas palavras da própria Iumna:

Quando usei a noção de retraditionalização frívola para caracterizar as tendências poéticas recentes no Brasil, tinha em vista o funcionamento contemporâneo dessa poesia que se apropriou das últimas vanguardas e da poesia moderna como um todo, para normalizá-las. (SIMON, 2012, pg. 03).

A crítica da autora recai sobre o conformismo existente nas poéticas mais recentes que parecem estar circunscritas a um movimento de aceitação da heterogeneidade nos processos de criação. A tradição passa a ser matéria de poesia flexível e reciclável, sem qualquer penetração crítica, ou mesmo reflexão mais aprofundada a respeito das complexas relações entre passado e presente históricos. Contudo, acreditamos que a poesia aqui estudada, à sua maneira, problematiza de modo mais cuidadoso um conjunto significativo de demandas a respeito das heranças poéticas da poesia brasileira, conseguindo, por vez, articular e dramatizar a situação de inadequação do artista contemporâneo (e por que não do sujeito contemporâneo) às demandas de uma sociedade neoliberal.

Voltando a nosso “soneto frívolo”, temos um relato conduzido por um sujeito lírico no qual se descreve uma condição ambígua: ele acordou “prático” e “sofístico”. E seguindo o campo de ideias que envolve esses termos, ou ele acordou sem vontade de estabelecer qualquer compromisso com o mundo (não querer fazer nada); ou essa seria uma condição ideal para a criação de um poema (em que o poeta consegue se desvencilhar dos compromissos históricos enquanto escreve). De qualquer modo, parece ser uma circunstância

³⁰ Em texto de 2013, que discute a poesia brasileira recente, publicado em uma revista eletrônica americana, Paulo Henrique Britto declara que “Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas têm sido os críticos mais agressivos de quase toda a poesia produzida no Brasil nas últimas décadas” (BRITTO, 2013, s/p). Outras críticas de Britto aos posicionamentos críticos de Iumna já haviam aparecido também em outros textos.

perene, mas que deve ser aproveitada a qualquer custo. A referência aos sofistas³¹ logo no primeiro verso já indicia alguns caminhos de interpretação que podemos seguir. Pode-se pensar no relativismo, amplamente, discutido por essa Escola, e do qual Paulo Henriques faz uso constante em suas peças, com o intuito de complexificar as relações com a tradição; ou mesmo a preocupação bastante direcionada para os fundamentos da linguagem e sobre o modo de dizer as coisas, afinal, neste poema, mesmo sem mencionar uma única vez a palavra “querer” (ou mesmo outra do mesmo campo semântico), percebemos que o sujeito lírico vai acumulando “quereres”, desejos sobre desejos.

Hoje acordei bem prático, sofisticado,
sem pudores de lógica e moral,
fechado em mim, feito uma ostra, um dístico
ou uma pedra (mas não filosofal).

Acordar de modo sofisticado seria, então, opor-se a qualquer tipo de clausura, seja da racionalidade, seja da tradição (quebram-se, inclusive, os “pudores de lógica e moral”), em um movimento que acentua a individualidade e fecha o eu lírico em si próprio, “feito uma ostra, um dístico”. O poeta dramatiza uma espécie de relativismo prático no próprio ato de fazer o poema, pois nega qualquer gesto que o retenha em espaço ideológico pré-determinado (afasta-se da lógica, da moral, e se isola em suas escolhas). Estar fechado em si, sem estar preso a nada, é garantir aí uma subjetividade talvez mais autêntica (não espanta, portanto, a escolha de uma forma fixa que também feche as ideias gerais em um dístico).

Ainda nesse primeiro quarteto, Paulo Henriques mobiliza recusas que precisam ser observadas com atenção; o sujeito lírico do poema deseja fechar-se em si como uma “pedra”, desde que não seja uma “pedra filosofal”. Sendo um poema em que o autor deseja se afastar de compromissos com o “ocidente”, é possível interpretarmos esse gesto como recusa a qualquer promessa racionalizante. Daí querer recolher-se como uma pedra ou uma ostra, como uma imagem daquele que não deseja mais, sequer, pensar.

A ideia de “pedra filosofal”, da qual o sujeito lírico deseja se afastar, também ajuda a confirmar esse furtar-se à racionalidade. Segundo a lenda, a pedra filosofal seria um objeto mítico que comportaria poderes e conhecimentos abundantes, possibilitando àquele que a

³¹Embora não seguisse uma doutrina única, a Escola sofística era composta por filósofos cujas bases de ensinamento residiam na “reflexão sobre o *logos*; uma teoria, ao mesmo tempo da linguagem e da racionalidade, segundo a qual o que chamamos de “ser” ou de “real” é visto como um “produto” ou uma “construção” do nosso modo de falar sobre as coisas” (MARQUES, *apud*. FIGUEIREDO, 2007, p. 13). Portanto, a atividade dos sofistas não consistia na busca por uma sabedoria plena (busca por certezas universais), mas sim em um estudo sobre os variados fundamentos da linguagem, e sobre o modo de dizer as coisas.

encontrasse capacidades, inclusive, de viver eternamente. Trata-se de um folclore que movimentou o imaginário medieval, especialmente a figura dos alquimistas, que a teriam buscado incessantemente, a fim de aumentar seus conhecimentos e adquirir poderes. No quarteto analisado, a recusa da pedra filosofal é a recusa de um “conhecimento acumulado”, de todo um conglomerado racionalizante que cerceia a subjetividade. E esse gesto recoloca em cena, inclusive, as relações conturbadas que o eu lírico estabelece com a tradição. Estar preso a um conhecimento acumulado é criar uma prisão para a subjetividade. Nesse sentido, aquilo que especulamos no início da análise, que o dístico final insinuava um enlaçamento de uma inspiração, do “deus menor”, pode ter algo de acertado.

Devia haver mais dias como este,
livres de compromissos com dois mil
anos de ocidentalismo, a nordeste,
a sul, a sotavento do Brasil
ou do que quer que seja (...)

O trecho destacado compõe uma ideia geral que ultrapassa os limites do segundo quarteto e avança em direção ao terceiro. Mas o importante é que o dístico de encerramento consiga organizar o critério final. A cesura logo após o primeiro verso nos revela que “acordar prático e sofisticado” não parece ser algo habitual. “Devia haver mais dias como este”. O fazer poético é encarado como um ato que comumente porta conjuntos de compromissos dos quais não se pode escapar. São “dois mil / anos de ocidentalismo”. A longa distância temporal aqui exposta nos permite conjecturar que o peso do compromisso recai necessariamente sobre a própria história da razão ocidental, envolvendo, até mesmo, o espaço nacional (“a nordeste, / a sul, a sotavento do Brasil”). Há uma verdadeira recusa do pensamento.

..... Simplesmente
ser, sim, mas contingência pura, só,
nada que deixe um rastro ou excedente
em sangue, fezes, páginas ou pó.

Ainda nesse quarteto está presente o processo de relativização assumida no início do poema. O desejo de uma subjetivação mais livre (tão livre que talvez nem deseje escrever esse poema, pensar sobre ele, existir...) ressoa em versos como “Simplesmente / ser, sim, mas contingência pura, só”. A defesa de uma contingência mais pura (novamente a busca por esse “puro”, por algo ou por alguma expressão que não esteja contaminado pelos complexos racionais) pode ser entendida como um outro desejo, só que de liberdade, para poder contar com o acaso (na vida, na arte, na criação poética).

Há que se pensar sobre os dois versos que encerram a estrofe anterior. O sujeito lírico mobiliza aqui um outro desejo, o de ser “nada que deixe um rastro ou excedente / em sangue, fezes, páginas ou pó.”. É como se essa vontade de não fazer nada já demarcasse algo positivo, pois não implicaria em nenhum tipo de prejuízo ou estorvo para as futuras gerações. Se o peso do ocidente e das gerações passadas recai sobre o indivíduo contemporâneo (e, conseqüentemente, sobre o poeta contemporâneo), este deseja, de maneira até fantasiosa, se afastar dessa condição de potencial precursor de algo. Ele não quer deixar qualquer rastro (e nem mesmo páginas, se for escritor).

O dístico de encerramento deste poema tenta resumir um pouco de nossas aspirações nessa seção. O desejo final do sujeito lírico que conduz o poema é o de “amarrar barbante ao redor / do nada, e capturar um deus menor”. O gesto é paradoxal, pois o movimento é de quem quer capturar o que não tem existência comprovada, seja aí a inspiração (o tal “deus menor” que garantiria os acasos e contigências), seja a subjetividade perdida em meio ao mundo de racionalismo exacerbado. Pode-se ainda pensar que, tendo em vista o nome do livro em que o poema está inserido (*Formas do nada*), que esse barbante funciona como um desejo de formalização e assentamento desse nada (que poderia ser, justamente, a inspiração da qual não se pode comprovar a existência). Conseguir dar forma a esse nada (inspiração), faria com que o eu lírico conseguisse garantir algum tipo de subjetivação que não estivesse necessariamente atrelada ao dado objetivo do mundo.

Ao final dessas análises, podemos concluir algumas coisas a respeito do que poderia ser a incorporação e exibição do tema da inspiração no interior dessa poética. Primeiramente, temos o fato de que a inspiração consegue delinear uma “saída de si” mais efetiva em que, ao mesmo tempo em que o autor evita ficar preso nas circunscrições líricas mais personalistas (pois, sai de si), ele consegue se afastar de ciclos mais racionalizantes, como vimos nos poemas analisados. Sobre essa questão da poesia e seu diálogo relativo com as racionalidades contemporâneas, Arlenice Almeida da Silva tece um longo e interessante comentário:

Não é por outra razão que periodicamente ressurge a exigência da integração da poesia ao ciclo tecnológico e científico da cultura contemporânea, ou seja, volta o tema do desajuste e a denúncia de que a poesia está atrasada em relação ao tempo e à margem dos meios vigentes de comunicação.

Diante deste impasse, definidor do cenário poético brasileiro contemporâneo, duas tendências conflitam, na avaliação de Alfredo Bosi, sem apresentar resultados satisfatórios: de um lado, predominam reproduções de modelos literários, “o acervo fastidioso de neomaneirismos pós-modernos” (pastiches à Oswald de Andrade, à Fernando Pessoa, à João Cabral de Melo Neto). De outro, dominam tentativas de

ajustamento ao tempo, com uma produção nomeada de “cultura-para-massas computadorizada”, pois “a comunicação estimulada e acelerada de modo vertiginoso permite um descarte selvagem da tradição culta, favorecendo performances compulsivas no nível do puerilismo e do brutalismo”. Daí seu nostálgico diagnóstico: “é cada vez mais árdua e rara a expressão lírica pura, forte, resistente” (SILVA, 2010, p.182).

É necessário refletirmos se a exigência de integração da palavra poética aos ciclos de racionalização neoliberal que comenta Arlenice, não ativam na composição artística contemporânea mecanismos de afastamento desse espaço. Nesse sentido, a retomada da inspiração como topos de uma lírica demarca um desejo de desprendimento radical de um mundo ao qual a arte poética não consegue se adequar. Buscar a inspiração é buscar a inconsciência? (Estar na inconsciência é estar mais seguro?). Talvez isso explique também o desejo do autor, nesse último poema que analisamos, de não querer nem mesmo pensar ou refletir sobre nada (querer se afastar da lógica ocidental). Partindo dessa ideia, é um pouco assustador pensarmos que um poeta cuja principal característica ressaltada pelos críticos nos anos 1980 era a autorreflexividade (o contato com o pensamento filosófico), chegue em 2012 apresentando um poema que sugira um afastamento da ação e da reflexão. Talvez por isso o tom cada vez mais desencantado que percebemos na passagem entre obras, provavelmente como um reflexo das percepções sócio-históricas do autor.

É possível crer que tenhamos aqui uma dramatização do modo como a poesia contemporânea internaliza suas relações com o mundo contemporâneo. A fatura desse movimento é um sujeito em crise com a poesia (e consigo próprio), que comporta certo tom de angústia. E é a partir daqui que queremos avançar em direção ao próximo capítulo, em que essa subjetividade angustiada irá desdobrar outras propostas temáticas que gostaríamos de observar mais de perto, no caso, a ideia de originalidade e o contato com o leitor.

3. OUTROS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO

Ainda no primeiro capítulo havíamos anunciado que, após discutir o fazer poético e seus desdobramentos na segunda parte do trabalho, daríamos maior ênfase, no presente capítulo, a questões relacionadas aos modos de subjetivação na poesia de Paulo Henriques Britto. Antes que possamos pensar que nada sobre subjetividade foi dito anteriormente, na verdade, desejamos apenas ampliar o alcance de nossas análises, fazendo com que elas passem a evidenciar fenômenos que notamos ser mais frequentes nas obras mais recentes do autor. Estamos nos referindo à incorporação nessa lírica de assuntos que envolvem as ideias de *originalidade* e *endereço lírico*. E a introdução desses assuntos nos livros publicados a partir de 2000 irá interferir de modo definitivo na constituição de uma subjetividade que, veremos, irá se tornar cada vez mais desiludida, como se refletisse algum mal-estar contido no própria tentativa de sustentação desses temas.

Diferente do capítulo anterior, não nos estenderemos tanto na introdução do que poderia ser a subjetividade poética de Paulo Henriques Britto, e isso por dois motivos: primeiro, porque já temos algumas pistas formuladas pelas leituras anteriormente realizadas; segundo, porque acreditamos ser possível situar essa subjetividade a partir das análises que faremos dos poemas nas seções seguintes. Basta saber, à princípio, que as discussões sobre a originalidade – nosso primeiro assunto – estabelecem fortes vínculos com aquilo que discutimos no começo do trabalho a respeito dos diálogos do autor com a tradição. Aqui, será importante notar que o contato com o passado começa a gerar certos impasses na criação do poema (e na própria constituição do sujeito), como se o imperativo contemporâneo da inovação começasse a limitar as possibilidades criativas do sujeito lírico.

De modo muito parecido, o tema do endereço lírico – que também examinaremos nesse capítulo – apresentará alguns entraves que envolvem as possibilidades (ou o cerceamento delas) de o sujeito conseguir projetar e direcionar o seu discurso em direção a um Outro. Veremos que Paulo Henriques Britto, mesmo não possuindo muitos poemas que se dirijam diretamente a destinatários determinados (nomeados), conseguirá colocar em cena importantes discussões a respeito das expectativas de integração do discurso poético aos ciclos vigentes de comunicação, expondo várias tensões existentes entre a palavra poética e os horizontes de expectativa do leitor (que muitas vezes, como sugere Célia Pedrosa, espera que o discurso poético “saia de seu isolamento e se inscreva desierarquizado na vida cultural” (PEDROSA, 2014, p.86). Nesse sentido, as tensões envolvendo o endereço serão articuladas em um trânsito que envolve o desejo do autor x o (possível) desejo de seu leitor.

Sem maiores delongas, vamos acompanhar nas análises que se seguem, o modo como as subjetivações se desdobram a partir dos temas mencionados.

3.1. A (im)possibilidade de originalidade e suas relações com a tradição

Um dos elementos que julgamos determinantes para a compreensão da obra de Paulo Henriques Britto, e sobre o qual já esboçamos alguns elementos no primeiro capítulo – é o modo como o sujeito lírico elabora as possibilidades (ou, como sugerimos no tópico, as impossibilidades) de se constituir uma originalidade exemplar em poesia no momento presente. Trata-se de uma discussão de longa data, que remonta às velhas querelas entre *antigos* e *modernos*³², na França do século XVII; e que aqui observará mais propriamente aquilo que o sociólogo Richard Sennett define como um estranho espírito de inovação que permeia nossa sociedade contemporânea, e faz com que haja uma tensão curiosa entre um apego desenfreado ao presente e um abandono relativo de experiências passadas. Em estudo recente sobre os caracteres da originalidade no momento presente, a pesquisadora Wograine Evelyn apresenta colocações bastante importantes para os caminhos que desejamos seguir:

Ser original parece ser uma característica positiva por excelência. Quando nos deparamos com a missão de criar alguma coisa, quando precisamos atribuir valor a algum objeto estético ou, até mesmo, quando exercemos o papel de crítico, quase que naturalmente, elegemos a originalidade como um critério definidor de qualidade.

E acrescenta:

O ser contemporâneo parece estar impregnado da noção de originalidade como um fator positivo e necessário e, imbuído dessa certeza, nem ao menos critica a relevância de ser original, ou pior, se é realmente possível sê-lo. (EVELYN, 2013, s/p).

Incorporando essa discussão ao nosso trabalho, uma questão que nos parece evidente após a leitura da obra de Paulo Henriques Britto, é o fato de que a temática da originalidade passa a estar mais efetivamente presente a partir do livro *Tarde*. Isso pode indicar algum tipo de tomada de consciência recente por parte do autor no que diz respeito ao estabelecimento de reflexões sobre o espaço reservado à palavra em nossa sociedade de consumo (incluída aí a

³² A *Querela dos Antigos e dos modernos* foi aparentemente uma controvérsia envolvendo intelectuais franceses pertencentes à Academia de Letras, que debateram – muitas vezes de forma exasperada – se deviam em suas composições recorrer a citações dos clássicos do mundo greco-romano ou se deveriam inspirar-se em obras mais próximas de sua atual vivência. Iniciado em Paris, no ano de 1687, tal debate abriu caminho para a crescente valorização das abordagens mais “modernas” em oposição àquelas mais classicizantes.

palavra poética), e mesmo como essa “palavra contemporânea” se articula com nossas tradições. O próprio título do livro parece remeter a uma temporalidade cujo momento de chegada (tarde) é injusto com quem tem de atuar no presente, em vista dos legados já existente. Vejamos um poema que faz parte dessa obra, e que suscita discussões sobre o referido tema.

III

Cheguei. Tarde, talvez, mas não tarde demais.
Trazendo aquela tralha toda, parecida
com tudo aquilo que você já tem, aliás.
Como era de se esperar. O forte da vida

não é a originalidade. Eu não me iludo.
Abre essa porta. Frente ou fundos, tanto faz.
Abre depressa, antes que desabe tudo.

Esse poema é o terceiro de uma série denominada “Cinco sonetetos trágicos”, do livro *Tarde*. A questão dos sonetetos já foi discutida em momento anterior (os sonetos que possuem metade de sua estrutura original; um quarteto e um terceto); no entanto, o que requer atenção aqui é fato desse soneteto ter sido colocado – como informa o título de sua série – justamente sob o signo da tragicidade. E aqui o trágico movimenta fatores de cunho histórico, cujo objetivo seria problematizar, ainda, as relações do poeta contemporâneo com a tradição. Fadado a escrever sob o peso de todo um “panteão” poético já existente, o sujeito lírico desse poema dramatiza a impossibilidade de se criar uma poesia marcada por uma originalidade exemplar. O direcionamento irônico (mas ao mesmo tempo desencantado) do poema quer a todo o momento questionar e relativizar a tragédia. A atmosfera imprime uma pergunta: seria possível, hoje, elaborarmos algo novo?

Harold Bloom comenta em *Angústia da influência* que “Chegar atrasado em termos culturais, jamais é aceitável para um grande escritor, embora Borges fizesse carreira explorando sua secundaridade” (BLOOM, 2002, p.25). Algo desse comentário pode ser encontrado no poema a ser analisado, mas precisamos aprofundar um pouco mais a discussão a partir de sua leitura. O verso que o inaugura traz uma voz lírica que alardeia sua chegada com um verbo isolado e já demarcado com ponto final (“Cheguei”). Há uma força de anúncio nesse verbo que é relativizada logo em seguida pela marca adverbial “talvez”, que por sua vez também é relativizada pelo sintagma “não tarde demais”. Todas essas dobras semânticas que se acumulam em um único verso alexandrino demarcam não apenas a capacidade de Paulo Henriques Britto em elaborar demandas complexas em espaços muito curtos, mas indiciam

também um incômodo que se constrói a partir de um paradoxo: o sujeito lírico elabora conformismo (chegar tarde), e também certo estoicismo (não tão tarde assim), e decide, no fim, perseverar na criação poética.

A essa altura de nossa dissertação, talvez já tenhamos percebido que o desdobramento de paradoxos como o que foi apresentado no primeiro verso são a base da poética de Paulo Henriques Britto, pois é a partir deles que o autor consegue realizar movimentos posteriores de denegação e relativização que dão sobrevida às ações do sujeito lírico. O tom de “incômodo” do poema, parte, então, de uma perspectiva de “trabalho em vão” que existe nos poemas; ou como bem coloca Eduardo Veras, “há algo de limitado ou constrangido no lirismo de Paulo Henriques Britto” (VERAS, 2015a, pg. 193). O limitado de que fala o crítico é refletido diretamente pela posição histórica do autor que chegou “tarde”, e agora é obrigado a uma reflexão ainda mais ampla sobre seu próprio processo de criação poética e, porque não, sobre o seu próprio tempo. O resultado disso é a constituição de uma subjetividade que a todo momento se mostra constrangida, cerceada, por não possuir garantias nem mesmo dos elementos de sua tradição, nem mesmo daquilo que ele próprio elabora. Poesia contemporânea seria, então, uma perpétua ação de risco e angústia?

Falando em tradição, nos versos que dão sequência ao quarteto está encenado o incômodo com algum tipo de legado. “Cheguei. Tarde, talvez, mas não tarde demais. / Trazendo aquela tralha toda (...)”. O sujeito lírico se refere a uma “tralha” que inevitavelmente se carrega e que pouco pode inovar, envidenciando um peso de “repertório” que não gostaria de estar carregando, mas do qual não se pode ver livre. E como consequência, poderíamos ter a imagem de um poeta carregando um excesso de bugigangas, realmente constrangido, como propõe Veras; ou até mesmo angustiado, sem saber como lidar com as “tralhas” de seu passado. A essa altura, vale a pena retornarmos a Bloom, pois alguns comentários feitos pelo crítico em sua teoria da poesia parecem corroborar algumas das hipóteses que tentamos expor nesse trabalho, especialmente o fato de que “o que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as *consequências* da apropriação poética, mais que a sua causa” (BLOOM, 2002, p.24 – grifo do autor).

A colocação do crítico vai no caminho daquilo que ele define como “apropriação poética”, que, *grosso modo*, poderíamos entender como um acúmulo histórico, um dado de “influência” com o qual o artista tem de lidar quando resolve se apropriar do ato de criação de um poema. Bloom acrescenta que a influência “é uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamentos – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – todos em última análise

de natureza defensiva” (BLOOM, 2002, p. 22). De modo mais prático, fazer poesia é adentrar em uma situação de desafio que existe por conta de um acúmulo de elementos do qual o poeta contemporâneo talvez não consiga realizar a superação. O peso das escolhas dos precursores recai sobre as escolhas do artista contemporâneo, o que desencadearia uma angústia, que como afirma Bloom, “pode ou não ser internalizada pelo escritor que vem depois, dependendo do temperamento e circunstâncias, mas isso dificilmente importa: o poema forte é angústia realizada” (BLOOM, 2002, p. 23). Essa última colocação de Bloom imprime a afirmação de que, ignorando ou não a angústia da influência, ela existe e está incrustada no próprio ato de se fazer poesia, e dessa forma, o fazer poético é um ato de constante frustração. Não à toa, as leituras realizadas por muitos críticos dos livros mais recentes de Paulo Henriques Britto ressaltam os tons de desencanto e niilismo existentes em sua poética, ou mesmo certas angústias que ela comporta. Há um travo amargo nesse processo, que pode ser notado se avançarmos no poema.

O problema com a impossibilidade de se compor uma novidade se afirma definitivamente no corte entre estrofes, e nesse caso o *enjambement*, mais uma vez, é colocado como recurso essencial para dramatizar as situações que o poeta deseja expor. O suspense que se levanta entre os ditos, entre o sujeito e seu predicativo, é alcançado pela cesura entre estrofes que anuncia algo decepcionante: “O forte da vida // não é a originalidade”. No entanto, o eu lírico não se coloca como iludido, como alguém que deixaria de tentar só porque quase tudo já foi escrito. A tradição na poética de Paulo Henriques Britto acaba funcionando como elemento que cruza grande parte de sua obra e sobre a qual o autor realiza suas reflexões, e embora provoque uma inevitável angústia, precisa ser superado pela obstinação da escrita (tanto que, em poemas de livros anteriores, vimos que o autor sugere a necessidade de se “falar, falar muito”).

A “pressa” dos dois versos finais que compõem o terceto chama bastante a atenção³³. Seguindo um parâmetro que já apontamos antes, de um dístico que encerra a ideia geral

³³ Pensando mais detidamente sobre essa “pressa”, curiosamente, ao discutir as relações entre certos sintomas psíquicos e nossa racionalidade contemporânea, Maria Rita Kehl relata que existe significativa “relação entre as depressões e a experiência do tempo, que na contemporaneidade praticamente se resume à experiência da velocidade” (KEHL, 2009, p. 17). Pode-se acrescentar ainda um comentário de Zular a respeito de um dado político de nosso passado que, vinculado à ideia de uma “pressa”, poderia refletir outros modos de subjetivação: “Tudo parece indicar para a perpetuação de uma relação com o passado autoritário que não se completa, mas não porque ela advenha de um processo de resignificação ou de um luto contínuo (como uma “democracia por vir”), mas exatamente porque ela se deu de maneira autoritária e de um *modo rápido demais*. A *velocidade*, aliás, parece ser aquilo que foi preciso para suturar o viés autoritário.” (ZULAR, 2015, p. 110 – grifos nossos). Ou seja, se existe algum trauma ligado à nossa conturbada transição democrática, ele também

construída nos versos, é possível entendermos que aquele que chega tarde, e que vive em uma época em que, por um lado, realizam-se exigências prévias de um uso utilitário da palavra, de acordo com as necessidades de uma racionalidade neoliberal; e por outro, em muitos, na arte, dominam os materiais de uma tradição (a tralha) já muito usada, deve ser rápido e ocupar o seu espaço. “Abre essa porta. Frente ou fundos, tanto faz. / Abre depressa, antes que desabe tudo”. O uso de marcas imperativas anáforicas na abertura de cada um desses versos cria um ritmo algo desesperado no poema, e reitera a pressa do “eu lírico”. Há uma dialética entre ousadia e despretensão, pois o sujeito lírico aceita entrar pela frente ou pelos fundos, desde que entre e rápido. Talvez seja preciso entender aí no que constitui a figura do desabamento no verso final.

Antes que se dê a tragédia (antes que desabe tudo), há uma vontade de fazer parte dessa história, mesmo que sob o peso de uma angústia. Aqui talvez seja o momento de colocarmos a primeira indagação crítica: o que motiva o autor a trazer o tema originalidade e suas relações com o passado para um dos eixos de sua produção poética? Um dos primeiros motivos, acreditamos, diz respeito ao peso que muitas vezes é impelido pela crítica literária, que muitas vezes procura na poesia contemporânea a dita originalidade exemplar, se transforma em constante (e significativa) matéria de poesia, justamente pelo conhecimento que o autor, enquanto crítico de poesia contemporânea, tem sobre o tema. Dessa forma, o domínio sobre a prática crítica operou ressonâncias na poesia, tanto que esse tema foi trabalhado em mais poemas do mesmo livro, como os pertencentes a série “Crepuscular”. Vejamos um deles, que selecionamos para análise:

5.

Toda palavra já foi dita. Isso é
sabido. E há que ser dita outra vez.
E outra. E cada vez é outra. E a mesma.

Nenhum de nós vai reinventar a roda.
E no entanto cada um a re-
inventa, para si. E roda. E canta.

Chegamos muito tarde, e não provamos
o doce absinto e ópio dos começos.
E no entanto, chegada a nossa vez,

recomeçamos. Palavras tardias,
mas com vertiginosa lucidez —
o ácido saber de nossos dias.

se reflete em imagens poéticas ligadas à velocidade, que os autores contemporâneos colocam em suas cenas de escrita.

O tema da originalidade é colocado, aqui, dentro de parâmetros mais variados, que propõem uma discussão justamente sobre o material base de criação poética: a palavra. O poema, como dissemos, faz parte de uma série denominada “Crepuscular”, cujas peças tratam, em geral, da sensação de chegada tardia que envolve o poeta contemporâneo em suas relações com a palavra. A ideia de um “crepúsculo” para nomear esses poemas é um tanto dúbia, pois o crepúsculo, em suas acepções de dicionário, pode demarcar o período que antecede o fim de algo, um declínio; mas também pode indicar o início de algo, o aparecimento incipiente de alguma coisa. Aponta-se, assim, uma aflição entre lidar com uma palavra que já está desgastada pela história, podendo, contudo, acreditar que há ainda possibilidades de renovação. O terceto que inaugura o poema evidencia um sujeito lírico que expõe um incômodo em particular no trato com as palavras, justamente por saber que estas possuem um lastro inevitavelmente histórico: “Toda palavra já foi dita. Isso é / sabido. E há que ser dita outra vez. / E outra. E cada vez é outra. E a mesma”.

Embora consigamos notar o desconforto por ter que lidar com material já tão utilizado, é possível percebermos também as já clássicas relativizações realizadas por Britto em sua poética: a palavra é a “mesma”, mas sem deixar de ser “outra”, o que indicia uma alternativa para a criação tardia. Por esse motivo temos, na estrofe seguinte, a impressão de algum entusiasmo em torno dessa subjetividade. Ela reconhece que a roda não pode mais ser reinventada, mas “cada um a re- / inventa para si”. Merece atenção a cesura que separa o prefixo “re-”, de seu radical “inventa”. Embora simples, trata-se de uma estratégia linguística que deixa para trás um prefixo cuja relação semântica é a ideia de “mais uma vez”, e isola no verso seguinte o termo “inventa”, enfatizando a possibilidade de se imprimir uma perspectiva mais pessoal sobre a palavra. O ímpeto em trabalhar com as possibilidades de manipulação dos sentidos em torno de um termo vai crescendo a cada verso. Antes mesmo de encerrar o segundo terceto, o autor repete a palavra “roda” em acepção diferente da que havia sido usada anteriormente. O termo “cantar” também aparece de maneira vaga, em que podemos associá-lo à música, ou ao fazer poético.

Chegamos muito tarde, e não provamos
o doce absinto e ópio dos começos.
E no entanto, chegada a nossa vez,

recomeçamos. Palavras tardias,
mas com vertiginosa lucidez —
o ácido saber de nossos dias.

Os conjuntos de terças rimas apresentados acentuam a transição que apontamos, do incômodo para a decisão de escrever. Reconhecemos em “Crepuscular” não apenas a demanda por uma subjetividade autêntica, mas aquilo que já comentamos anteriormente: que essa poética é pautada por fortes marcas de reproposição das tradições poéticas. Pouco importa se tudo já foi dito e usado, ou se por questões de cronologia/história não foi possível provar do “doce absinto e ópio dos começos”, o importante é o trabalho que se realiza à luz dos parâmetros contemporâneos, ou daquilo que o poeta define nos últimos versos do poema apresentado como “vertiginosa lucidez – / o ácido saber de nossos dias”.

Sobre a tal lucidez de tons “vertiginosos” que encontramos nos versos finais do poema, vale a pena acompanharmos o diagnóstico mais geral que Arlenice Almeida da Silva faz a respeito da poética de Paulo Henriques Britto, levando em conta justamente esse dado que envolve a lucidez, a clareza do autor diante de certos impasses:

Nada aqui aponta para o novo, nem para o novíssimo: o poeta não engana, exhibe suas heranças e filiações, diz qual é o jogo, convida-nos a participar dele ressaltando, contudo, de antemão, que não há vencedores, só perdedores. Desde *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima lírica* (1989) e *Trovar claro* (1997), Paulo Henriques Britto constrói um projeto consistente que procura dar forma a uma lírica que não seja mera expressão do eu, “dessa coisa falsa que se disfarça, fingindo se expressar”, mas linguagem de atrito com um mundo que se apresenta como corpóreo e material (SILVA, 2010, pg. 178).

O comentário crítico cria uma linha de raciocínio bastante interessante, expondo um processo de formação de consciência intrínseco à poética do autor, em que este exhibiria, previamente, todas as regras que envolvem o jogo de criação poética. Algumas passagens desse comentário nos interessam muito, para que ratifiquemos alguns pontos já discutidos, e também para que avancemos em outros posteriores. Primeiro, quando dissemos em momento anterior que Paulo Henriques Britto adentra o processo de criação já contando com tudo o que está engastado na produção poética, aproximamo-nos das afirmações de Arlenice sobre uma “lucidez irônica” que o autor comporta em sua poesia. Não à toa, a tradição passa a ser um elemento constantemente trabalhado nessa obra. Ainda sobre o fato de o autor exhibir, como afirma Arlenice, todas as “suas heranças e filiações”, é importante lembrar que o poeta carioca gerenciar uma constante atividade crítica, publicando ensaios e lecionando sobre literatura contemporânea no espaço da universidade. Ou seja, trata-se de um autor cuja poesia manipula as expectativas de recepção (inclusive críticas), justamente porque as conhece.

O outro ponto importante, está no início do comentário crítico apresentado pela ensaísta. Arlenice nos revela que “nada aqui aponta para o novo, nem para o novíssimo”. Isso

significa que a poesia que aborda o tema que estamos discutindo nesta seção, a originalidade, seria um trabalho que o autor coordena com certa consciência crítica, ora agindo com ironia; ora elaborando certo cinismo (como poderemos constatar em análises que faremos de poemas mais recentes). Mesmo reconhecendo o peso de um legado que o angustia, o autor opta por criar uma poética que presentifica o passado e propõe algum tipo de problematização e revisão dos paradigmas da tradição. O poeta é um resistente, para além de tudo. Resta-nos perceber, se o estoicismo do autor prevalece em seu livro mais recente.

A ideia agora é darmos andamento às análises realizando a leitura de alguns poemas do livro mais recente de Paulo Henriques Britto que insistem em articular o tema da originalidade. A peça que inaugura *Formas do nada* parece funcionar como “preparo” para um conjunto de discussões que irrompem no restante da obra, inclusive as que envolvem o assunto que aqui discutimos.

Lorem ipsum

“Venham”, diz ele, “que eu lhes ofereço
sinéreses, cesuras, hemistíquios
e muito mais, e em troca só lhes peço
sofríveis simulacros de sentido.

Venham, que a noite é sólida e solícita,
e aguarda apenas o momento exato
de nos servir a suprema delícia,
como um garçom anódino e hierático.”

Porém apelos tantos, tão melífluos,
atraem tão só máscaras sem rosto,
cascas vazias e rabiscos pílios.

Tudo resulta apenas neste dístico:
Ninguém busca a dor, e sim seu oposto,
E todo consolo é metalinguístico.

O que já se pode apontar nesse poema, e que segue nossa linha de análise, é que desde seu título o sujeito lírico parece querer deixar claro para o leitor que devemos voltar a atenção, mais do que nunca, para a forma (resta-nos entender o motivo), pois não haveria mais nada a ser “dito”, no que diz respeito ao conteúdo. “Lorem ipsum” significa – na linguagem tipográfica – o preenchimento de uma imagem com palavras aleatórias. De acordo com alguns especialistas da área, trata-se de uma técnica que remete ao século XVI, quando as editoras passaram a ter as primeiras máquinas tipográficas mais modernas. Atualmente, o Lorem ipsum é elaborado por meio de um programa de computador que distribui em um plano visual

textos aleatórios em latim³⁴. Esse programa é muito usado por programadores de sites quando desejam observar como ficará uma página de internet (seu layout) antes de sua conclusão. A página de internet é construída (a forma), e para que o texto nela inserido não “desvie” a atenção daquele que avalia o trabalho estético que foi realizado, utiliza-se o programa Lorem ipsum, que “espalhará” pela estrutura do site um texto aleatório em latim. Desse modo, aquele que avalia o resultado final consegue ter uma noção completa do resultado final do site, incluindo sua forma e também os textos que o compõem, sem que esses textos tirem a atenção do leitor (a menos que se saiba ler muito bem latim, é claro).

Em suma, o que esse poema nos faz saber é que deveríamos, durante a leitura de *Formas do nada*, voltar a atenção também para as questões formais, pois, possivelmente, os poemas desse livro seriam “esvaziados” de algum conteúdo ou sentido. Nos deparamos aí com uma ironia incisiva por parte do autor, que é até mesmo automutiladora, pois se anuncia no poema de abertura do livro uma provável falta do que dizer. Ou trazendo para os termos aqui discutidos: aponta-se para uma impossibilidade de se criar algo novo, ainda mais acentuada do que em livros anteriores. O risco agora estaria na depreciação da própria poesia?

De qualquer maneira, para além de todos esses fatos, mais uma vez temos a questão formal trabalhada de maneira bastante significativa na poética desse autor, pois ela é constitutiva de um trabalho ficcional que envolve não apenas o poema, mas possivelmente toda a perspectiva de leitura do livro (a forma indicia possibilidades de recepção).

Sendo o poema de abertura de *Formas do nada*, “Lorem ipsum” chama a atenção pela perspectiva constrangida que cria em torno do restante da obra. As aliterações em “s” que povoam todo poema, especialmente a primeira e terceira estrofes, criam uma atmosfera de vazio, em que as sibilantes ficam “soando” durante todo o poema. O ar de solenidade (meio obscura) acentua a chegada de um elemento externo (temática que cruza novamente nossos caminhos) que interfere nos versos e oferece, no momento mesmo da construção do poema, seus próprios artefatos constitutivos. “Venham”, diz ele, “que eu lhes ofereço / sinéreses, cesuras, hemistíquios”. Dispensável dizer que o fazer poético e o dado metalinguístico estão em jogo, demarcando certo afastamento subjetivo. Uma pergunta que se coloca é: porque

³⁴ O programa Lorem Ipsum original distribui pela página textos que vem das seções 1.10.32 e 1.10.33 do "de Finibus Bonorum et Malorum" (Os Extremos do Bem e do Mal), de Cícero, escrito em 45 AC. Este livro é um tratado de teoria da ética muito popular na época da Renascença. A expressão Lorem Ipsum não possui tradução, pois se trata de um pedaço recortado de alguma outra expressão maior do referido texto (embora, ironicamente, esse esvaziamento de sentido do termo contribua muito para os desígnios do autor nesse poema). Para mais informações, ver o próprio site do programa <<http://br.lipsum.com/>>

oferecer todo o material logo no primeiro poema do livro? Gostaríamos de crer que, aqui, na obra mais recente de Paulo Henriques Britto, acentua-se ainda mais o drama com a palavra que acompanhamos nos poemas anteriores, de *Tarde*. Há em *Formas do nada* uma acentuação da angústia de que falamos há pouco. Como nos revela Bloom, “um poema não é uma superação da angústia mas é essa angústia” (BLOOM, 2002, pg.142).

O mesmo ente externo que oferece os acessórios não exige que a fatura do poema apresente sentidos completos (talvez aqueles que pudessem ser “depreendidos” pela crítica³⁵); bastam apenas alguns “simulacros” de sentido. Ou seja, se estimula a concepção de conteúdos esvaziados, de sentidos fragmentados. A passagem da primeira para a segunda estrofe não fecha as aspas que inauguraram o poema, o que indica que os conselhos estrangeiros prosseguirão. E não apenas isso. O imperativo anafórico no início dessa segunda estrofe preserva a coerência e a unidade da enunciação. “Venham, que a noite é sólida e solícita, / e aguarda apenas o momento exato / de nos servir a suprema delícia, / como um garçom anódino e hierático”. A noite é novamente apresentada ao leitor como espaço temporal propício para a criação dos poemas, é a partir dela que pode surgir a “suprema delícia” (embora percebamos, ao final do poema, que a confecção dos versos não pareceu, assim, tão promissora). É curiosa a figura de um garçom, cujos adjetivos cerimoniosos nos dão a sensação de uma completa sujeição deste, às vontades do sujeito lírico, e, ainda assim, presentimos o risco de não se ter um bom poema.

A partir do primeiro terceto há uma voz que dá outro encaminhamento aos versos, que afirma que os apelos (melífluos) da voz anterior atraem somente expedientes de criação medíocres. As referências às “máscaras sem rosto” e às “cascas vazias” parecem apontar para subjetivações que não conseguem ser autênticas. Assim como vimos no título do poema, entra em cena o rebaixamento de alguns pontos significativos de seu próprio material. É como se a cada verso que passasse, o elemento formal (a estrutura do “Lorem ipsum”) fosse mais e mais valorizada. No final das contas, o domínio do material formal não garante o sucesso do poema ou a individualidade do autor. Aliás, o final do poema direciona suas relações de sentido para uma total impessoalidade.

Tudo resulta apenas neste dístico:
Ninguém busca a dor, e sim seu oposto,
E todo consolo é metalinguístico.

³⁵ Não custa lembrar que a crítica foi, em certa medida, solapada pelo autor no livro anterior, *Tarde*, no poema Op. Cit., pp. 164-65, em que o autor tece um comentário crítico-literário em versos, dando a entender que não há nada mais a ser revelado.

Não podemos perder de vista que o tópico aqui discutido está sob o jugo de uma discussão mais geral, que são os modos de articulação da subjetividade na poesia de Paulo Henriques Britto. E nos parece bastante significativo dessa subjetividade o dístico que encerra o poema, pois ele aponta para aquilo que seria uma das marcas mais subjetivas dessa “poética do esvaziamento”: a metalinguagem. Já vimos em análises anteriores que o dístico, como estratégia de circunscrição dos assuntos gerais, é importantíssimo para que se acentuem certas temáticas. Aqui, a ausência de originalidade estabelece um paradoxal esvaziamento de sentido (paradoxal, porque estamos, aqui, tentando tirar algum sentido via análise). Por conta disso, o sujeito lírico sugere que a composição poética deve se voltar sobre si própria, como última possibilidade de se conseguir criar algo. O que soa de modo irônico, é que mais acima, em uma das notas de rodapé, comentamos que a expressão “Lorem ipsum” não possuía tradução, pois era um recorte oblíquo de uma expressão ainda maior. Pois bem, a expressão de Marco Túlio Cícero, de onde o trecho foi retirado, é a seguinte: “Neque porro quisquam est qui dolorem ipsum quia dolor sit amet, consectetur, adipisci velit...”; cuja tradução livre seria: “Não há ninguém que ame a dor por si só, que a busque e queira tê-la, simplesmente por ser dor...”. Ao lermos a tradução do trecho em latim, nos é revelado que o dístico final funciona como uma paráfrase da expressão traduzida. Isso nos leva a concluir duas coisas: por um lado, temos uma intensificação da metalinguagem que foi sugerida no dístico (pois o poema se volta sobre si, e também sobre as referências de seu título); por outro, há uma confirmação de ausência de originalidade no interior dos versos, uma vesta que os versos finais não são propriamente autorais, e sim a glosa de um trecho traduzido.

Agora, direcionando o olhar para o que está proposto no início desse tópico, é curioso notar que, somente se partirmos do poema de abertura de *Formas do nada*, que é justamente aquele em que o autor empreende um movimento que edifica os conteúdos vazios, faz todo o sentido a entrada em cena da seguinte peça:

Circular

Neste mesmo instante, em algum lugar,
alguém está pensando a mesma coisa
que você estava prestes a dizer.
Pois é. Esta não é a primeira vez.

Originalidade não tem vez
neste mundo, nem tempo, nem lugar.
O que você fizer não muda coisa
alguma. Perda de tempo dizer

o que quer que você tenha a dizer.
 Mesmo parecendo que desta vez
 algo de importante vai ter lugar,
 não caia nessa: é sempre a mesma coisa.

Sim. Tanto faz dizer coisa com coisa
 ou simplesmente se contradizer.
 Melhor calar-se para sempre, em vez
 de ficar o tempo todo a alugar

todo mundo, sem sair do lugar,
 dizendo sempre, sempre, a mesma coisa
 que nunca foi necessário dizer.
 Como faz este poema. Talvez.

Trata-se de um poema que interfere de modo mais brutal nos horizontes de expectativa do leitor (seja do leitor comum, seja da crítica). Ele parece simular, propositalmente, um esvaziamento de conteúdo. A argumentação, suportada pela forma, gira em torno de si própria sem chegar a lugar algum, como se não houvesse muito o que dizer nesses versos (ou hoje em dia). Há um desejo sádico (e talvez cínico) de colocar em risco a própria integridade do poema para que se possa manter algumas linhas de raciocínio indicadas na peça anterior (o esvaziamento de conteúdo, o consolo metalinguístico), que abre o livro *Formas do nada*.

Tudo nesse poema parece querer convergir para a saturação, no entanto, observando sua estrutura com mais cuidado, notamos um gesto um tanto paradoxal, pois, se num primeiro momento a forma parece querer imprimir toda a ausência de originalidade que a situação pede – uma vez que é composta por cinco repetitivos quartetos, todos em decassílabos, com esquema rímico em que as últimas palavras de cada verso (“lugar”, “coisa”, “dizer” e “vez”) se repetem de maneira alternada (às vezes de forma isolada, às vezes emendadas com outras) – a própria “raridade” dessa forma (um misto de soneto com sextina, com distribuição de versos em cinco blocos estróficos) parece querer introduzir alguma novidade à revelia do assunto esvaziado. Isso talvez nos ajude a entender a palavra “talvez” que encerra o poema e contradiz tudo o que havia sido dito até então.

Ao passarmos pelas estrofes, de maneira mais individualizada, notamos que o assunto é ainda a impossibilidade de se desenvolver algo novo, colocada como angústia histórica que envolve o indivíduo contemporâneo (e que aqui é dramatizada pelo artista). Ou seja, é algo condizente ao tempo, ao qual todos estariam sujeitos. A transição entre estrofes exhibe um conjunto acumulado de períodos que colocam as possibilidades de se construir algo novo como pura derrocada; é como se houvesse uma incitação constante à desistência (que só é relativizada, como dissemos, no final do poema):

Neste mesmo instante, em algum lugar,
alguém está pensando a mesma coisa
que você estava prestes a dizer.

(...)

Originalidade não tem vez
neste mundo, nem tempo, nem lugar.

(...)

..... Perda de tempo dizer

o que quer que você tenha a dizer.

(...)

..... é sempre a mesma coisa.

(...)

Sim. Tanto faz dizer coisa com coisa
ou simplesmente se contradizer.
Melhor calar-se para sempre

Embora pareça simplório, o sujeito lírico encadeia períodos que vão constrangendo pouco a pouco o próprio fazer poético. A que leitor se dirige um poema como esse? A futuros escritores? À crítica, que muitas vezes exige dos autores contemporâneos algum tipo de originalidade exemplar? Paradoxalmente, pode estar se dirigindo ao próprio autor, que realiza um poema que versa sobre a própria impossibilidade de fazê-lo. Naturalmente, tal impossibilidade está atrelada ao fato de que, “talvez”, tudo já tenha sido dito, ou que, “talvez”, a palavra poética não consiga se acoplar aos discursos mais comuns da realidade. Essa sensação de angústia faz com que até certos ditos do autor, de livros anteriores, sejam colocados em xeque. Lembremos que, no poema “De vulgari eloquentia”, de *Macau*, Paulo Henriques exorta o leitor: “Portanto, meus amigos, eu insisto: / falem sem parar. Mesmo sem assunto”. No poema que estamos analisando, o pedido possui um tom desapontado: “Melhor calar-se para sempre, em vez / de ficar o tempo todo a alugar / todo mundo sem sair do lugar”. Essa guinada de opinião (em tom negativo) demarca um amadurecimento de um poeta que, com 30 anos de produção, passa a compreender um pouco melhor as complexas relações existentes entre as categorias históricas e literárias do passado e o modo como elas são (ou devem ser) articuladas em um presente pós-utópico.

O poeta também consegue dramatizar o embaraço existente no trato com a palavra desgastada enquanto material de poesia, especialmente quando constatamos no poema que, tendo algumas já sido usadas, pouca diferença faz para o poeta repetí-las de modo deliberado

ao final de cada verso. Aquilo que poderia ser “jogo criativo”, com alternância de rimas (a palavra “lugar”, que na quarta estrofe eclode a partir da palavra “alugar”; ou a palavra “vez”, no último verso, que desponta do termo “talvez”), passa a ser relativizado em “falta de criatividade” pela própria temática que está sendo conduzida pelo sujeito lírico. É como se as palavras respondessem meramente ao atendimento de um processo metalinguístico acoplado à ideia de círculo sugerida no título. A repetição das palavras faria com que o poema sempre retornasse ao ponto de partida, sem perspectiva de avanços³⁶.

Conforme comentamos anteriormente, o esvaziamento de conteúdo já era anunciado no poema de abertura do livro, e esse anúncio autoriza a entrada de um poema que deseja chamar muito mais atenção pela sua forma, do que pelo seu conteúdo, embora haja uma ironia sutil no último verso: o termo “talvez”, que consegue relativizar partedo desencanto anterior. Mesmo existindo um trânsito entre uma ideia de angústia de influência ou angústia de sentido, esse termo “talvez”, isolado, comunica alguma esperança, que garantiria a perseverança do poeta em seu ofício, e, óbvio, a continuidade do livro. Curiosamente, o poema que aparece logo na sequência, o primeiro de uma série denominada “Oficina”, apresenta a seguinte estrofe de abertura:

I

Escrever, mas não por ter vontade:
escrever por determinação.
Não que ainda haja necessidade
(se é que já houve) de autoexpressão.

Vemos que os dois primeiros versos desse poema nos mantêm na mesma situação ambígua que acompanhamos em “Circular”. O poeta escreve “por determinação”, mas há um jogo linguístico de ambiguidade semântica em que não conseguimos depreender se essa determinação é externa (alguém determina que o poeta deve escrever), ou particularizada (o poeta contemporâneo é um indivíduo determinado, estóico). De qualquer forma, a imagem de obstinação no ofício, que já encontrávamos em *Tarde*, permanece aqui em *Formas do nada*, para além de toda atmosfera de desengano que permeia o livro³⁷.

³⁶ A ausência de perspectiva de avanço também pode ser pensada em uma chave sócio-histórica, de uma sociedade pós-moderna ou pós-utópica cujos progressos, quando não tecnológicos, são bastante relativos.

³⁷ Durante as discussões de orientação, foi suscitado o fato de termos outros poetas contemporâneos discutindo também a necessidade de perseverar e insistir na singularidade da escrita poética, mesmo havendo a já comentada exigência de integração e adequação desse discurso ao ciclo contemporâneo neoliberal. Não sem surpresa, em leituras mais detidas de livros lançados muito recentemente, encontramos encaminhamentos similares ao do poeta aqui estudado. Apenas para citarmos alguns exemplos, Ana Martins

Aproveitaremos, agora, para apresentar um poema que mantém o debate sobre a originalidade na poesia, mas que recai mais fortemente sobre a palavra poética, assim como os dois primeiros que vimos, de *Tarde*. Ele também faz parte da série “Oficina”, que acabamos de comentar, mas se trata do quinto poema da sequência.

V

Por só dispor destas palavras.
Não outras. As que se ambiciona,
mais plenas, mais prenhas, peçadas
de algum sentido além da soma
dos meros significados

das partes – essas, não. E sim
nada mais do que um somatório
de peças discretas (tão in-
discretas, tantas vezes) que ora

caem constrangedoramente
aquém do alvo, ora de tal
modo extrapolam o pensamento –

Nem mesmo destas, no final
das contas. A coisa vai mal.

Não custa reforçarmos algo que já dissemos em momento anterior de nosso trabalho. Por mais que coloquemos certas “focalizações” para análise (pois julgamos que em certos momentos algumas temáticas se sobressaem), é possível notar que temas já estudados atravessam de forma transversal poemas que estamos estudando agora. Se, por um lado, esse fato poderia representar um problema do ponto de vista da centralidade dos temas que acreditamos existir, por outro, evidencia, no mínimo, uma coerência nos assuntos que irrompem dessa poética. No caso, um poema que se chama “Oficina”, deseja, claramente, trabalhar a partir do fazer poético para evidenciar as problemáticas de um sujeito em crise com a ideia de originalidade.

Marques, n’*O livro das semelhanças* (2015) afirma que “Ainda há música / no intervalo entre as canções // Ainda há cinzas / por dizer”; Ricardo Aleixo, em *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015) nos diz que “desistir de escrever se parece mais com escrever do que desejar ter escrito”; podemos citar ainda *Dever* (2013), de Armando Freitas Filho, para o qual Fábio Souza de Andrade comenta que “Escrever é aqui, também, ao menos em parte, um transtorno obsessivo compulsivo, mal-estar dos mais produtivos e busca sem fim da forma que jamais será exata, não apenas dever incontornável, tarefa, portanto, que comporta certa dose de sujeição e desconforto, mas permanente contabilidade” (ANDRADE, 2015, s/p); ou mesmo os livros mais recentes de Alberto Martins e Ismar Tirelli Neto (respectivamente, *Em trânsito*, de 2010 e *Os ilhados*, de 2015), em que os autores nos exibem o drama de exercer a prática poética em meio a uma sociedade cujo trabalho é operado pela lógica da produtividade e da exploração. Tirelli denuncia “Agora que voltei ao escritório, voltarei também ao lirismo?”. Seria esse discurso da perseverança sinal dos tempos?

Em artigo publicado no ano passado, Miguel Heitor Braga Vieira descreve que há nesse mesmo poema “um eu lírico em desassossego com as palavras grávidas de sentido e as que falham e são sua matéria poética” (VIEIRA, 2016, pg. 147). É possível crer que tal desassossego provenha do legado que desgasta as palavras poéticas. No entanto, é necessário fazermos algumas mediações sobre o comentário de Vieira, isso porque o desassossego fica evidente nos primeiros versos, mas vai sendo resfriado por uma possibilidade (ou crença) de que existam palavras – “as que se ambiciona” – que possuiriam um sentido mais carregado, e que ainda não teriam sido devidamente exploradas. Por mais que exista algo de embaraço nesse poema (o que confirmaria a tese de constrangimento do crítico Eduardo Horta Nassif Veras), o sujeito lírico tenta preservar certa austeridade.

..... E sim
 nada mais do que um somatório
 de peças discretas (tão in-
 discretas, tantas vezes) que ora

 caem constrangedoramente
 aquém do alvo, ora de tal
 modo extrapolam o pensamento –

A hipertrofia da forma contribui para afirmação do que se discute no conteúdo. Vimos que, na estrofe anterior, o sujeito lírico que conduz o poema se queixava de não possuir palavras “mais plenas, mais prenhas, pejudadas / de algum sentido além da soma / dos meros significados”. Conforme o poema avança nas estrofes seguintes, percebemos que realmente ele não parece deter as palavras “ambicionadas”. Embora o poema se articule a partir de um soneto desagregado, todo construído em octossílabos, as rimas não conseguem ser preservadas de forma adequada. A palavra “somatório” tenta rimar com “ora”; “constrangedoramente” tenta rimar com “pensamento”. Mesmo o ritmo impresso pelas sílabas é alternado. Ora temos versos acentuados na segunda, na quinta e na oitava sílabas (como vemos no terceiro verso); ora eles seguem uma estranha acentuação nas sílabas pares (como vemos no verso de aberutra do poema). Em resumo, aquilo que nos é informado pelo poema – que “o cabedal linguístico ora não alcança importância semântica (“caem constrangedoramente/ aquém do alvo”), ora excede em significado inexato, pois “extrapolam o pensamento” (VIEIRA, 2016, pg. 147) – acaba refletido em sua estrutura, que como podemos notar, segue numa redução gradativa do tamanho das estrofes (5 / 4 / 3 / 2), como se a criatividade e as possibilidades linguísticas fossem minguando a cada verso. E ao final desse movimento, o que resta ao autor, de maneira um tanto irônica, é afirmar o abatimento total desse processo. É como se o eu lírico chegasse à conclusão de que ter nas mãos palavras que

não desejou é o mesmo que ter um poema de baixa originalidade. Daí o encerramento da peça em tom melancólico (“A coisa vai mal”).

Algo importante a destacar é que o tema da originalidade se desdobra a partir de discussões que, sendo internas ao poema, pautadas pela linguagem, sugerem reflexões sobre os vários espaços de recepção da poesia, especialmente as relações transversais estabelecidas entre leitores e crítica. Embora as indicações temáticas partam de seus próprios entraves, acreditamos que o poema se projeta em direção a uma tentativa de leitura de sua própria historicidade, mobilizando passado e presente num único gesto. Para chegarmos a caminhos finais nessa seção, gostaríamos de examinar de modo mais breve um outro poema de *Formas nada*.

Madrigal

Desista: não vai dar certo.
O mundo é o mesmo de sempre,
desejo é uma coisa cega.
Desista, enquanto é tempo.

As mãos não sabem o que pegam,
os pés vão aonde não sabem.
As cartas estão marcadas:
vai dar desgraça na certa.

O mundo é sempre a esmo,
desejo é uma porta aberta.
Desista, que a vida é incerta.
Ou insista. Dá no mesmo.

Esses versos marcam um desembocar na impossibilidade ainda mais incisivo do que nos poemas vistos até aqui nesse capítulo. Há uma escolha por um gênero poético clássico, o madrigal, que de acordo com Massaud Moisés está “associado intimamente à música, ao menos nas primícias de sua evolução, o madrigal aparentava-se à pastorela e ao idílio. De onde a preferência, através dos tempos confirmada, pelos temas amorosos. Entretanto, pode abrigar eventualmente assuntos satíricos, à semelhança do que sucede, por exemplo, na poesia de Bocage.” (MOISÉS, 1974, pg. 317). A escolha de tal gênero cria uma tensão inusitada, em que um gênero tradicionalmente amoroso é utilizado para dar voz a versos que marcam um completo arrasamento do ser.

A abertura do poema é feita de maneira imperativa, como se fosse uma consagração de alguma impossibilidade. A marcação da mesmice se acentua e derruba até aquilo que seria uma aspiração pessoal. “O mundo é o mesmo de sempre, / desejo é uma coisa cega. / Desista, enquanto é tempo”. Sugere-se mais uma vez que há algo cuja dedicação é perda de tempo

(viver? a poesia?). Não se deve criar nada, mesmo que se queira, que se deseje muito. A entrada no segundo quarteto direciona versos que ainda parecem estabelecer relações com o primeiro, pois vemos o corpóreo nos ser apresentado em tons de irracionalidade, como se devesse bloquear o desejo que impele o corpo à ação. “As mãos não sabem o que pegam, / os pés vão aonde não sabem / As cartas estão marcadas: vai dar desgraça na certa.”. A mão que escreve e o pé que caminha são bases de um indivíduo criador, e que desde de já devem ser evitadas. É como se nos fosse esquadrinhado um mundo já completamente falido, o que pode indicar que o trabalho do artista no presente apresenta dimensões já previamente prejudicadas.

É necessário compreender os modelos de ação desse sujeito lírico. Até aqui há um peso extremamente negativo no poema. No quarteto que encerra o poema o mundo é colocado no mesmo patamar de insensatez do desejo, que torna a ser mencionado no poema como um problema: “O mundo é sempre a esmo, / desejo é uma porta aberta”. A imagem da porta aberta parece remeter a uma situação de risco, ao insensato já mencionado. O imperativo do primeiro verso retorna anaforicamente no penúltimo, demarcando o caráter de incerteza e risco dessa vida. Mas talvez o que seja o ponto fulcral dessa análise é a virada retórica que se encontra no último verso: “Ou insista. Dá no mesmo”.

A conjunção alternativa que inicia o verso tem peso e nos dá pelo menos dois caminhos possíveis de leitura. Por um lado, podemos notar uma falta de esperança aguda. Há um “dar de ombros” por parte do sujeito lírico que parece não ver mais vantagens em se levar adiante alguma ação. A indiferença e a inércia seriam a tônica do presente pós-utópico encarnada no desencanto deste *Formas do nada*. Por outro lado, pode-se pensar que há uma propositura de relativização das incertezas e prejuízos que vinham sendo acumulados ao longo dos versos. Se insistir é o mesmo que desistir, mantém-se algum rastro de esperança dessa poética, que, inclusive, parece ser sinal dos tempos, tendo em vista a forma como esse gesto se repete na lírica de outros autores. É como se o autor entendesse a crise e o risco como parte inerente da criação poética e, porque não, da vida.

Por fim, ao lermos esses poemas, e especialmente este último, “Madrigal”; conseguimos notar que o autor realiza uma aproximação muito peculiar entre arte e vida no momento presente. Isso porque o sujeito lírico que conduz essas peças parece dramatizar um indivíduo em constante atrito com seu passado (no caso do poeta, com o que lhe é pregresso). Recorrendo novamente a Richard Sennett, o sociólogo nos fala de “uma personalidade (contemporânea) que mais se assemelha à do consumidor sempre ávido de novidades,

descartando bens antigos, embora ainda perfeitamente capazes de ser úteis” (SENNETT, 2006, p.16). Tal personalidade, por estar sempre em busca da constituição de algo novo, acaba promovendo um afastamento de seu passado. A ideia de uma expressão lírica da sociedade de consumo parece bastante coerente, uma vez que constatamos nesse projeto poético um diálogo com a tradição marcado pela constante necessidade de reinvenção (lugares travados são problematizados, antigas dualidades são questionadas, parâmetros formais são reelaborados). Isso tudo encerra o sujeito contemporâneo naquilo que François Hartog define como sendo o “fenômeno massivo, que dá sua fisionomia própria ao século XX”, no caso, o *presentismo*. De acordo com o historiador francês, a predileção pela inovação que se dá essencialmente no tempo presente tem relações com “o crescimento rápido e as exigências sempre maiores de uma sociedade de consumo, onde as descobertas científicas, as inovações técnicas e a busca de ganhos tornam as coisas e os homens cada vez mais obsoletos.” (HARTOG, 1996, 133).

Essa obsolescência que deixa de estar circunscrita aos produtos e passa a alcançar os indivíduos é refletida numa voz lírica que se constrange de sua própria expressão, buscando novos modos de formalizar as já tão gastas palavras poéticas. Paulo Henriques Britto nos expõe, então, toda a dificuldade que existe em se sustentar as dinâmicas de reinvenção no momento contemporâneo (dando a entender em alguns momentos que, apesar dessas dificuldades, é necessário insistir, pois “dá no mesmo”). Acreditamos que tudo isso se deve, também, à relação que a arte poética estabelece atualmente com sua recepção. Daí a necessidade de buscarmos (e entendermos) as peças em que o autor discute as complexidades existentes nas relações de comunicabilidade. É o que veremos a seguir.

3.2. Demanda e endereçamento

Em texto publicado recentemente, Célia Pedrosa afirma que “na poesia brasileira produzida a partir dos anos de 1990, têm sido bastante apontados o *hibridismo* de verso e prosa e, nele, em especial o papel importante dos procedimentos de *narrativização*”. E a autora ainda acrescenta que todos esses aspectos citados, quando “vinculados a um reinvestimento na relação entre *linguagem* e *experiência*, ganham em interesse e complexidade quando passam a ser articulados a outra característica discursiva: o *endereçamento*” (PEDROSA, 2014, pg. 69 – grifos da autora).

É com base nessas colocações que julgamos pertinente observar como a questão do endereço lírico passa a ter papel fundamental no projeto poético de Paulo Henriques Britto,

sobretudo nos livros que foram publicados a partir dos anos 2000. A incorporação de tal expediente de composição propõe importantes reflexões a respeito das possíveis transformações ocorridas na relação entre literatura e público na última década, em que percebemos um aumento explosivo dos regimes de comunicação (potencializado pelo uso disseminado de redes sociais), ao mesmo tempo em que discursos dotados de maior complexidade, como o poético, parecem não alcançar os mesmos patamares de prestígio de outras épocas.

Se como nos informava Silviano Santiago ainda nos anos 1980, que “A linguagem poética nunca exclui o leitor”, é necessário pensarmos agora no modo como a poesia realiza o seus investimentos através da ideia de endereçamento. Na lírica de Paulo Henriques Britto, tal tema irá funcionar como possibilidade de entendermos como as identidades estabelecem seus trânsitos comunicativos em direção ao individual, e quem sabe, até mesmo em direção ao coletivo. A respeito de tal circunstância, perceberemos, mais do que antes, mudanças incisivas na transição entre livros. Vejamos o primeiro poema que desejamos analisar.

II

“A quem possa interessar”? Por aí
não se chega jamais a parte alguma.

O impulso é de outra espécie: uma pressão
que vem de dentro, e incomoda. No fundo

é só isso que importa. O resto é o resto.
E no entanto nesse resto está o múnus

público da coisa – vá lá o termo –
o que dá trabalho, o que impõe um custo

sem benefício claro à vista, e às vezes
acaba interessando até quem nunca

se imaginou como destinatário
de uma – digamos assim – “carta ao mundo”,

que é o que a coisa acaba sendo e tendo sido
desde o começo. Como sempre. Como tudo.

Esse poema faz parte do livro *Macau*, e é o segundo de uma série que discutimos anteriormente, denominada “Fisiologia da composição”. Trata-se de uma peça cuja construção formal parte provavelmente de um soneto (temos 14 versos) bastante descaracterizado, e posteriormente recomposto a partir de vários dísticos. O “desenho” desse poema na página lembra algum tipo de carta comercial com informações curtas, separadas em parágrafos, como se o autor desejasse estabelecer algum vínculo entre a forma e assunto

tratado, no caso o destino do poema. A abertura dessa peça parte de uma citação (por isso as aspas) que se articula em uma interrogativa. “A quem possa interessar? (...)”. Trata-se de uma expressão muito utilizada em cartas de recomendação (para afirmar que alguma pessoa realmente prestou serviços a uma determinada empresa), e o dado curioso é que ela indicaria que o documento que a comporta não é destinado ninguém em particular (o que desobriga sua leitura).

Apesar da incorporação dessa expressão ao poema (que poderia indicar, ironicamente, que o leitor também está desobrigado de fazer sua leitura), a interrogativa que a acompanha autoriza a entrada de uma assertiva articulada no mesmo dístico, que relativiza a colocação: “(...) Por aí/ não se chega a parte alguma”. É como se o lírico quisesse evidenciar que o expediente utilizado nas cartas de recomendação não contém eficácia comunicativa (como assim produzir uma escrita sem destinatário?). Percebemos no entanto que há nesse gesto uma ironia que deixa entrever uma decepção do sujeito lírico ao perceber que o expediente da poesia talvez seja justamente uma comunicação sem destinatário. De modo sutil, o dístico que abre o poema expõe o drama (ou angústia) daquele que escreve, que publica, mas que não tem certeza ou garantias de que será lido. E talvez anuncie mais: marca-se aí um possível caráter prescindível da poesia, que no cenário contemporâneo passa despercebida pela grande maioria dos indivíduos.

De qualquer modo, aponta-se também uma necessidade de comunicação que é ambígua, isso porque, se analisarmos os períodos que se seguem (são trabalhados muitos *enjambements*, que não respeitam os limites dos dísticos que formam a peça, como se a comunicação fosse marcada por certa ansiedade comunicativa), veremos que a própria ideia de fisiologia (anunciada em seu título), de corpo, se funda (e se mescla) metaforicamente com o processo de criação poética:

O impulso é de outra espécie: uma pressão
que vem de dentro, e incomoda. No fundo

é só isso que importa. O resto é o resto.

Discutir o endereço lírico é considerar certas questões relacionadas também ao desejo. O que explicaria a produção de um tipo textual que não tem destinatário definido, senão um desejo (talvez narcísico)? Talvez exista algo no processo poético que seja puramente fisiológico, um “impulso (que) é de outra espécie: uma pressão / que vem de dentro (...)”, e que por incomodar, precisa ser sanado por meio de um processo de escrita. E nessa marcha, o

poema articula um duplo movimento em que aquilo que parecia ser só angústia pela possível ausência de leitores, se torna uma necessidade premente de comunicação. Uma vontade de escrita e, porque não dizer, de uma escuta.

E no entanto nesse resto está o múnus
público da coisa – vá lá o termo –
o que dá trabalho, o que impõe um custo
sem benefício claro à vista, (...)

Conforme avançam os versos, continuamos com a noção de uma poesia que articula não só vontade pessoal, mas também uma demanda por um possível leitor. O uso da palavra “múnus”, cujo caráter polissêmico transita entre a ideia de plena “obrigação/dever”, de “missão/encargo” (algo que implica dever e reputação), e também de compromisso (uma obrigação em termos mais confortáveis) estabelece de modo um pouco mais claro os desejos de escrita e de escuta que apontamos acima (haja vista o múnus ser público). Nesse mesmo período, o sujeito lírico expõe também tudo o que pode haver de “um fim em si mesmo” nesse gesto; pois ele “dá trabalho” e “impõe um custo / sem benefício claro à vista”. Essa afirmação parece instaurar no poema um outro movimento duplo: seria ela afirmação de um sacrifício, ou mero narcisismo? Dando sequência ao poema, talvez possamos avaliar melhor.

(...) e às vezes
acaba interessando até quem nunca
se imaginou como destinatário
de uma – digamos assim – “carta ao mundo”,

Esses versos começam a cristalizar certos entendimentos. Temos uma noção de demanda que é relativizada pela locução “às vezes”. O desejo de encontrar algum leitor é colocado em termos de uma contingência. A expressão “carta ao mundo” entre aspas faz referência a um poema de Emily Dickinson, chamado “Esta é minha carta ao mundo”³⁸, no qual a poeta pede a seus confrades que a julguem com ternura, pelo simples ato de transmitir

³⁸ “This Is My Letter To The World” – This is my letter to the world, / That never wrote to me,-- / The simple news that Nature told, / With tender majesty. // Her message is committed / To hands I cannot see; / For love of her, sweet countrymen, / Judge tenderly of me!”

“Esta é a minha carta ao mundo” – Esta é minha carta ao Mundo / Que a mim nunca escreveu / Singelas notícias que a natureza deu / Com majestade e ternura // Sua mensagem é destinada / A mãos que jamais verei / Por amor a ela, doces conterrâneos / Julgai-me com ternura” (tradução nossa)

uma mensagem sem destinatário definido. A incorporação dessa expressão no poema parece criar uma atmosfera ambígua, pois “carta ao mundo” é uma expressão bastante ousada, como se esta “devesse” ser lida por todos, no entanto, ela é relativizada pela própria lírica de Emily Dickinson, resgatada aqui por Paulo Henriques Britto, como um ato que comporta a austeridade daqueles que assumem o compromisso da escrita sem receber nada em troca.

Chama a atenção também o fato de se referir ao poema como “carta”. Ao tratar da lírica de endereçamento de Ana Cristina Cesar, Silviano Santiago nos dá uma definição mais precisa do que está por trás dessa referência:

O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa. O poema não é um discurso em praça pública para a massa indistinta, nem papo a dois confluyente e íntimo, apesar de ser linguagem em travessia (...) (SANTIAGO, 2000, p.61).

No caso, a referência a carta surge como uma possibilidade de o poeta articular e manter ativa a noção de destinatário que há por trás de seu ofício. Os versos finais desse poema relativizam o ato de composição, como se na verdade todo e qualquer ato comunicativo operasse, no final das contas, um endereçamento “que é o que a coisa acaba sendo e tendo sido / desde o começo. Como sempre. Como tudo.”.

Ao concluirmos a leitura desse poema, conseguimos notar que a forma como Paulo Henriques Britto incorpora o tema do endereço lírico em sua obra difere daquilo que encontramos mais habitualmente na poesia brasileira mais recente (pensamos aqui nos diários e cartas de Ana Cristina Cesar). A proposta do autor parece ser a de discutir de modo crítico aquilo que envolve as atuais perspectivas de recepção na poesia, a partir do que seriam as particularidades que envolvem nosso campo literário. Nesse último poema, parece haver um questionamento sobre a própria possibilidade de existir um leitor que justifique um ato de escrita. Vejamos mais uma peça de *Macau* que trabalha o mesmo assunto:

V

Nada não leva a nada. Mesmo ficar quieto
no quarto, feito um Pascal, calado e nu,
terá algum efeito mensurável

na Tanzânia, talvez, ou na Lapônia,
tal qual o bater de asas de um lepidóptero
proverbial e irreprimível no Peru,

provoca um maremoto em Bornéu
ou abate em Manitoba um helicóptero.

E assim tornamo-nos, senão irmãos, leitor hipócrita,
ao menos cúmplices, você e eu.

Também de *Macau*, este poema é o quinto de uma série que já foi referenciada neste trabalho: os “Dez sonetoides mancos”. Trata-se de um poema cuja discussão também recai sobre as relações de endereçamento na poesia, sendo que, aqui, o autor constitui uma espécie de “partilha” de responsabilidades entre produtor e leitor de poesia, tentando minizar a consternação que pode existir sobre a criação de um elemento artístico cujo destino é completamente incerto.

O terceto de abertura apresenta (os “sonetoides” seguem estrofação 3 / 3 / 2 / 2) em seu primeiro verso um período isolado completamente contraditório: a expressão “Nada não leva a nada”, que numa leitura mais direta parece querer indicar que existe compromisso até mesmo quando não se assume um compromisso (mesmo o “nada” mobiliza algo). Se articulada com a ideia de endereçamento que aqui propomos, há uma tentativa por parte do sujeito lírico de redimensionar as responsabilidades em torno da criação do referido poema. Com isso ele desloca (ou tenta deslocar), aquilo que seria pura determinação de um desejo, ou de uma vaidade maior (não é necessário desejo, qualquer coisa leva a alguma coisa).

.....Mesmo ficar quieto
no quarto, feito um Pascal, calado e nu,
terá algum efeito mensurável
na Tanzânia, talvez, ou na Lapônia,

O período que destacamos vem confirmar todo o paradoxo que estava estabelecido na oração que inaugura o poema. O sujeito lírico reafirma que mesmo a ausência de ações pode acarretar alguma coisa. Começamos a notar que o poema se constrói a partir de um jogo de intertextualidades que, ora operam referências mais explícitas, ora paráfrases. Por exemplo, é curiosa (mas não fortuita) a menção ao filósofo e matemático francês Blaise Pascal, e o modo como ela se articula no interior desses versos. Uma das célebres máximas desse estudioso diz o seguinte: “Descobri que toda a infelicidade dos homens deriva de um simples fato: eles não conseguem ficar quietos em seu quarto”. Tais informações são articuladas para compor uma imagem em que a ausência de voz sugerida na máxima (calado) seja convertida em imagem capaz de causar alguma perturbação. Se Pascal afirma que o problema dos homens está no fato de eles não conseguirem se calar, Paulo Henriques Britto viola a máxima ao dizer em seu poema que “Mesmo ficar quieto / no quarto, feito um Pascal, calado e nu / terá algum efeito mensurável”. Não há dúvidas de que o endereço lírico nessa poesia ganha ares inusitados.

Não se trata aqui de evidenciar o destinatário do poema, e sim de constatar e reafirmar que qualquer gesto pode ter um reflexo em um interlocutor, inclusive o gesto poético.

tal qual o bater de asas de um lepidóptero
proverbial e irreprimível no Peru,

provoca um maremoto em Bornéu
ou abate em Manitoba um helicóptero.

Seguindo o que vinha sendo apresentado nos versos anteriores, continuam sendo encadeadas sequências de eventos em que uma determinada ação gera sempre uma consequência inesperada e maior. Encontramos aqui outro intertexto: agora uma paráfrase de um dito de Edward Lorenz³⁹, meteorologista considerado o pai do efeito borboleta, evento que parece estar completamente incorporado ao andamento do poema. Pensando a partir dessas colocações, pode-se dizer que o sujeito lírico incorpora as relações sensíveis do efeito borboleta para o interior de sua poesia. O que acarreta, então, a ação de um poeta? Esses versos contêm uma evidente ironia a respeito da tomada de partido de um sujeito lírico que, ao decidir iniciar um poema, pode gerar consequências inesperadas sobre aquele que os lê.

Com as informações que angariamos até aqui, vale a pena comentar que a estrutura do “sonetoide” contribui para a elaboração e constituição das principais ideias do poema. Lembremos que o “Sonetoide manco” se caracterizava pela formação de um soneto com estrofes reduzidas (3 / 3 / 2 / 2) e com metro bastante irregular, que demarca o manquitolar do ritmo. Pode-se pensar que a irregularidade estabelecida no começo da peça provoca perturbações no restante de seu conteúdo, tal qual um “efeito borboleta”. A irregularidade dos versos autoriza também o sujeito lírico a inserir um conjunto de situações inusitadas (com palavras inusitadas) sem se preocupar com a rigidez do metro. É claro, mantém-se aqui o expediente muito usado pelo autor de realizar os “fechos” de seus poemas através de dísticos.

E assim tornamo-nos, senão irmãos, leitor hipócrita,
ao menos cúmplices, você e eu.

O desejo de comunicação é manipulado por Paulo Henriques Britto de modo muito particular. O conjunto de coincidências elaboradas nos versos anteriores serve ao autor como

³⁹ “Does the flap of a butterfly’s wings in Brazil set off a tornado in Texas”. A frase é de Edward Lorenz. Em uma tradução livre teríamos algo como “o bater das asas de uma borboleta no Brasil desencadeia um tornado no Texas”. Essa afirmação estabelece relações com seus estudos sobre Teoria do caos, cuja idéia central seria que, uma pequenina mudança no início de um evento qualquer pode trazer consequências enormes e absolutamente desconhecidas no futuro. Por isso, tais eventos seriam praticamente imprevisíveis – caóticos, de acordo com os estudiosos.

moeda de troca argumentativa, em que este realiza a partilha das responsabilidades pela criação de um elemento (o poema) que talvez não possua finalidade alguma, que não uma finalidade em si própria. Notamos também que o sujeito lírico volta a manipular referências no interior do poema, agora, parafraseando em seus dois versos finais, os dois versos que encerram o poema “Au Lecteur” (Ao leitor), de Charles Baudelaire. No poema do escritor francês, temos a seguinte construção: “Tu conheces, leitor, o monstro delicado / – Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão”⁴⁰. Tal referência ratifica o direcionamento do poema ao leitor, aconteça o que acontecer; e não apenas isso, indicia uma nova proposição nas relações de comunicabilidade. Tal abordagem remete a uma proposição de Joëlle de Sermet, encontrada em ensaio que discute o endereçamento lírico, na qual nos informa que “Le lecteur est toujours, selon des degrés variables d'implication, destinataire ultime, mais aussi co-destinateur et sujet de l'enonce en même temps que le sujet de l'enonciation”⁴¹. (SERMET, 1995, p.95). Nesse sentido, temos que pensar que Paulo Henriques Britto, ao refletir sobre o espaço de recepção em *Macau*, ainda considerava o leitor como resultado factível do processo de criação literária, mesmo que, ironicamente, como propõe este último poema, o ato de escrita fosse marcado por desvios relacionados a um “efeito borboleta”.

Retomando os dois poemas que vimos, e que fazem parte do livro *Macau*, conseguimos perceber que os poemas comportam certos aspiros de humor-irônico, como se o autor ainda conseguisse rir de uma situação que seria a própria possibilidade de a linguagem poética não mais alcançar o um possível leitor. No entanto, a análise de poemas que perseveram no tema, publicados em livros posteriores, nos apresentarão abordagem um pouco menos positivas do que as verificadas até aqui.

II

Diário de viagem sem viagem
ou carta sem nenhum destinatário:
palavras que, no máximo, interação
com outras palavras do dicionário.

Um escrever que é verbo intransitivo
que se conjuga numa só pessoa.
Um texto reduzido a substantivo
menos que abstrato: se nem mesmo soa,

⁴⁰ Tradução de Ivan Junqueira (2006 - p.111). No original: Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / - Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!

⁴¹ O leitor é sempre, e em diferentes graus de envolvimento, o destinatário final, mas também co-remetente e assunto de enunciação, juntamente com o sujeito da enunciação (tradução nossa).

como haveria de querer dizer
alguma coisa que valesse o vão
e duro esforço de fazer sentido?

Por outro lado, a coisa dá prazer.
Dá uma formidável sensação
(mesmo que falsa) de estar sendo ouvido.

O poema em questão também é parte de uma série já abordada por aqui, chamada “Art poétique”, do livro *Tarde*. Trata-se de um soneto em que a primeira estrofe parece metaforizar os diversos questionamentos em torno do endereçamento lírico. E a mudança de tom em relação a *Macau* já é bem perceptível. Se antes o autor conseguia rir de si, e atirar inclusive porções de responsabilidade para cima do leitor “hipócrita”, aqui ele se debruça sobre seu ofício e perscruta o que pode haver de falsidade em seu gesto, afinal é um “Diário de viagem sem viagem / ou carta sem nenhum destinatário: / palavras que, no máximo, interagem / com outras palavras do dicionário.”. Há algo de bastante depreciativo nestes versos. A assunção de que seu poema não comunica, de que não possui alcance de significação, dá a entender que sua organização atende somente aos desígnios de quem escreve, mas não se presta a atender alguma vontade que possa ser do destinatário. Os versos seguintes ainda reforçam essa colocação:

Um escrever que é verbo intransitivo
que se conjuga numa só pessoa.

Se, do ponto de vista sintático, o verbo intransitivo é aquele que solicita um único argumento para sua compreensão, no caso, a figura de um sujeito agente, começa a se delinear a partir daqui uma ideia de que o poema seria um ato de escrita que atende puramente aos caprichos de quem o escreve. Encontra-se aqui também uma referência ao conhecido romance de Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo* (1927), cuja tese central seria, de acordo com o escritor paulista, que o amor não teria um destinatário certo. De qualquer modo, preservamos a ideia de que o poema só se endereça ao próprio sujeito lírico, exercício, portanto, solitário.

É como se a consciência do tardio que permeia a obra da qual o poema faz parte se refletisse também nas abordagens sobre o endereçamento. Por que o poema não consegue transitar em direção ao leitor. Algum sinal dos tempos? “Ele também é um texto reduzido a substantivo / menos que abstrato...”. Novamente, o autor explora os limites semânticos das palavras e das classes gramaticais mais clássicas para, de maneira lúdica, alcançar os sentidos que deseja. O substantivo abstrato é justamente aquele que possui existência dependente de

um indivíduo, e que, inclusive, refere-se a coisas não palpáveis, ou não alcançáveis. O poema seria então gesto narcísico por excelência, pois se dobra sobre o próprio autor, e se desdobra sobre ele.

.....se nem mesmo soa,
como haveria de querer dizer
alguma coisa que valesse o vão
e duro esforço de fazer sentido?

Os versos destacados apontam para uma crise que destacamos na seção anterior, referida como uma angústia de influência, e que passa a ser aqui, nos termos de Eduardo Veras, uma angústia de sentido. Nas palavras do crítico, vejamos como ele define o conceito:

A angústia do sentido parece se manifestar de duas maneiras na poesia de Paulo Henriques Britto. A primeira delas está associada ao mal-estar sociologicamente compreensível da inadequação do discurso poético à vida moderna. Trata-se daquilo que me permitirei nomear como dimensão superficial da crise da poesia, aquela que começa a saltar aos olhos de todos nos anos iniciais do século XIX, e que pode ser explicada pelo aumento da distância entre a poesia lírica e o público leitor, conforme observa Walter Benjamin quando afirma que, no tempo de Baudelaire, “as condições de receptividade da poesia lírica” se tornaram mais “desfavoráveis” (VERAS, 2015, pg. 04)

O grande dilema do poeta contemporâneo é criar uma linguagem capaz de se acoplar às novas racionalidades que, por procurarem disposições puramente utilitárias, reduziriam cada vez mais o espaço de circulação da poesia. Resta ao poeta disparar sua carta aberta, sem destinatário, na esperança (um tanto patética) de encontrar o respaldo de um possível leitor.

O que chama a atenção aqui, é que mesmo havendo esse peso sobre o poeta, de tentar elaborar algum sentido capaz de se adequar a sua época, os encaminhamentos finais do poema o colocam numa dinâmica de puro saciamento de desejo de expressão. “Por outro lado, a coisa dá prazer. / Dá uma formidável sensação / (mesmo que falsa) de estar sendo ouvido”. Paulo Henriques Britto, então, assume (mesmo que o negue em outros poemas) o fato de que a poesia funciona como um remetente de sua própria interioridade, como algo que se escreve para suprir a necessidade de expressão. Embora isso pareça arrogante por parte do autor, nos parece que há algo daquele já comentado “sorriso amarelo” nesse gesto, como quem diz algo simplesmente para aceitar a grande dificuldade de interpenetração da poesia do presente pós-utópico.

Ser remetente e também destinatário de sua própria interioridade é algo que parece estar sendo colocado em jogo pelo poeta. No fundo, o poema não é apenas uma reflexão sobre o endereçamento, mas uma maneira prática de lidar com suas vicissitudes a partir de um

trabalho singular com a linguagem. Evidente que essa temática trabalhada na poesia do autor parece estabelecer fortes referências com aquilo que a poesia é e representa enquanto produto cultural, ou a própria discussão sobre seu alcance no momento contemporâneo. Tanto que esse tema volta a ser discutido em *Formas do nada*, com o detalhe que, se o tom já era de depreciação em *Tarde*, aqui se acentua ainda mais o desapontamento.

IV

Tudo se perde, nada se aproveita,
eu sei. Porém a impressão permanece:
alguma (pouca) coisa que foi feita
pode talvez merecer uma espécie
de não exatamente eternidade,
mas mais que o imediato esquecimento.
Será ilusão? Será pura vaidade?
Bem provável. Sendo assim, me contento
com o vago prazer (se é mesmo prazer)
de rabiscar num caderno, ao acaso,
o que talvez jamais venha a ser lido
por mais ninguém. Nem por mim. Escrever
é preciso. Por quê? Não vem ao caso.
E faz sentido? Não. Não faz sentido.

O tom do poema é de completo embaraço, em que explicações se dobram sobre explicações, questionamentos sobre questionamentos. Se aqui há algum riso, ele parece ser escárnio. Os primeiros versos parecem atribuir o constrangimento ao próprio fazer poético, como se o autor perguntasse a si próprio o motivo pelo qual resolveu iniciar um processo que, não possuindo adesão aos discursos contemporâneos, certamente resultaria em total malogro. “Tudo se perde, nada se aproveita”. Há um ensejo de fracasso nesse início, mas que não impede o poema de continuar com os resíduos desse processo, afinal, pelo menos “a impressão permanece”.

alguma (pouca) coisa que foi feita
pode talvez merecer uma espécie
de não exatamente eternidade,
mas mais que o imediato esquecimento.

Embora sutis, as questões de demanda e endereçamento podem ser notadas nesses versos; a “coisa” que sobra, demarcada com um adjetivo bastante desdenhoso entre parêntesis (pouca), talvez mereça aquele “um minutinho de glória”. A sensação de constrangimento de que fala Eduardo Veras pode ser notada aqui. É como se o autor ainda demandasse alguma esperança em conseguir um leitor, uma escuta para além de sua própria escuta. Afinal, o sujeito lírico já se abriu para si e constatou que a obra produzida “não é lá grande coisa” (algo

bastante melancólico), espera-se então uma outra escuta (a coisa merece “mais que o imediato esquecimento”).

Também se coloca aqui, como no poema anterior, a questão de um possível narcisismo. No entanto, o modo como os questionamentos se acumulam nos versos (“Será ilusão? Será pura vaidade?”) faz com que o próprio sujeito lírico suspeite do prazer narcísico que sentiria nesse ato (“Sendo assim, me contento / com o vago prazer (se é mesmo prazer)”). Tanto que o se assume uma posição quase surrealista de escrita, “rabiscar num caderno, ao acaso, / o que talvez jamais venha a ser lido / por mais ninguém.”, como se não se importasse ou se não valesse à pena demandar tal esforço. Isso justificaria, inclusive, um poema que fosse esvaziado de significado, já que puro trabalho de uma escrita do “acaso” (ou talvez o “nada” apontado no título do livro).

Convém notar que a exibição desse processo narcísico e sua assunção no corpo do poema, para além de encenar possíveis demandas contemporâneas, parece querer denotar, nessa transição de *Macau* para *Formas do nada*, uma questão de conformismo com as possibilidades de endereçamento. Se houve algum momento anterior em que as pessoas buscariam ler poemas, esse momento parece ter ficado para trás (num passado até recente). Como mostram os versos, o rabisco é ao acaso, e “talvez jamais venha a ser lido”, nem mesmo pelo próprio autor, o que marcaria o total desdém com a escrita poética. Tanto que os últimos versos se encaminham numa sequência que acumula questionamentos e respostas vazias.

..... Escrever
é preciso. Por quê? Não vem ao caso.
E faz sentido? Não. Não faz sentido.

Além das investigações prévias que fizemos sobre os temas da demanda e do endereçamento, talvez caiba discutir no trabalho o quanto essas formulações na lírica do autor respondem a questões sobre o modo como deve se constituir a poesia contemporânea para que angarie algum tipo de reconhecimento (se é que se trata de uma questão de reconhecimento, de uma representatividade na era da mercadoria). Em vários momentos deste trabalho já apontamos para a inadequação do discurso poético em relação à atual racionalidade. A maneira como um possível leitor encara a obra artística envolve novos modos de reposicionamento subjetivo, que obrigariam o poeta a repensar as possibilidades de inscrição da poesia na vida cultural, fazendo com que ela escape do seu isolamento histórico.

Se tomarmos como exemplo a escritora Ana Cristina Cesar, é notável como as discussões sobre o endereçamento foram peça fundamental não apenas para a compreensão de sua obra em particular, mas para que conseguíssemos compreender melhor alguns aspectos de sua geração. Na poesia aqui estudada, a retomada dessa vertente de elaboração poética pode nos dar algumas pistas sobre o modo como os indivíduos estabelecem suas relações com sua identidade e com a movimentação de seus discursos nos espaços de comunicação. A colocação de Silviano Santiago, feita nos anos 1980, de que “a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro”, parece ter sido parcialmente abalada pelas próprias dinâmicas de modernização, que passam a procurar e validar discursos a partir de uma noção de “utilidade”. Ao que parece, os poemas de Paulo Henriques Britto que discutem o endereçamento buscam evidenciar as diversas tensões existentes no gesto de *solicitar*⁴² a figura de um leitor, que no presente estaria profundamente inserido numa normatividade cujas práticas mercadológicas parecem se sobrepor a outras atividades.

Gostaríamos de encerrar esse capítulo recuperando algumas colocações muito pertinentes feitas pela poeta Ana Martins Marques em conferência recente realizada na Universidade Federal de Minas Gerais, voltada para a discussão sobre os desafios contemporâneos da poesia. Em sua fala, a escritora relembra a importância do endereçamento na poesia ao dizer que “os poemas se encaminham. Eles estão à procura de um ‘tu’ ou de um ‘você’ a quem se endereçar.” Nessa mesma toada, ainda relembra a importante imagem contida no fim do poema “Conversa com a pedra”, da polonesa Wislawa Szymborska, que diz o seguinte:

Bato à porta da pedra.
- Sou eu, deixa-me entrar.

- Não tenho porta – diz a pedra.

A partir dessa singular imagem a poeta nos expõe a bela metáfora que envolve o trabalho com o endereço lírico: “Bater à porta do que não tem porta; bater à porta do que não responde, ou ao menos não responde em uma língua que possamos entender; procurar visitar esses lugares ainda desconhecidos, ainda sem portas: essa é a tarefa a que a poesia, desde sempre, se propõe”.

⁴² O gesto de *solicitação* é comentado por Célia Pedrosa em entrevista para a revista Matraga, onde discute as relações entre contemporaneidade e endereçamento. Data de acesso: 12/03/2017 <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/26165/18712>>

CONCLUSÃO

Muito provavelmente, o ponto mais difícil da presente dissertação será a elaboração de uma conclusão. Sabendo que ela deve se dobrar sobre aquilo que constatamos durante o trabalho, é notável que a poesia de Paulo Henriques Britto se articula a partir de disposições transversais, em que, mesmo tentando estabelecer o foco sobre algum tema, acabamos, como num torvelinho, sendo envolvidos por outras proposições que constituem tal poética. Repleta de marcas contingenciais, trata-se de uma poesia que se detém sobre um conjunto de dilemas que ela mesmo registra, ou, para ficarmos com uma colocação interessante de Michael Hamburger: “o eu sobre que se escreve se torna uma multiplicidade de alternativas, possibilidades e potencialidades” (Hamburger, 2007, p. 73).

Esperamos que as análises empreendidas nesta dissertação nos tenham permitido notar que os poemas de Paulo Henriques Britto nos apresentam um sujeito lírico que está em constante diálogo com as formas do passado. Não é um contato tranquilo, tendo em vista o fato de que, a todo o momento, o autor se impõe uma tarefa de recomeçar algo, de reorganizar os modos de subjetivação no momento presente. Como bem nota Arlenice Almeida da Silva, “buscando os limites da lucidez, a operação poética de Paulo Henriques Britto insiste em “perseguir o agora” (SILVA, 2010, p.192). A ensaísta atrela a percepção do presente a uma lucidez com a qual concordamos em definitivo, e sobre a qual acrescentamos certa “derrisão” e “desilusão” com o contemporâneo, principalmente em seu livro mais recente, *Formas do nada*, em que a consciência a respeito de certas limitações (da linguagem, que não consegue mais dar sentido à existência do sujeito, ou da arte; e que, conseqüentemente, não consegue se acoplar – e acoplar o homem – aos discursos da nova sociedade liberal) imprime um ar de desapontamento nos poemas, como se a tragédia fosse iminente, apesar das constantes investidas para reestruturar as coisas (algo que se reflete até nas escolhas formais do autor, o tempo todo tentando reconstituir os modelos de soneto). Observar um dos poemas que encerra o último livro do autor, pode nos ser revelador de algumas perspectivas do presente.

Pós

Antes era mais fácil – sim, porque era,
mais difícil, havia mais em jogo,
e o tempo todo se jogava à vera.
Precisamente: mais difícil, logo,

mais fácil. Porque sempre se sabia
de que lado se estava – Havia lados,
então. E a certeza de que algum dia
tudo teria significado.

E nós seríamos os responsáveis
por dar nomes aos bois. Havia bois
a nomear, então. Coisas palpáveis.
tudo teria solução depois.

Chegou o tempo de depois? Digamos
que sim. E no entanto os nomes dados
não foram, nem um só, os que sonhamos.
Talvez, porque sonhássemos errado,

talvez porque, enquanto alguns se davam
ao luxo de sonhar, outros, insones,
imunes, implacáveis, se entregavam
à tarefa prosaica de dar nomes

sem antes os sonhar. E, dia feito,
agora tudo é fácil. E por isso
difícil. Não, a coisa não tem jeito.
Nem nunca teve, aliás. Desde o início.

De *Formas do nada*, um poema como esse só ganha força de sentido quando observado na perspectiva de uma obra que não se dobra apenas sobre si mesma (pensando apenas a literatura), mas de uma obra que consegue articular suas relações com a contemporaneidade. Se nos poemas de *Tarde* (2007) parecia se acentuar a consciência do tardio (dos atrasos e dos não-alcances em várias instâncias), nesse “Pós” o autor evidencia a talvez derradeira encruzilhada em que chegamos, quando as alternativas históricas e também da arte parecem ter sido minadas pelas estruturas contemporâneas. O poema está dividido de modo evidente em duas partes, cada uma constituída por três quartetos. A primeira localiza uma situação pregressa que, apesar de ser definida como “mais difícil”, parecia apresentar lastros aos quais se poderia apegar (o sujeito e o artista). A segunda, que o sujeito lírico chama de “o tempo de depois”, apresenta relações com um presente que, sendo delimitado como “mais fácil”, evidencia uma total ausência de respostas palpáveis, factíveis.

Trata-se de uma peça ambígua, pois não sabemos a que se referem as asserções e denegações que a compõem; mas é justamente essa ambiguidade que se coloca como eficácia linguística capaz de delinear o diagnóstico de desencanto do momento presente. As circunstâncias que ele aponta podem se referir a um Brasil pós-ditatorial, pós-transição democrática, pós-utópico, pós moderno, pós-tudo. Como se todas essas “definições”, no final das contas, orientassem os mesmos dramas e problemas. E estando no fim do livro⁴³, é como

⁴³Os poemas de encerramento de *Formas do nada* merecem uma discussão à parte, que necessitaria incorporar outros elementos que não caberiam nesta dissertação. Por exemplo, “Uma lenda” é uma peça intrigante em que o autor recupera um tema que havia ficado para trás em sua obra: *a contravenção* (que acompanhamos em “Até segunda ordem”), colocando-a numa narrativa que mistura imagens do elevado (“oráculos”, “Grandes templos”

se esse poema nos apresentasse alguma corrosão que não pôde ser sanada por nenhum dos expedientes políticos, científicos ou tecnológicos surgidos nos últimos anos (corrosão que se estende até nossos dias). Talvez isso também explique poemas como os que vimos no capítulo 2, em que o autor recusava de modo mais veemente toda e qualquer promessa racionalizante, preferindo buscar vozes e inspirações externas que (des)orientem sua subjetividade.

A tentativa que fizemos de tentar observar o modo como certos assuntos foram sendo amadurecidos na obra do autor com o passar dos anos (lendo alguns poemas nas passagens entre livros), apresentou um poeta que vai se tornando cada vez mais severo em suas relações com o presente, colocando em suas cenas de escrita um sujeito lírico às vezes desagregado, que lembra muito o sujeito pós-moderno delineado por Stuart Hall

“O sujeito assume identidade diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (Hall, 2000, p.13).

Se a projeção de identidades no tempo e no espaço se tornou mais variável (e porque não dizer: problemática) não será difícil entender por qual o motivo Paulo Henrique Britto irá dramatizar as dificuldades de se constituir um sujeito (que também é sujeito lírico) que não consegue estar desvinculado dos atuais parâmetros de mercantilização.

Gostaríamos também de comentar, que durante esta dissertação, por mais de uma vez, tentamos “diagnosticar” com certas palavras os possíveis dramas que envolveriam as escolhas afetivas (e temáticas) de Paulo Henrique Britto em seus poemas. Usamos melancolia, desencanto, angústia, mal-estar (de nossa parte, e nos valendo de trabalhos de outros estudiosos), mas sem designar precisamente qual seria o sentimento (de mundo) que permeia essa poética (que poderia ser resultado de um sintoma de uma época). Se como nos relata Christian Dunker, que “um sintoma não pode ser separado de seus modos de expressão e de reconhecimento social nem dos mitos que constroem a escolha de seus termos nem das teorias e romances dos quais ele retém forma a forma e o sentido” (DUNKER, 2015, p.31), talvez, em trabalho futuro, em que possamos observar também a lírica de outros autores contemporâneos, consigamos identificar com maior precisão as especificidades que envolvem os sintomas dessa época. Ainda assim, se é possível especular alguma coisa nesse momento,

“altares”, “sacerdotes”) e do decaído, mais precisamente a figura do “laranja” (aquele que intermedeia transações financeiras fraudulentas, emprestando seus dados para ocultar a identidade de quem a contrata). Em tempos de ampla discussão sobre a corrupção, a retomada desse tema, por exemplo, nos apresenta um autor que deseja falar e pensar a sua época (mesmo o que há nela de mais negativo).

com base nas leituras e análises que fizemos, precisaríamos aprofundar nossas pesquisas para saber em que medida a poesia de certos autores já não exprime uma voz lírica cujas manifestações psíquicas ultrapassam a ideia de melancolia e passam a remeter à figura do sujeito contemporâneo *depressivo*, do qual fala Maria Rita Kehl.

Os depressivos que buscam a clínica psicanalítica estão longe de pensar em si mesmos como gênios poéticos ainda que, eventualmente, possam sê-lo. Mas é possível apostar que os depressivos (...) conservem em outros termos o mesmo tipo de saber inconsciente dos antigos melancólicos. Um saber sobre a inconsistência do Outro e a inutilidade de tentar servi-lo (...). É possível que os depressivos sejam os atuais portadores de um saber pouco acessível na neurose a respeito das condições contemporâneas do mal-estar. Daí a atualidade das depressões, herdeiras do que representou a melancolia até o surgimento da psiquiatria moderna e até que Freud deslocasse este significante para o terreno da vida privada, situando sua origem nos estágios primordiais da constituição do sujeito (KEHL, 2009, p.88).

Estaríamos diante, então, com a manifestação de uma subjetividade outra, bastante complexa, que tendo de lidar com situações novas dentro de sua racionalidade, desenvolve um sintoma (a depressão) que responde diretamente ao reconhecimento de um mal-estar social. Seria importante ponderarmos a respeito de como isso se refletiria no campo da arte (e mais especificamente, da poesia). Longe de querer “forçar” interpretações sociológicas, podemos pensar que poemas que abordam a questão da originalidade, ou mesmo do endereçamento, como os que vimos no capítulo 3 (e que, curiosamente, surgem na obra do autor a partir dos livros publicados na década de 2000), parecem responder, em alguma medida, ao “sujeito fábrica” comentado por Pierre Dardot e Christian Laval, um sujeito que, sendo empresa de si, precisa se colocar a todo o momento como inovador (daí a preocupação constante com a originalidade), ou abrir mão de sua via de desejo em nome do bem-estar do Outro (daí a necessidade de um olhar mais cuidadoso sobre o direcionamento / endereçamento dos discursos).

Ao fim dessas análises, podemos concluir que Paulo Henriques Britto adota como dicção particular de sua obra a própria ideia de contradição, fazendo da sua poesia um espaço de mediação entre antigas dualidades. As impressões do poeta se constituem a partir de uma perturbação nas expectativas demarcadas por leitores, por críticos, e até mesmo por instituições acadêmicas. A proposta de uma poesia que se constrói a partir de um choque com as bases constitutivas de seu passado, exige maior agilidade em nossas formulações conceituais. Nesse sentido, o autor acaba exigindo de seus observadores, talvez, uma revisão de certos critérios descritivos, sem contar que o contato com essa obra em particular, é

possível lançar hipóteses sobre uma vertente importante da poesia contemporânea, em busca de compreender melhor este homem atual (ou mesmo este mundo atual).

REFERÊNCIAS

Obra poética do autor:

- BRITTO, Paulo Henriques. **Formas do nada**. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Tarde**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Trovar claro**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Macau**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Mínima lírica**. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1989.
- _____. **Liturgia da matéria**. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 1982.

Obra crítica do autor:

- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2012.
- _____. **“O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”**. eLyra, v. 3, p. 27-41, 2014.
- _____. **“Por que escrevo”**. Remate de Males, v. 30, p. 253-258, 2013.
- _____. **“A reconstrução da forma na tradução de poesia”**. Cadernos de Letras (UFRJ), v. 26, p. 2, 2010.
- _____. **“É possível transgredir no momento poético atual?”**. In: Mendes de Almeida, Isabel; Naves, Santuza Cambraia. (Org.). Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 45-53.
- _____. **“Poesia e memória”**. In: Célia Pedrosa. (Org.). Mais poesia hoje. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 124-131.
- _____. **“Poesia: criação e tradução”**. Ipotesi (UFJF), v. 12, p. 11-17, 2008.

Vídeos e entrevistas com o autor:

Jardim Alheio entrevista Paulo Henriques Britto em 04/04/2014, para Ciclo de Crítica na Casa das Rosas. < <https://www.youtube.com/watch?v=g5MCJLCcC4w> > acesso em 14/12/2016.

Paulo Henriques Britto participa do ciclo de palestras o que é poesia, na Casa das Rosas, em 02/04/2013. < <https://www.youtube.com/watch?v=-yHyrLxEtAI> > acesso em 14/12/2016.

Entrevista para o programa Imagem da Palavra (Rede Minas) em 02/12/2013 (em duas partes).

Parte 1 < <https://www.youtube.com/watch?v=dgiYFI7ehXk> > acesso em 14/12/2016

Parte 2 < <https://www.youtube.com/watch?v=ghSgJBIOB7g&feature=youtu.be> > acesso em 14/12/2016

Entrevista para Rogério Skylab no programa Matador de Passarinho em 08/09/2013. < https://www.youtube.com/watch?v=Rqwzq0_FNZM > consultado em 14/12/2016.

Outras obras críticas:

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALENCAR, Rosana Nunes. **Lirismo, tradição e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto**. (Tese – Doutorado) São José do Rio Preto: UNESP, 2016.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Campinas, SP: Pontes, 2005.

_____. **Problemas de linguística geral II**. Campinas, SP: Pontes, 2005.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORSATO, Fabiane Renata. **A poesia serial de Paulo Henriques Britto**. In: Revista da ABRALIC, XIV Congresso Internacional. Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2013.

BOSI, Viviana. **Poesia em risco: itinerários a partir dos anos 60**. 2014. (Tese de livre-docência). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

- CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si” in: Terceira margem, Ano VIII, n. 11, 2004.
- COMBE, Dominique. “**O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia**”. In: REVISTA USP, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**. São Paulo: Boitempo. 2016.
- DINIZ, Marcelo. **Tensões contemporâneas do uso do soneto**. Revista Cult. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/tensoes-contemporaneas-do-uso-do-soneto/>>. Acesso em 02/04/2017.
- DOLAR, Mladen. **Uma voz y nada más**. Buenos Aires, Manantial, 2007.
- _____. “**O objeto voz**” (tradução de Clóvis Salgado Gontijo Oliveira) in: Prometeus, 5, número 10, 2012, p. 167-192.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ELIOT, T.S. **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. São Paulo: Autêntica, 2013.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- _____. **Esses poetas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- IANELLI, Mariana. **Paulo Henrique Britto: um poeta que fala e pensa sua época**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/03/10/paulo-henriques-britto-um-poeta-que-fala-pensa-sua-epoca-435380.asp>>. Acesso em: 14/01/2014.
- ITAÚ CULTURAL. **Protocolos críticos**. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2009 (coletânea de ensaios sobre literatura contemporânea produzidos no contexto do programa Rumos Literatura do Itaú Cultural).
- JAFFE, Noemi. **O avesso de um livro: Paulo Henrique Britto, 30 anos de poesia**. Folha de São Paulo – Ilustríssima, 18/11/2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/78571-o-avesso-de-um-livro.shtml>> Acesso: em 12/01/2017.
- _____. **Sem hermetismos gratuitos, poemas recuperam a importância do difícil**. Ilustríssima Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/30307-sem->

[hermetismos-gratuitos-poemas-recuperam-a-importancia-do-difícil.shtml.>](#) Acesso: em 12/01/2017.

JAMESON, Fredric. **Sementes do tempo**. São Paulo: Ática, 1997.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2009.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo horizonte: Chão de Feira, 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Tradução: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

MAN, Paul de. **O ponto de vista da cegueira**. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

MARTELO, Rosa Maria. **A forma informe: leituras de poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. **“Resistência da poesia / Resistência na poesia”**. In: Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, nº 18, 2012.

MELO NETO, João Cabral de. “Poesia e composição”. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MESCHONNIC. Henri. **Linguagem, ritmo e vida**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006 (não publicado em livro, apenas no site da FALE/UFMG).

NANCY. Jean-Luc. **À escuta**. Belo Horizonte, Chão de Feira, 2014.

NUNES, Benedito. **João Cabral: a máquina do poema**. Brasília: Editora UNB, 2007.

PAZ, Octavio. **Corriente alterna**. México: Siglo veintuno editores, 1973.

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

_____. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Célia. (org.) **Mais poesia hoje**. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lucia de. (Orgs.). **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. 1ª ed. Chapecó (SC): Argos, 2001.

_____. (Orgs.). **Poéticas do olhar: e outras leituras de poesia**. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. (Orgs.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. (Orgs.). **Sobre poesia: outras vozes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

PEDROSA, Célia Maria Lucia de. **Ensaio sobre poesia e contemporaneidade**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2011.

PEDROSA, Célia. **Crítica de poesia: tendências e questões**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

_____. “Poesia, crítica, endereçamento” in: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

RABATÉ, Dominique (org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1996.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Rocco, 2002.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral**. In: Estudos Avançados. Volume 29, Número 85, São Paulo Sept./Dec. 2015.

SILVA, Arlenice Almeida da. **A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto**. In: Teresa: revista de Literatura Brasileira. (10/11). São Paulo, p. 174-191, 2010.

SIMON, Iumna Maria. **“Condenados à tradição. O que fizeram com a poesia brasileira”**. Revista Piauí, Rio de Janeiro, p. 82 - 86, 06 out. 2011.

_____. **“A retraditionalização frívola: o caso da poesia no Brasil.”** Colóquio. Letras, v. 180, p. 30-41, 2012.

_____. **“Tentativa de balanço”**. Novos Estudos CEBRAP (Impresso)” v. 94, p. 163-176, 2012.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2010.

_____. **De volta ao fim**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. **Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia**. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. **A música desconhecida de Paulo Henriques Britto**. In: O Eixo e a roda, Belo Horizonte, v.24, n.1, p. 187-201, 2015

_____. **Paulo Henriques Britto e a angústia do sentido**. In: Estudos Linguísticos e Literários. N. 51 (1/2015) – ISSN: 2176-4794.

_____. **Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henriques Britto**. In: Revista da ABRALIC, XV Congresso Internacional. “Experiências literárias”. ISSN: 2317-157X.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. **“Valei-me, são Wittgenstein”: poesia e filosofia da linguagem em Paulo Henriques Britto**. In: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP nº 16 - julho de 2016.

VIVES, Jean-Michel. **“Para introduzir a questão da pulsão invocante”** in: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental. V. 12, n.2, p. 329-341, junho de 2009.

ZULAR, Roberto. “Encarçada de estrelas: alguns poemas de Paulo Henriques Britto e a transição democrática”. In: NATALI, Marcos; SISCAR, Marcos (Orgs.). **Margens da democracia**. São Paulo: Edusp / Editora Unicamp, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.