


UNESP  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

NALÚ BAPTISTA DE SOUZA

A POÉTICA DE PAULO HENRIQUES BRITTO

ARARAQUARA – S.P.
2013

Nalú Baptista de Souza

A POÉTICA DE PAULO HENRIQUES BRITTO

Monografia de conclusão de curso apresentada ao departamento de literatura da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.
Orientadora: professora-doutora Fabiane Renata Borsato.

ARARAQUARA – S.P.
2013

RESUMO

A partir de uma seleção de dezesseis poemas metalinguísticos dos livros *Liturgia da Matéria* (1982), *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997), *Macau* (2003), *Tarde* (2007) e *Formas do Nada* (2012) pretendeu-se chegar ao que se chama aqui de *A Poética de Paulo Henriques Britto*. Tal poética compreende as características e temas mais frequentes em sua poesia, bem como quais recursos expressivos são mais evidentes em cada um dos livros. Paulo Henriques Britto, tradutor, professor e escritor com sete livros publicados (sendo um deles de contos), lançou seu primeiro livro de poesias, *Liturgia da Matéria*, em 1982 e vem ganhando destaque no cenário da poesia brasileira contemporânea. Em 2004 ganhou um dos maiores prêmios literários do Brasil, o Prêmio Portugal Telecom, com o livro *Macau* lançado em 2003. Pretende-se que o estudo aqui feito acerca da poesia de Britto não fique restrito a si, mas que traga contribuições para a crítica da poesia brasileira contemporânea, já que ainda se carece de uma quantidade de material crítico relevante, o que muitas vezes dificulta o ensino e a aprendizagem de tal poesia. Assim, a análise da poesia metalinguística de Paulo Henriques Britto pretende descobrir, em parte, quais os novos rumos que a produção de poesia tomou no Brasil. Nosso corpus é composto por dezesseis poemas, sendo eles: “I”, da série “Dez Sonetos Sentimentais”, “III”, da série “Três Lamentos” e “Profissão de Fé” do livro *Liturgia da Matéria*; “I” e “II”, da série “Minima Poética” do livro *Mínima Lírica*; “II” e “VII” da série “Sete Estudos para a Mão Esquerda” e “Sonetinho de Verão” do livro *Trovar Claro*; “II” da série “Fisiologia da Composição” e “Biodiversidade” do livro *Macau*; “I” e “II” da série “Art Poétique” e “5” da série “Crepuscular” do livro *Tarde* e “I” e “III” da série “Oficina” e o poema “Pós” do livro *Formas do Nada*. Para a análise de tais poemas fundamentou-se na metodologia de Antonio Candido, nos livros *Na sala de Aula: Caderno de análise literária* (2000, p.38-53) e *O estudo Analítico do Poema* (2006), além de Cavalcante Proença (1955) e do próprio Britto no ensaio *Poesia e Memória* (2000, p.124-131).

Palavras – chave: Poesia brasileira contemporânea; Paulo Henriques Britto; metalinguagem.

RESUMEN

Con una selección de dieciséis poemas metalingüísticos de los libros *Liturgia da Matéria* (1982), *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997), *Macau* (2003), *Tarde* (2007) y *Formas do Nada* (2012) se intentó llegar al que se llama aquí de *La poética de Paulo Henriques Britto*. Esta poética comprende las características y temas más frecuentes en su poesía, cómo también los recursos expresivos más evidentes en cada uno de sus libros. Paulo Henriques Britto, traductor, profesor y escritor con siete libros publicados (uno de contos), lanzó su primero libro de poesías, *Liturgia da Matéria*, en 1982 y gana cada vez más lugar en el panorama de la poesía brasileña contemporánea. En 2004 ganó uno de los grandes premios literarios del Brasil, el Premio Portugal Telecom, con el libro *Macau* de 2003. Desease que el estudio sobre la poesía de Britto traiga contribuciones para la crítica de poesía brasileña contemporánea, pues aún necesitase de una cantidad de material crítico relevante, lo que muchas veces dificulta la enseñanza y la aprendizaje de esta poesía. Así, el análisis de la poesía metalingüística de Paulo Henriques Britto pretende descubrir, en parte, cuáles los nuevos caminos de esta producción en el Brasil. El *corpus* de análisis es compuesto por dieciséis poemas, que son: “I”, de la serie “Dez Sonetos Sentimentais”, “III”, de la serie “Três Lamentos” y “Profissão de Fé” del libro *Liturgia da Matéria*; “I” y “II”, de la serie “Mínima Poética” del libro *Mínima Lírica*; “II” y “VII” de la serie “Sete Estudos para a Mão Esquerda” y “Sonetinho de Verão” del libro *Trovar Claro*; “II” de la serie “Fisiologia da Composição” y “Biodiversidade” del libro *Macau*; “I” y “II” de la serie “Art Poétique” y “5” de la serie “Crepuscular” del libro *Tarde* y “I” y “III” de la serie “Oficina” y el poema “Pós” del libro *Formas do Nada*. Para el análisis de estos poemas se utilizó de la metodología de Antonio Candido, en los libros *Na sala de Aula: Caderno de análise literária* (2000, p.38-53) y *O estudo Analítico do Poema* (2006), también Cavalcante Proença (1955) y mismo Britto en el ensayo *Poesia e Memória* (2000, p.124-131).

Palabras – claves: Poesía brasileña contemporánea; Paulo Henriques Britto; metalenguaje.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 Metodologia de elaboração da pesquisa	8
2 ANÁLISES	9
2.1 Liturgia da Matéria (1982)	9
2.1.1 Dez Sonetos Sentimentais – I	9
2.1.2 Três Lamentos – III	11
2.1.3 Profissão de Fé	14
2.2 Mínima Lírica (1989)	18
2.2.1 Mínima Poética – I	18
2.2.2 Mínima Poética – II	21
2.3 Trovar Claro (1997)	22
2.3.1 Sete Estudos para a Mão Esquerda – II	23
2.3.2 Sete Estudos para a Mão Esquerda – VII	24
2.3.3 Sonetinho de Verão	27
2.4 Macau (2003)	30
2.4.1 Biodiversidade	31
2.4.2 Fisiologia da Composição – II	33
2.5 Tarde (2007)	37
2.5.1 Art Poétique – I	37
2.5.2 Art Poétique – II	39
2.5.3 Crepuscular – 5.	41
2.6 Formas do Nada (2012)	43
2.6.1 Oficina – I	43
2.6.2 Oficina – III	47
2.6.3 Pós	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS	60
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	62

INTRODUÇÃO

Paulo Henriques Britto estreou como poeta em 1982 com a publicação do livro *Liturgia da Matéria*. Desde sua estreia como autor lançou outros cinco livros de poemas e um de contos (*Paraísos Artificiais*, 2004) e vem ganhando destaque no cenário da poesia brasileira contemporânea. Em 1997 recebeu o Prêmio Alphonsus de Guimarães da Fundação da Biblioteca Nacional, por *Trovar Claro*. Em 2004 o livro *Macau*, publicado em 2003, recebeu dois prêmios: o Prêmio Alceu Amoroso de Lima e o Prêmio Portugal Telecom. Com relação a premiações, Britto também figura no Prêmio Jabuti: em 2005 ficou com o 2º lugar na categoria “Contos e Crônicas” com o livro *Paraísos Artificiais* (2004), em 3º lugar, em 2008, na categoria “Poesia” com o livro *Tarde* (2007) e em 2013, nesta mesma categoria, com o 5º lugar pelo livro *Formas do Nada* (2012).

Depois dos chamados “poetas marginais”, alguns críticos anunciam que não podemos mais falar em “geração” na poesia brasileira. Como ressalta Ivan Marques: “A partir dos anos 1980, o fim das utopias e o esvaziamento dos ideais políticos corresponderam, no plano literário, à afirmação dos projetos individuais e ao culto da pluralidade”. (MARQUES, 2009, p.189)

A poesia contemporânea ainda é pouco estudada e um dos fatores responsáveis é o pouco distanciamento temporal entre crítico e obra que não permite discernir com clareza os impactos dessa poesia no meio sociocultural. Assim, ao estudar a poesia de Britto estamos também analisando a forma de expressão da recente produção poética com o intuito de descobrir quais rumos esta produção tem tomado e também disponibilizar material crítico sobre esta poesia.

Paulo Henriques Britto aparece nesse contexto onde, ainda segundo Marques: “A poesia de ‘autoexpressão’ cedeu lugar a uma poesia reflexiva e cada vez mais intelectualizada [onde os poetas esbanjam] ‘erudição e competência técnica’”. (Idem, 2009, p.189)

A obra poética de Paulo Henriques se mostra em grande escala voltada para a metalinguagem. Em entrevista ao caderno *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo* o poeta menciona que isto se deve ao fato de que “muito do que geraria poesia hoje resulta numa canção popular. Então o território que sobrou para a poesia foi o da reflexão sobre a linguagem” (BRITTO, 2012b, p.E4). Percebemos pelas análises dos poemas

selecionados que o próprio eu-lírico de sua poesia se constrói a partir de tal “reflexão sobre a linguagem”.

Para o crítico Manuel da Costa Pinto (2004 p.31) na poesia metalinguística de Britto “há [...] um caráter "deceptivo" [...]. Não há mais musas ou sujeitos transcendentais; só resta um que se aliena voluntariamente na forma, cujas inversões denotam que agora quem manda não é o poeta, mas as palavras”. Tal característica apontada por Costa Pinto se faz presente no momento da criação, pois a palavra é algo que resiste ao poeta, que não se deixa “assassinar sem queixa” (BRITTO, 1982, p.46).

Este embate com a palavra, na poesia de Britto, é algo necessário para que o poema se concretize, o conflito representa o momento em que as palavras são lapidadas, trabalhadas, até que cheguem à forma desejada e edifiquem o monumento que é o poema. É por tal motivo que a relação do eu-lírico com o seu objeto de trabalho é um dos pontos fundamentais desta pesquisa, pois se é a partir dela que o poema se constrói, é por ela que podemos chegar às outras características que nas análises seguintes serão apresentadas, tais como: o intenso trabalho formal, criador de uma métrica e ritmo próprios; a (des)construção do soneto; a objetividade x a subjetividade; entre outras, sendo que todas elas se pautam em uma: a questão do *poeta construtor*.

Na poesia de Britto encontraremos um eu-lírico irônico e melancólico que tem o poema como refúgio, um poema que é ao mesmo tempo lugar de frustração e prazer e que se confunde com a própria vida, afinal “são as palavras que suportam o mundo, não os ombros” (BRITTO, 2003, p.18).

1. Metodologia de elaboração da pesquisa

Após a leitura dos livros *Antologia Comentada da Poesia Brasileira no século 21* (PINTO, 2006) e *Literatura Brasileira Hoje* (PINTO, 2004) ambos do jornalista e crítico literário Manuel da Costa Pinto, fizemos uma seleção de poetas e depois de uma primeira análise selecionamos Britto como uma voz representativa da poesia contemporânea e que poderia ser estudado para melhor compreender essa nova poesia. Após a primeira leitura dos seus seis livros de poemas, chegamos à constatação de que grande parte de sua poesia é metalinguística e que uma vez estudada, favoreceria a compreensão de sua poética.

Em seguida apuramos a quantidade de poemas de cada livro e instituímos como corpus para análise 5% de poemas metalinguísticos por obra, chegando a quantidade de 16 poemas para análise, sendo três deles de *Liturgia da Matéria* (1982), dois de *Mínima Lírica* (1989), três de *Trovar Claro* (1997), dois de *Macau* (2003), três de *Tarde* (2007) e três de *Formas do Nada* (2012).

Depois de instituída a quantidade de poemas a serem analisados, passamos a nos dedicar à escolha dos poemas de cada livro. Buscamos poemas que atendessem à nossa necessidade de analisar as principais características em sua poesia, como seu eu-lírico se construía e qual a relação deste com a palavra na construção do poema. Levando em consideração tais premissas selecionamos os seguintes poemas: “I”, da série “Dez Sonetos Sentimentais”, “III”, da série “Três Lamentos” e “Profissão de Fé” do livro *Liturgia da Matéria* (1982); “I” e “II” da série “Minima Poética” do livro *Mínima Lírica* (1989); “II” e “VII” da série “Sete Estudos para a Mão Esquerda” e “Sonetinho de Verão” do livro *Trovar Claro* (1997); “Biodiversidade” e “II” da série “Fisiologia da Composição” do livro *Macau* (2003), “I” e “II” da série “Art Poétique” e “5” da série “Crepuscular” do livro *Tarde* (2007) e “I” e “III” da série “Oficina” e o poema “Pós” do livro *Formas do Nada* (2012).

Estudos produzidos até então sobre a obra de Britto foram importantes em nossa bibliografia como, pois desta forma podemos dialogar com o pensamento de outros estudiosos sobre o fazer poético deste autor. Também nos basearemos na metodologia de análise de Antonio Candido proposta nos livros *Na sala de Aula: Caderno de análise*

literária. (2000, p.38-53) e *O estudo Analítico do Poema* (2006), além da teoria de Cavalcante Proença (1955).

2. ANÁLISES

Perceberemos na análise dos dezesseis poemas a seguir que a evolução da poética de Paulo Henriques Britto se mostra de forma coerente, apresentando características que percorrem todos seus livros ainda que alguns temas sejam abordados com mais ênfase em uma obra do que em outra.

2.1. Liturgia da Matéria (1982)

Com *Liturgia da Matéria*, em 1982, Britto iniciou sua carreira como poeta. O livro é composto por cinquenta e três poemas e já apresenta uma quantidade significativa de metalinguagem, ainda que se foque em outras temáticas.

2.1.1. Dez Sonetos Sentimentais – I

1 Se por acaso a mão que escreve toca
2 uma coisa qualquer a que é negado
3 o se deixar pegar, e se essa mão
4 desentranha do fundo da caneta
5 um desses pedaços de consciência
6 que não se deixa nunca ultrapassar
7 a linha dos dentes, se a mão inventa
8 alguma coisa feia e porca, um verme
9 que se debate entre as linhas da pauta
10 como quem quer morrer mas não consegue, e
11 se no instante antes do risco mortal
12 a mão hesita e espera, como quem
13 teme uma certeza, ou sente no fundo
14 do medo uma espécie de compaixão?
(BRITTO, 1982, p.17)

No começo da leitura temos a sensação de que o poema apresentará uma condição e a partir dela uma conclusão/afirmação. Esta sensação é deixada de lado no decorrer do poema pelas várias orações que são sendo inseridas (todas começando pela conjunção “se”) e a expectativa é quebrada por completo quando, ao fim da leitura, percebemos um questionamento.

Temos assim uma dubiedade na significação. Embora o soneto termine com um ponto de interrogação, a escolha por colocar esse sinal de pontuação apenas no final do poema, e não no término de cada ideia apresentada, faz com que tenhamos um soneto “afirmativo-interrogativo”, pois há várias reflexões que se apresentam como afirmações.

Analisando os vocábulos presentes no soneto podemos perceber que esta sucessão de afirmações que desemboca em um questionamento é feita por um eu-lírico que se coloca a todo o momento como distante, indiferente e incerto quanto àquilo que é descrito. A incerteza que percorre o poema fica evidente no uso das expressões realçadas a seguir:

“a mão que escreve toca/ **uma coisa qualquer** a que é negado”; (versos 1 e 2)

“**um desses** pedaços de consciência”; (verso 5)

“a mão inventa/ **alguma coisa** feia e porca” e (versos 7 e 8)

“**uma espécie de** compaixão?” (verso 14)

Tal recurso faz notar que embora o soneto apresente orações “afirmativo-interrogativas”, o questionamento perpassa todo o poema, produzindo assim, uma sensação de incerteza.

O questionamento também é gerado pela dificuldade que o eu-lírico encontra para “pegar” esse objeto que a “mão” procura, pois ele se apresenta como algo “que é negado/ o se deixar pegar” (versos 2 e 3), “não se deixa nunca ultrapassar/ a linha dos dentes” (versos 6 e 7) e, se encontrado, a mão produz “um verme/ que se debate entre as linhas da pauta” (versos 8 e 9). Tal atmosfera de dúvida também pode ser vista nos versos 12 e 13: “como quem/ teme uma certeza”.

A “mão” aparece personificada, é ela quem *toca, desentranha, inventa, hesita e espera*. Embora haja uma relação metonímica, o poeta de certa forma transfere o ato criador ao utilizar a “mão” como sujeito e o ato da criação é visto como algo involuntário, pois é “por acaso [que] a mão que escreve toca/ uma coisa qualquer” (versos 1 e 2).

Podemos dizer que no poema “I” temos o jogo entre certeza e incerteza (afirmação e questionamento) produzido pelos vocábulos e pela estrutura do soneto. Esse jogo pode ser transposto também para o processo criativo, que se apresenta para o poeta como algo hermético, mas que faz com que o eu-lírico (aqui representado pela “mão”) tema ao aproximar-se de uma certeza que vem com o fim do poema (“o risco mortal”).

A questão do ato da criação poética como algo que não se dá de forma “pacífica”, como se houvesse uma luta entre o poeta e a palavra é recorrente na poética de Britto.

Em *Liturgia da Matéria*, no poema “Profissão de Fé” (que será analisado posteriormente), temos que a incerteza e o conflito com a palavra chegam a ser necessárias ao poeta:

Já não consigo mais acreditar
em nada que não se ofereça dócil [...]
como também não sei amar senão
o que resiste a toda tentativa
de se fazer polir, a coisa áspera
que não cabe em parte alguma, que escapa
a toda identificação, que escorre
e permanece toda inteira e pura
anônima, amorfa, indecifrável
(BRITTO, 1982, p.46)

Com relação à forma, o poema “I” se mostra mais regular do que outros poemas de Britto que aqui serão analisados. Dividido em quatorze versos decassílabos, o ritmo não apresenta muitas variações tendo como base a acentuação heroica e sáfica.

1 Se/ por/ a/**ca**/so a/ mão/ que es/**cre**/ve/ **to**/ca → 4^a, 8^a, 10^a
2 u/ma/ **coi**/sa/ qual/**quer**/ a/ que é/ ne/**ga**/do → 3^a, 6^a, 10^a
3 o/ se/ dei/**xar**/ pe/gar/, e/ se **es**/sa/ **mão**/ → 4^a, 8^a, 10^a
4 de/sen/**tra**/nha/ do/ **fun**/do/ da/ **ca**/**ne**/ta → 3^a, 6^a, 10^a
5 um/ **des**/ses/ pe/**da**/ços/ de/ cons/ci/**ên**/cia → 2^a, 5^a, 10^a
6 que/ não/ se/ **dei**/xa/ **nun**/ca ul/tra/pas/**sar**/ → 4^a, 6^a, 10^a
7 a/ **li**/nha/ dos/ **den**/tes/, se/ a /mão in/**ven**/ta → 2^a, 5^a, 10^a
8 al/gu/ma/ **coi**/sa/ fei/a e /**por**/ca, um /**ver**/me → 4^a, 8^a, 10^a
9 que/ se/ de/**ba**/te en/tre as/ **li**/nhas/ da/ **pau**/ta → 4^a, 7^a, 10^a -
10 co/mo/ quem/ **quer**/ mor/rer/ mas/ **não**/ con/se/gue, e → 4^a, 8^a, 10^a
11 se/ no ins/**tan**/te an/tes/ do/ **ris**/co/ mor/**tal**/ → 3^a, 7^a, 10^a
12 a/ mão/ he/**si**/ta e es/pe/ra/, **co**/mo/ **quem**/ → 4^a, 8^a, 10^a
13 **te**/me u/ma/ cer/**te**/za, ou/ **sen**/te/ no/ **fun**/do → 1^a, 5^a, 7^a, 10^a
14 do/ **me**/do u/ma es/**pé**/cie/ de/ com/pai/**xão**?/ → 2^a, 5^a, 10^a

Podemos perceber que o poema apresenta versos que se acentuam na 4^a, 8^a e 10^a sílabas, na 3^a, 6^a e 10^a sílabas ou na 2^a, 5^a e 10^a sílabas. No verso 7 ao invés de optarmos pela sinalefa na 7^a sílaba, optamos por deixá-la na 9^a para que o acento de “mão” fosse atenuado. Já no verso 12, ao invés de deixarmos o acento na 6^a sílaba, o transferimos para a 8^a, pois a vírgula antes da palavra “como” introduz uma pausa e possibilita tal

leitura. Encontramos uma acentuação diversa nos versos 9, 11 e 13 que possuem tônica na 7ª sílaba.

Após a análise rítmica, percebemos que o poema apresenta um minucioso trabalho formal, mas ainda trabalhando dentro da acentuação heroica e sáfica. Esta “contenção” que não encontramos em muitos poemas de Britto, pode relacionar-se com o tom de incerteza e questionamento que constrói o poema.

2.1.2. Três Lamentos – III

1 Nada nas mãos nem na cabeça, nada
2 No estômago além da sensação vazia
3 de haver ultrapassado toda sensação.

4 É em estados assim que se descobre a verdade,
5 que se cometem os grandes crimes, os gestos
6 mais sublimes, ou então não se faz nada.

7 É como as cobras. As mais silenciosas,
8 de corpo mais esguio, de cor esmaecida,
9 destilam o veneno mais perfeito.

10 Assim também os poemas. Os mais contidos
11 e lisos, os que menos coisa dizem,
12 destilam o veneno mais perfeito.
(BRITTO, 1982, p.30)

Cada poema da série “Três lamentos” é composto por uma estrutura diferente. O poema “I” apresenta 14 versos divididos em um terceto, um quinteto e uma sextilha. “II” é escrito em língua inglesa e composto por 1 décima, já o “III” (que analisaremos aqui) apresenta 4 tercetos.

No início do poema “III” temos a apresentação do estado do eu-lírico:

“nada nas mãos nem na cabeça, nada/ no estômago” (versos 1 e 2)

A primeira afirmação, “nada nas mãos”, nos leva a pensar em um primeiro momento na questão material, isto é, não ter nenhum objeto nas mãos, porém também podemos pensar na expressão “não ter nada nas mãos” como significado de não ter algo para se “apoiar”, argumentos, certezas, etc.

Ainda no verso 1 o eu-lírico confessa não ter nada “nem na cabeça”, nos fazendo pensar na falta de ideias e planos para a composição poética. Já no verso 2 temos uma afirmação que apresenta o estado de fraqueza física do eu-lírico, pois ele não tem “nada no estômago”. Tais afirmações são encadeadas, ligadas umas às outras. A falta de

ideias, leva à falta do poema que leva à fraqueza do poeta, já que esse se faz por meio da sua poesia.

Podemos dizer que o poema é construído com base em contrapontos: a sensação de estagnação do primeiro terceto, também representada pela utilização de poucos verbos e pela repetição da palavra “nada”, contrapõe-se às ações descritas no segundo terceto, onde temos verbos como: *descobrir* e *cometer*. Porém no fim deste segundo terceto volta-se à estagnação, mas não em caráter afirmativo, mas sim como algo duvidoso evidenciado pelo uso da conjunção alternativa “ou”: “ou então não se faz nada” (verso 6).

O terceiro terceto apresenta mais um contraponto, as cobras ditas “silenciosas,/ de corpo mais esguio, de cor esmaecida” (versos 7 e 8) são por outro lado aquelas que “destilam o veneno mais perfeito” (verso 9). No último terceto acontece o mesmo, porém são os poemas “mais contidos/ e lisos, os que menos coisa dizem” (versos 10 e 11) que “destilam o veneno mais perfeito” (verso 12). Temos um paralelismo entre os versos 9 e 12 que produz uma comparação entre as cobras e os poemas: as cobras e os poemas de aparência inofensiva são os que produzem mais efeito.

Tendo como base esta comparação, elaboramos o seguinte esquema:

Cobra → silenciosa, esguia e de cor esmaecida → destila o veneno mais perfeito

Poema → contido, liso e diz pouco → destila o veneno mais perfeito

O verbo *destilar* pode ser lido de formas diferentes. No primeiro caso o vemos como o ato de “cair em gotas”, porém no segundo podemos ver como a ação de passar de um estado para o outro e retornar ao estado inicial num movimento dialético. Pode-se entender como a ideia (pensamento) que passa a ser poema e ao ser lido volta a ser ideia (pensamento) novamente.

Pode-se perceber que a característica de *contido* citada no último terceto pode ser dada (aparentemente) a este poema, porém ela é perdida quando observamos os vocábulos que dão intensidade a outros (“veneno **mais** perfeito” - versos 9 e 12; “**grandes** crimes” - verso 5; “as **mais** silenciosas” - verso 7) e no uso de verbos como *cometer*, *descobrir* e *ultrapassar*.

Também podemos perceber essa “falsa contenção” pela diversidade de ritmos e metrificação (versos decassílabos, hendecassílabos, alexandrinos e de treze sílabas poéticas) contidos no poema:

2 no es/**tô**/ma/go a/**lém**/ da/ sen/sa/**ção**/ va/**zi**/a → 2^a, 5^a, 9^a, 11^a

3 de/ ha/**ver** /ul/tra/pas/sa/do/ **to**/da/ sen/sa/**ção**/. → 3^a, 7^a, 9^a, 13^a

4 É em/ es/**ta**/dos/ as/**sim**/ que/ se/ des/**co**/bre a/ ver/**da**/de, → 3^a, 6^a, 10^a, 13^a

5 que/ se/ co/**me**/tem/ os/ **gran**/des/ **cri**/mes,/ os/ **ges**/tos → 4^a, 7^a, 9^a, 12^a

6 **mais**/ su/**bli**/mes,/ ou en/**tão**/ não/ se/ faz/ **na**/da → 1^a, 3^a, 6^a, 10^a

7 É/ **co**/mo as/ **co**/bras./ As/ **mais**/ si/len/ci/**o**/sas, → 2^a, 4^a, 7^a, 11^a

8 de/ **cor**/po/ mais/ es/**gui**/o, de/ **cor**/ es/ma/e/**ci**/da, → 2^a, 6^a, 8^a, 12^a

9 des/**ti**/lam/ o/ ve/**ne**/no/ **mais**/ per/**fei**/to. → 2^a, 6^a, 8^a, 10^a

10 As/sim/ tam/**bém**/ os/ po/e/mas./ Os/ **mais**/ con/**ti**/dos → 4^a, 7^a, 10^a, 12^a

11 e/ **li**/sos,/ os/ que/ **me**/nos/ **coi**/sa/ **di**/zem, → 2^a, 6^a, 8^a, 10^a

12 des/**ti**/lam/ o/ ve/**ne**/no/ **mais**/ per/**fei**/to. → 2^a, 6^a, 8^a, 10^a

Se utilizássemos figuras como a *apócope*, a *sinérese* e a *diérese* conseguiríamos reduzir o tamanho dos versos, porém como tais figuras teriam que ser usadas em vários versos e ainda assim não chegaríamos a mesma metrficação, optamos por apresentar a métrica sem o uso de tais artifícios.

Os dois tercetos iniciais e os dois finais compõem dois sintagmas de significação:

1) O primeiro, presente nos tercetos iniciais, apresenta uma ação gerada a partir de um estado de estagnação, ou seja, há um estado primitivo de não-ação que gera um estado complexo de ações.

2) O segundo, apresentado nos tercetos finais, compõe-se dos embates apresentados (turbulência x serenidade; aparência x essência; pouco x muito) que nos levam a pensar no ditado popular de que “nem tudo o que parece ser, realmente é”.

Levando estas duas significações para a análise metalinguística, podemos dizer que o poema é feito a partir de um estado de carência, a partir da necessidade de expressão. A falta inicial gera o poema e este não deve ser visto somente como aparenta ser, pois é na sua essência que está o veneno perfeito (que podemos ver como o pensamento que ele *destila*).

Esquematizando o movimento dialético do poema, teríamos:

Pensamento inicial (poeta) → poema → pensamento final (leitor)

↓ ↓

ação (fazer) ação (ler)

Estagnação → poema → estagnação

↓

↓

ação (fazer) poema pronto

Como dito acima, o poema nasce de um estado de estagnação, quando o trabalho poético é concluído a estagnação volta, levando o poeta novamente a um estado que o impulsiona à composição poética. Temos assim que o “ser-poeta” só existe enquanto o fazer poético se desenrola, na ação.

2.1.3. Profissão de Fé

1 Já não consigo mais acreditar
2 em nada que não se ofereça dócil
3 a essa trama traiçoeira e fina
4 do dizível, que não se faça lousa
5 fria e lisa, nada que não se deixe
6 assassinar sem queixa, e não se encaixe
7 exatamente em seu lugar preciso –
8 como também não sei amar senão
9 o que resiste a toda tentativa
10 de se fazer polir, a coisa áspera
11 que não cabe em parte alguma, que escapa
12 a toda identificação, que escorre
13 e permanece toda inteira e pura,
14 anônima, amorfa, indecifrável.
(BRITTO, 1982, p.46)

Ao lermos “Profissão de fé” percebemos que o poema se divide em duas partes. A primeira, do verso 1 ao verso 7 (precisamente o meio do poema e onde há uma marca gráfica que corrobora essa divisão), apresenta um campo de força que gira ao redor do verbo *acreditar*. Este “campo de força” é composto por adjetivos que indicam um estado de neutralidade e indiferença, tais como: *dócil, fino, frio e liso*.

A “segunda parte” do poema inicia-se no 8º e se estende até o último verso. O principal verbo dessa segunda parte é *amar*, porém temos verbos secundários que ao contrário da primeira indicam um estado de conflito e dificuldade: *resistir, não caber, escapar e escorrer*.

Pelo exposto até agora percebemos que a primeira parte aparece em conflito com a segunda e que este conflito se dá essencialmente nos dois verbos principais do poema

que aparecem no início de cada parte e que são o centro das ações descritas em cada uma delas:

Já não consigo mais **acreditar** (verso 1)
Como também não sei **amar** senão (verso 8)

Os elementos nos quais o eu-lírico acredita são de fato elementos que fazem jus a essa confiança, pois são *dóceis, finos, lisos, que não se queixam* e que *se encaixam* nos seus lugares. O único elemento que destoa dessa primeira parte do poema é a “trama” que se apresenta como “traíçoeira e fina” (verso 3), pois é a ela que os elementos se oferecem “dóceis”. Nessa parte há um *enjambement* mais acentuado, pois o 3º verso apresenta a descrição da trama e somente o 4º ele acrescenta que ela é “dozível”, produzindo assim entre o 3º e 4º verso uma suspensão de significado.

Na segunda parte do poema os elementos ditos “amados” são aqueles que revelam *desordem, conflito, rudeza e não se deixam transparecer*.

No 13º verso o eu-lírico diz amar também o que permanece “inteiro” e “puro”, porém pelo dito anteriormente podemos perceber que este *puro* se mostra de forma diferente daquele reverenciado pelos parnasianos, que pregavam a pureza da linguagem por meio do trabalho estético e da perfeição formal. A pureza dita no poema está relacionada com aquilo que não foi modificado e por isso permanece puro, na sua forma primitiva ou como dito no último verso: “anônima, amorfa, indecifrável” (verso 14).

A “Profissão de fé” que temos aqui é diferente daquela escrita por Olavo Bilac. Enquanto a deste poeta parnasiano deseja a perfeição:

Quero que a estrofe cristalina,
Dobrada ao jeito
Do ourives, saia da oficina
Sem um defeito
(BILAC, 2012)

a de Britto deseja o oposto: aquilo que não se deixa polir. Esta preferência por aquilo que é *áspero* também pode ser lida no poema “II” da série “Minima Poetica”: “o que só por ser áspero me excita” (BRITTO, 1989, p.91).

É importante ressaltar que o clima de conflito da segunda parte do poema é gerado por algo insubmisso ao eu-lírico, isto significa que ele de certa forma tenta *polir* e *domar*, porém há uma resistência e é exatamente esta resistência que o *excita*. Assim, podemos dizer que o título “Profissão de fé” está mais relacionado com esse ato de

“amor” dito no poema, pois elementos em desordem e conflito requerem mais fé do que aqueles em estado neutro e sereno.

Podemos perceber também que há uma igualdade entre os elementos incríveis e os amáveis, ou seja, aqueles em que o poeta não acredita são os mesmos que ele ama:

“nada que não se ofereça dócil” (verso 1) → “o que resiste a toda tentativa de se fazer polir” (versos 9 e 10)

“que não se faça lousa/ fria e lisa” (versos 4 e 5) → “a coisa áspera” (verso 10)

“não se encaixe/ exatamente em seu preciso lugar” (versos 6 e 7) → “que não cabe em parte alguma” (verso 11)

Se utilizarmos de uma interpretação metalinguística podemos dizer que a primeira parte do poema está relacionada com a linguagem que visa à comunicação, aquela não-literária. Por isso são elementos “dóceis” e “que se deixam assassinar sem queixa”, pois têm apenas a finalidade de transmitir uma informação, servir como meio de comunicação, trazendo a ideia de que nesse tipo de discurso tudo se encaixa “exatamente em seu lugar preciso”, ou seja, não há acréscimos linguísticos ou estéticos. Tudo se oferece “dócil a essa “trama traiçoeira e fina/ do **dizível**” (versos 3 e 4), pois a língua pode ser manipulada pelo enunciador ou pelo enunciatário em benefício próprio e a “trama” torna-se “traiçoeira”.

Por outro lado, a segunda parte do poema teria relação com o discurso literário. Essa linguagem descrita como algo dócil no início do poema se transforma em algo esquivo quando o escritor tenta “poli-la”, transportá-la do seu uso trivial para uma esfera onde ela é trabalhada para além do usual, onde ela não procura passar uma informação, mas sim ser arte.

Sendo assim, isso justifica o fato de os elementos em que o eu-lírico não acredita serem aqueles que ele ama, pois todos eles nascem da mesma língua (*langue*), a diferença está no uso que se faz de cada elemento, os primeiros destinados à comunicação e os segundos à arte.

É no discurso literário que a linguagem mostra toda sua complexidade, pois ela é pensada e trabalhada e mesmo que o poeta/escritor se utilize dela é exigido dele “fé” neste uso, pois ela permanece “anônima, amorfa, indecifrável” (verso 14), isto é, uma obra nunca esgota todas as possibilidades de uso (e de interpretação) da linguagem.

Como o discurso literário é aquele que o eu-lírico nomeia *áspero*, “Profissão de fé” não se constrói como um poema que transmite um aspecto mais brando e suave.

Composto por 14 versos decassílabos as rimas do poema não são bem marcadas, com exceção de algumas. A maioria das rimas é toante (*fina, lousa, tentativa, áspera, escapa e pura*), com exceção de *deixe/encaixe* (versos 5 e 6) onde temos rimas soantes. Temos também algumas rimas internas (toantes e soantes): *consigo/dócil* (versos 1 e 2); *ofereça/traiçoeira* (versos 2 e 3) e *assassinar/lugar* (versos 6 e 7).

No ritmo do poema não temos muitas variações:

- 1 Já/ não/ con/si/go/ **mais**/ a/cre/di/tar/ → 4^a, 6^a e 10^a
 2 em/ **na**/da/ que/ **não**/ se o/fe/re/ça/ **dó**/cil → 2^a, 6^a e 10^a
 3 a es/sa/ **tra**/ma/ trai/ço/ei/ra e/ **fi**/na → 4^a, 8^a e 10^a
 4 do/ di/zí/vel,/ que/ não/ se/ **fa**/ça/ **lou**/sa → 3^a, 8^a e 10^a
 5 fri/a e/ **li**/sa,/ na/da/ que/ **não**/ se/ **dei**/xe → 3^a, 8^a e 10^a
 6 as/sas/si/**nar**/ sem/ **quei**/xa, e/ não/ se en/**cai**/xe → 4^a, 6^a e 10^a
 7 e/xa/ta/**men**/te em/ seu/ lu/**gar**/ pre/**ci**/so – → 4^a, 8^a e 10^a
 8 co/mo/ tam/**bém**/ não/ sei/ a/**mar**/ se/**não** → 4^a, 8^a e 10^a
 9 o/ que/ re/sis/te a/ **to**/da/ ten/ta/**ti**/va → 4^a, 6^a e 10^a
 10 de/ se/ fa/**zer**/ po/lir,/ a/ **coi**/sa/ **ás**/pera → 4^a, 8^a e 10^a
 11 que/ não/ **ca**/be em/ par/te al/**gu**/ma,/ que es/**ca**/pa → 3^a, 7^a e 10^a
 12 a/ to/da i/**den**/ti/fi/ca/**ção**,/ que es/**cor**/re → 4^a, 8^a e 10^a
 13 e/ per/ma/**ne**/ce/ to/da in/**tei**/ra e/ **pu**/ra, → 4^a, 8^a e 10^a
 14 a/**nô**/ni/ma,/ a/**mor**/fa, in/de/ci/**frá**/vel. → 2^a, 6^a e 10^a

A maioria dos versos é sáfico, porém alguns vão apresentar a primeira tônica na 4^a sílaba (versos 3, 7, 8, 10, 12 e 13) e outros na 3^a (versos 4 e 5). Os versos 1, 2, 6, 9 e 14 são heroicos com variações na primeira tônica, ou na 2^a ou na 4^a sílabas. Falta-nos discorrer sobre a acentuação do 11^o verso que se apresenta diferente dos outros, com acento na 3^a, 7^a e 10^a sílabas.

A acentuação desse verso nos soa incomum (se comparada aos outros versos) pelo acento que recai sobre a 7^a sílaba, porém se nos atentarmos ao conteúdo semântico do verso podemos ter uma explicação para tal acentuação: “que não cabe em parte alguma, que escapa”. É, então, precisamente nesse trecho que o “escapar” é posto. Podemos dizer que o conflito dito no verso é transposto para seu ritmo e esse se torna irregular, não se deixando domar pelo eu-lírico.

2.2. Mínima Lírica (1989)

A segunda obra de Britto é dividida em duas partes: na primeira é reproduzido seu primeiro livro, *Liturgia da Matéria* (1982), e na segunda encontra-se uma seleção de

poemas intitulada *Mínima Lírica*. Ainda que esta segunda parte apresente menos poemas, a partir dela já notamos um aumento da abordagem metalinguística na poesia de Britto.

2.2.1. Minima Poetica – I

1 Poesia como forma de dizer
2 o que de outras formas é omitido –
3 não de calar o que se vive e se vê
4 e sente por vergonha do sentido.
5 Poesia como discurso completo,
6 ao mesmo tempo trama de fonemas,
7 artesanato de éter, e projeto
8 sobre a coisa que transborda o poema
9 (se bem que dele próprio projetada).
10 Palavra como lâmina só gume
11 que pelo que recorta é recortada,
12 cinzel de mármore, obra e tapume:
13 a fala – esquiva, oblíqua, angulosa –
14 do que resiste à retidão da prosa.
(BRITTO, 1989, p.90)

O poema “I” faz parte de uma série de poemas intitulada “Minima Poetica”, título que nos leva a pensar nos caminhos e artifícios da construção poética.

Nesse poema temos uma recorrência de adjetivos, substantivos e verbos que remetem a essa construção como algo sólido e elaborado, tais como: *fonemas, artesanatos, projeto, projetado, recortar, recortado, mármore, obra e tapume*.

Porém em Britto esta construção nunca se dá de forma pacífica e fácil, sempre há algo fugidio e resistente que escapa às mãos do poeta, representado, no poema “I”, pelos adjetivos e verbos: *omitido, transbordar, esquivo, oblíquo, anguloso e resistir*.

Essa característica de Britto de traçar sua poética por meio do poema-construção, mas sem deixar de lado aquilo que não se deixa domar completamente, pode ser vista neste poema também por meio do estudo de seu ritmo:

1 Poe/si/a/ co/mo/ **for**/ma/ de/ di/zer A → 2^a, 6^a e 10^a
2 o/ **que**/ de /ou/tras/ **for**/mas/ é o/mi/ti/do B → 2^a, 6^a e 10^a
3 não/ de/ ca/**lar** o/ que/ se/ **vi**/ve e/ se/ **vê** A → 4^a, 7^a e 10^a
4 e/ **sen**/te/ por/ ver/**go**/nha/ do/ sen/ti/do. B → 2^a, 6^a e 10^a

5 Poe/si/a/ co/mo/ dis/**cur**/so/ com/**ple**/to, C → 2^a, 7^a e 10^a
6 ao/ **mes**/mo/ tem/po/ **tra**/ma/ de/ fo/**ne**/mas, D → 2^a, 6^a e 10^a
7 ar/te/sa/**na**/to/ de é/ter/, e/ pro/**je**/to C → 4^a, 6^a e 10^a
8 so/bre a/ **coi**/sa/ que/ trans/**bor**/da o/ po/**e**/ma D → 3^a, 7^a e 10^a

9 (se/ **bem**/ que/ de/le/ **pró**/prio/ pro/je/**ta**/da). E → 2ª, 6ª e 10ª

10 Pa/**la**/vra/ co/mo/ **lâ**/mi/na/ só/ **gu**/me F → 2ª, 6ª e 10ª

11 que/ **pe**/lo/ que/ re/**cor**/ta é/ re/**cor**/**ta**/da, E → 2ª, 6ª e 10ª

12 cin/zel/ de/ **már**/mo/re/, o/bra e/ ta/**pu**/me: F → 4ª, 7ª e 10ª

13 a/ **fa**/la – es/**qui**/va, o/**blí**/qua./ an/**gu**/**lo**/sa G → 2ª, 4ª, 6ª e 10ª

14 do/ que/ re/**sis**/te à/ re/ti/**dão**/ da/ **pro**/sa. G → 4ª, 8ª e 10ª

Neste soneto de versos decassílabos que segue o modelo shakespeariano (três quartetos e um dístico) e com esquema de rimas ABAB, CDCD, EFEF e GG, podemos perceber que o ritmo se dá de certa forma uniforme, mas há algo que “escapa”, como uma nota que destoa da harmonia de uma música. Neste caso, essa “nota” seria o acento na 7ª sílaba nos versos 3, 5, 8 e 12. Os outros se apresentam regulares: temos o 1º, 2º, 4º, 6º, 7º, 9º, 10º, 11º e 13º versos como heroicos e o último verso como sáfico. Atenção maior também recai no 13º verso onde a quantidade de pausas (representadas pelas vírgulas e pelo traço) nos leva a uma leitura com quatro tônicas.

Esse andar entre dois caminhos (no caso do ritmo entre a *uniformidade* e a *desarmonia*; no caso do léxico entre a palavra *submissa* e a *insubmissa*) também pode ser notado na aliteração das consoantes /s/, /r/, /p/ e /t/. As duas primeiras constrictivas e as duas últimas oclusivas produzem sons que passam por uma “barreira” vocálica ao serem pronunciados e assim, podemos nos encontrar novamente entre dois caminhos, agora entre o *dizer* e o *calar*.

No que diz respeito à objetividade, quando falamos de “poema-construção” lembramos instantaneamente de João Cabral de Melo Neto. No poema de Britto há a passagem: “Palavra como lâmina só gume” (verso 10) que remete ao poema de Cabral “Uma faca só lâmina”. No caráter indomável da linguagem também percebemos a relação entre os dois poetas, mas enquanto em Cabral o fugidio é algo que deve ser evitado, em Britto esse elemento é incorporado à sua poética quando no último verso declara a poesia como sendo aquilo que “resiste à retidão da prosa” (verso 14).

Podemos perceber que além de sustentar o poema como construção, o eu-lírico também revela a poesia como “forma de dizer/ o que de outras formas é omitido” (versos 1 e 2), ou seja, poesia não é forma “de calar o que se vive e vê” (verso 3). Uma das ideias recorrentes sobre a poesia contemporânea é a de que uma vertente dela produz uma arte fechada em si mesma e que objetiva sentimentos e situações vividas. O primeiro quarteto do poema de Britto é contrário a essa ideia e mostra a poesia como

uma forma artística de revelar e falar sobre as coisas do mundo, incluindo a subjetividade do eu em relação a esse mundo.

Se o primeiro quarteto nos mostra *o que* a poesia veicula, o segundo (e mais o primeiro verso do terceiro) nos mostra *como* ela é construída. Dos discursos, o poema seria o “completo”, pois é sólido (“trama de fonemas”), arte (“artesanato”) e construção (“projeto”).

O “projeto” se faz “sobre a coisa que transborda o poema” (verso 8), ou seja, sobre o tema que será abordado e que “transborda o poema”, pois é sujeito a múltiplas significações. Tal projeto se dá de forma dialética, pois ao mesmo tempo em que o poema projeta um tema, ele também é projeção deste “(se bem que dele próprio projetada)” (verso 9), isto é, há uma relação de reciprocidade entre o poema e a “coisa” que ele trata.

O 9º verso apresenta uma estrutura mais prosaica que se diferencia do resto do poema, sua construção e o fato de estar entre parênteses dão a esse verso um aspecto de “comentário” do eu-lírico.

Nos versos 10, 11 e 12 do terceiro quarteto, temos a agudeza da palavra, pois ela é lâmina e cinzel “que pelo que recorta é recortada” (verso 11). Novamente nos deparamos com uma relação dialética, já que *o que* e *como* a palavra escreve é o que dá sentido a ela.

Por fim, no dístico temos mais uma vez o caráter fugidio a que nos referimos no começo desta análise: “a fala - esquivada, oblíqua, angulosa” (verso 13). Aqui, o poeta contrapõe poesia e prosa, sendo a primeira o pouso do que “resiste à retidão” da segunda. A poesia seria, então, o lugar dessas “palavras indomáveis” agudas e fugidias que não caberiam na sucessividade da prosa ordinária.

2.2.2. Minima Poetica – II

1 Escravo da sintaxe e do desejo,
2 não posso ambicionar o brilho raso
3 e a transparência vazia que vejo
4 nesses cristais gerados pelo acaso.
5 Palavra é coisa feita, construída
6 de uma matéria turva e densa, impura
7 como tudo que tem a ver com vida.
8 A pedra só é bela, embora dura,
9 se meu desejo em torno dela tece
10 uma carne de sentido, e acredita
11 que desse modo abranda e amolece

12 o que só por ser áspero me excita.
13 Nesse momento o cristal é completo,
14 e o poema – este, sim – concreto.
(BRITTO, 1989, p.91)

No segundo soneto da série “Minima Poetica” Britto também trabalha sua concepção de poesia e de fazer poético.

O poema segue o modelo shakespeariano com esquema de rimas ABAB CDCD EFEF GG, a maioria dos versos é heróica, com variação nos versos 8 e 14 que apresentam a acentuação sáfica e heroica e o verso 9 que se constitui como sáfico. Uma diferença maior se nota no verso 3 que apresenta acentuação na 4ª, 7ª e 10ª sílabas e no verso 10 com acentuação na 3ª, 7ª e 10ª sílabas, revelando como no poema anterior o elemento que “escapa” das mãos do poeta:

1 Es/**cra**/vo/ da/ sin/**ta**/xe e/ do/ de/**se**/jo, A → 2ª, 6ª, 10ª
2 não/ **pos**/so am/bi/cio/**nar** /o/ bri/lho/ **ra**/so B → 2ª, 6ª, 10ª
3 e a/ trans/pa/**rên**/cia/ va/**zi**/a/ que/ **ve**/jo A → 4ª, 7ª, 10ª
4 nes/ses/ cris/**tais**/ ge/**ra**/dos/ pe/lo a/**ca**/so. B → 4ª, 6ª, 10ª

5 Pa/**la**/vra é/ coi/sa/ **fei**/ta/, cons/tru/**i**/da C → 2ª, 6ª, 10ª
6 de u/ma/ ma/**té**/ria/ tur/va e/ **den**/sa, im/**pu**/ra D → 4ª, 6ª, 10ª
7 co/mo/ **tu**/do/ que/ **tem**/ a/ ver/ com/ **vi**/da.C → 3ª, 6ª, 10ª
8 A/ **pe**/dra/ só/ é/ **be**/la, em/**bo**/ra/ **du**/ra, D → 2ª, 6ª, 8ª, 10ª

9 se/ meu/ de/**se**/jo em/ tor/no/ **de**/la/ **te**/ce E → 4ª, 8ª, 10ª
10 u/ma/ **car**/ne/ de/ sen/**ti**/do, e a/cre/**di**/ta F → 3ª, 7ª, 10ª
11 que/ des/**se**/ **mo**/do a/**bran**/da/ e a/mo/**le**/ce E → 4ª, 6ª, 10ª
12 o/ que/ **só**/ por/ ser /**ás**/pe/ro/ me ex/**ci**/ta. F → 3ª, 6ª, 10ª

13 Nes/se/ mo/**men**/to o/ cris/**tal**/ é/ com/**ple**/to, G → 4ª, 6ª, 10ª
14 e/ o/ po/**e**/ma/ – **es**/te/, **sim**/ – con/**cre**/to. G → 4ª, 6ª, 8ª, 10ª

O poema inicia-se com uma confissão: “escravo da sintaxe e do desejo” (verso 1). Para compor um poema, além da língua (englobando as questões sintáticas, semânticas, morfológicas, etc) são necessários vontade e desejo ou como Britto coloca no terceiro poema da série “Fisiologia da Composição”: “o alpiste acre-doce da (com perdão/ da péssima palavra) inspiração” (2003, p.15).

No quarto verso as palavras aparecem como sendo “cristais gerados pelo acaso”, pois ainda não foram lapidadas pelas mãos do poeta, além de serem vistas como algo capaz de enganar, pois possuem “brilho raso” (verso 2) e “transparência vazia” (verso 3).

No verso 5 temos uma concepção de poesia que aproxima, mais uma vez, Britto de João Cabral de Melo Neto: “palavra é coisa feita, construída”, ou seja, há uma exaltação da objetividade na construção do poema, nos levando ao “poeta-construtor”.

No oitavo verso há outra metáfora para a palavra. Agora que o poeta assume sua condição de construtor e renega a palavra que se apresenta fácil, ela não se apresenta mais como “cristal” gerado pelo acaso, mas sim como “pedra”.

A palavra-pedra só é bela aos olhos do poeta se seu “desejo”, vontade de compor, dá sentido a ela. Aqui há uma transição, pois ao fazer sua construção utilizando-se da palavra-pedra e dando sentido a ela, o poeta a “abranda e amolece” (verso 11). No verso 12 o eu-lírico confessa que é justamente o *labutar*, o *construir*, o *lapidar*, o *trabalho árduo* e “áspero” que o “excita”.

Nos dois últimos versos temos o momento em que o poema se concretiza. Agora, a palavra é novamente cristal, mas “completo”, não mais algo enganoso, pois um sentido foi dado a ela. É nesse ato de dar sentido à palavra que consiste a construção, pois se produz algo “concreto”. Podemos perceber que o momento em que o eu-lírico encerra a argumentação que vinha desenvolvendo é também o momento final do poema, dando a sensação ao leitor de fazer parte do processo criativo e “transformador” da palavra.

Com relação ao poema “I” (que também faz parte da série “Minima Poetica”) anteriormente analisado, podemos ver em comum a concepção da palavra como algo agudo e fugidio, mas que se torna mais “branda” pelo trabalho poético.

Como veremos ainda em outros poemas, na poética de Britto temos o fazer poético como um trabalho árduo, “pensado”, que visa construir algo sólido e concreto.

2.3. Trovar Claro (1997)

Primeiro livro a ser editado pela *Companhia das Letras* (os seguintes também serão) é com *Trovar Claro* que Paulo Henriques recebe seu primeiro prêmio de poesia, o *Prêmio Alphonsus de Guimarães* da Fundação da Biblioteca Nacional. De todos seus livros, este é o que se apresenta mais metalinguístico.

2.3.1. Sete Estudos para a Mão Esquerda – II

1 Tento dizer: a tarde tem o tom
2 exato de outra tarde que conheço,

3 mas qual? (Mas neste instante escuto o som

4 de uma outra voz, que é minha e desconheço,

5 e o que ela diz é belo, é certo e é bom.

6 Mas o que digo assim não reconheço.

7 É como um deus de bolso, esta presença

8 que o próprio gesto de negar evoca.

9 A voz é dela, embora me pertença

10 a música. E mais a mão que a toca.)

11 Naturalmente, enquanto isso a tarde

12 se apaga, anêmica, despercebida,

13 e vem a noite, com seu negro alarde.

14 Desde o começo a causa era perdida.

(BRITTO, 1997, p.21)

Em “Sete Estudos para a Mão Esquerda” Britto nos apresenta sete sonetos que invertem a disposição clássica das estrofes. Ao invés de dois quartetos e dois tercetos, os poemas apresentam dois tercetos e dois quartetos. Assim, “Sete Estudos para a Mão Esquerda” apresenta além da reflexão metalinguística também um estudos sobre o soneto.

O poema “II” é composto por versos decassílabos com esquema de rimas ABA, BAB, CDCD, EFEF e ritmo que varia entre versos sáficos e heroicos, com exceção dos versos 5, 10 e 12 onde encontramos acentuação diversa. O verso 12 apresenta acentos na 2ª, 4ª, 8ª e 10ª sílabas, o verso 5 na 2ª, 5ª, 8ª e 10ª sílabas e o verso 6 na 2ª, 6ª, 8ª e 10ª sílabas.

1 Ten/to/ di/zer/: a/ **tar**/de/ tem/ o/ **tom**/ A → 4ª, 6ª, 10ª

2 e/**xa**/to/ de ou/tra/ **tar**/de/ que/ co/**nhe**/ço, B → 2ª, 6ª, 10ª

3 mas/ **qual**? (Mas/ nes/te ins/**tan**/te es/cu/to o/ **som**/ A → 2ª, 6ª, 10ª

4 de u/ma ou/tra/ **voz**/, que é/ **mi**/nha e/ des/co/**nhe**/ço, B → 4ª, 6ª, 10ª

5 e o/ que e/la/ diz é/ **be**/lo/, é/ **cer**/to e é/ **bom**./ A → 2ª, 5ª, 8ª, 10ª

6 Mas/ o/ que/ **di**/go as/**sim**/ não/ re/co/**nhe**/ço. B → 4ª, 6ª, 10ª

7 É/ co/mo um/ **deus**/ de/ **bol**/so, es/ta/ pre/**sen**/ça C → 4ª, 6ª, 10ª

8 que o/ pró/prio/ **ges**/to/ de/ ne/**gar**/ e/**vo**/ca. D → 4ª, 8ª, 10ª

9 A/ voz/ é/ **de**/la, em/**bo**/ra/ me/ per/**ten**/ça C → 4ª, 6ª, 10ª

10 a/ **mú**/si/ca/. E/ **ma**/is a/ **mão**/ que a/ **to**/ca.) D → 2ª, 6ª, 8ª, 10ª

11 Na/tu/ral/**men**/te, en/**quan**/to/ is/so a/ **tar**/de E → 4ª, 6ª, 10ª

12 se a/**pa**/ga, a/**nê**/mi/ca/, des/**per**/ce/**bi**/da, F → 2ª, 4ª, 8ª, 10ª

13 e/ vem/ a/ **noi**/te/, com/ seu/ **ne**/gro a/**lar**/de. E → 4ª, 8ª, 10ª

14 Des/de o/ co/**me**/ço a/ **cau**/sa e/ra/ per/**di**/da. F → 4ª, 6ª, 10ª

O poema inicia-se com a confissão de uma ação frustrada: “tento dizer”. Nesse primeiro terceto o poeta sugere o que gostaria de transpor no poema: a lembrança de uma tarde. No 3º verso o eu-lírico se divide em dois, um que pensou o poema e outro que irá concretizá-lo de fato. Nos demais versos mostra-se que a passagem da ideia ao poema leva a ideia a modificar-se, pois é lapidada para se encaixar na obra que será construída.

No início do primeiro quarteto o poeta coloca “esta presença/ que o próprio gesto de negar evoca” (versos 7 e 8) como sendo um “deus de bolso” (verso 7). Tem-se, então, que essa voz é algo imprescindível, seria aquilo que leva o poeta à inspiração, que dá “voz” ao poema (“a voz é dela”- verso 9), porém o trabalho poético ainda pertence ao escritor (“embora me pertença/ a música. E mais a mão que a toca” - versos 9 e 10). Isto é, o eu-lírico confessa que *o que* irá se cantar pertence à inspiração, porém *como* este canto se constrói, é mérito do trabalho poético. A ideia é trabalhada pelas mãos do poeta.

No último verso o eu-lírico coloca que “desde o começo a causa era perdida”, levando a crer que seu desejo de cantar a lembrança de uma tarde realmente foi frustrado. Porém, podemos entender que se acabou perdendo a tarde *presente* enquanto espaço *real*, já que ela foi transformada em palavra. O “comentário” que o eu-lírico insere entre parênteses (do verso 3 ao 10) mostra este momento, onde o trabalho poético irá transformar a tarde em poesia, enquanto na realidade ela caminha para transformar-se em noite.

Outros poemas da série “Sete Estudos para a Mão Esquerda” irão abordar o tema da contraposição entre inspiração e trabalho poético, colocando este último como uma “força exterior”: no poema “III” temos: “Palavra que não digo e que não penso/ e no entanto escrevo – eu sou você?” (BRITTO, 1997, p.23) e no poema “I”:

Existe um rumo que as palavras tomam
como se mão alguma as desenhasse
na branca expectativa do papel
(BRITTO, 1997, p.19)

2.3.2. Sete Estudos para a Mão Esquerda – VII

- 1 A solução difícil. As adversárias.
- 2 Escrever a contrapelo do papel.
- 3 E aquela que acabou sendo riscada –

4 calou-se, escapuliu, não se rendeu –
5 era precisamente a procurada.
6 Sobrou só isso que, leitor, é teu.

7 Só isso, sim. Que ao mesmo tempo é tudo.
8 Um suscitar de sílabas – não mais
9 a deusa atarantada a nos soprar
10 um vento em nosso ouvido (aliás surdo) –

11 e no entanto cabe dentro um mundo,
12 um universo, um homem a espernear.
13 Um que afinal domou as adversárias,
14 essas palavras que me deixam mudo.
(BRITTO, 1997, p.31)

Como dito na análise anterior, os sete poemas que compõem “Sete Estudos para a Mão Esquerda” nos chamam a atenção de imediato para a forma. Compostos, cada um, com quatorze versos, podemos perceber que Britto constrói sonetos de “cabeça para baixo”, isto é, nos 7 poemas dessa série ele inverte a estrutura de dois quartetos e dois tercetos para dois tercetos e dois quartetos.

Podemos dizer que seus “Sete Estudos para a Mão Esquerda” são estudos dos sonetos, ou melhor, um “jogo” com a forma soneto não só na estrutura, mas também na métrica, pois alguns apresentam versos decassílabos e outros em redondilha maior, por exemplo. Porém, no poema “VII” temos um ritmo regular que varia entre versos heroicos (6ª e 10ª) e sáficos (4ª, 8ª e 10ª).

1 A/ so/lu/**ç**ão/ di/**f**í/cil/. As ad/ver/**sá**/rias. → 4ª, 6ª, 10ª
2 Es/cre/**ver** a/ con/tra/**pe**/lo/ do/ pa/**pel**/. → 3ª, 6ª, 10ª
3 E a/**que**/la/ que a/ca/**bou**/ sen/do/ ris/**ca**/da → 2ª, 6ª, 10ª

4 ca/**lou**/-se, es/ca/pu/**liu**/, não/ se/ ren/**deu**/ → 2ª, 6ª, 10ª
5 e/ra/ **pre**/ci/sa/**men**/te a/ pro/cu/**ra**/da. → 3ª, 6ª, 10ª
6 So/brou/ só/ **is**/so/ que/, lei/**tor**/, é/ **teu**/. → 4ª, 8ª, 10ª

7 Só/ is/so/, **sim**/. Que ao/ mes/mo/ **tem**/po é/ **tu**/do. → 4ª, 8ª, 10ª
8 Um/ sus/ci/**tar**/ de/ **sí**/la/bas/ – não/ **mais**/ → 4ª, 6ª, 10ª
9 a/ **deu**/sa a/ta/ran/**ta**/da a/ nos/ so/**prar**/ → 2ª, 6ª, 10ª
10 um/ **ven**/to em/ nos/so ou/**vi**/do (a/li/ás/ **sur**/do) → 2ª, 6ª, 10ª

11 e/ no/ en/**tan**/to/ ca/be/ **den**/tro um/ **mun**/do, → 4ª, 8ª, 10ª
12 um/ u/ni/**ver**/so, um ho/mem/ a es/**per**/ne/**ar**./ → 4ª, 8ª, 10ª
13 Um/ que a/fi/**nal**/ do/mou/ as/ **ad**/ver/**sá**/rias, → 4ª, 8ª, 10ª
14 es/sas/ pa/**la**/vras/ que/ me/ **dei**/xam/ **mu**/do. → 4ª, 8ª, 10ª

Mais uma vez temos a desconstrução da forma fixa, canônica, do soneto. Desconstrução tal que já falamos em outras análises e falaremos em outras ainda, pois se faz presente amiúde na poética de Britto.

É importante nos atentarmos ao título do poema, esses estudos que se apresentam como estudos sobre o soneto, sobre a poesia e se mostram até como um jogo, são para a “mão esquerda”, ou seja, a mão oposta à “direita”, a mão *gauche* e que no poema “Bagatela para a mão esquerda” se apresenta como capaz de escrever coisas “da mais esconsa eloquência” (BRITTO, 2003, p.19):

Bagatela para a Mão Esquerda

Escrever com a mão esquerda
é tarefa bem ingrata.
Não seria empreendida
se não fosse estritamente
necessária.

A mão esquerda é mais dura,
mais austera, e desconfia
desses gestos estouvados
que a mão direita, impensada
esbornia.

À mão esquerda é vedado
o recurso falso e fácil
de dispensar partitura,
a fraqueza (dita força)
do hábito.

Daí o jeito contido
das coisas que ela produz,
o ar desesperançado
de quem até nem precisa
vir à luz.

(No entanto, ela escreve coisas
da mais esconsa eloquência:
atropelar o sentido
ao contrapelo da pauta
é a sua ciência.)

Então a mão esquerda seria, ao contrário da direita, aquela que pensa seus gestos e por isso “o jeito contido/ das coisas que ela produz” (como um soneto, por exemplo) e embora possua esse ar “duro” e “austero”, só ela é que poderia produzir essa eloquência de difícil acesso, que se volta para a própria palavra, como veremos agora.

Logo no início do poema temos as “adversárias”. Como em outras análises falamos sobre essa palavra indomável, de imediato podemos deduzir que as adversárias do eu-lírico sejam as palavras. Escrever aparece mais uma vez como um trabalho árduo, a “contrapelo do papel”. As próprias palavras *contrapelo* e *papel* com suas consoantes oclusivas nos revelam tal dificuldade.

Uma das causas do “difícil poetar” que aqui aparece é a constante revisão de palavras, versos e estrofes até o poema ser concluído. Neste processo, uma palavra que foi descartada, pode, até o fim do poema voltar como aquela que o eu-lírico procurava.

No terceiro verso do segundo terceto temos uma abertura de comunicação onde se projeta um enunciatário, o leitor. O eu-lírico oferece o poema ao leitor como sendo “só isso”. Numa primeira leitura poderíamos pensar que a expressão *só isso* adquire aqui um caráter negativo, porém, se lembrarmos de que o trabalho poético para Britto se dá como um “lapidar”, poderemos considerar a ambiguidade da expressão e que é “só isso” porque a linguagem já foi trabalhada e o poema construído. Podemos perceber isso mais efetivamente no primeiro verso da próxima estrofe: “Só isso, sim. Que ao mesmo tempo é tudo”. Ou seja, só o comedimento de um soneto produzido pela mão esquerda, mas que ao mesmo tempo traz em si todo o árduo trabalho com a linguagem. Temos uma moderação até mesmo nas aliterações, pois se utiliza bastante dos sons constrictivos fricativos alveolares (/s/ e /z/), nos dando a sensação de que o poema é quase um sussurro.

Depois do poema pronto não resta espaço nem para a “deusa atarantada”, metáfora da inspiração, que aqui aparece com um caráter pejorativo. Temos um apelo para a não-subjetividade, pois o ouvido se faz surdo a ela (versos 9 e 10), ou seja, a repele.

Este *todo comedido* que é a construção poética pode abrir espaço para vários assuntos: “um mundo,/ um universo, um homem a espernear” (versos 11 e 12), porém o eu-lírico se coloca no texto e nos lembra de que para a construção do poema é necessário “domar as adversárias”, as palavras.

No último verso temos a importância das palavras para este eu-lírico: apesar de serem as adversárias, são elas que o deixam “mudo”. De início, um paradoxo. São as palavras que dão voz! Porém, poderíamos dizer que o poeta fala por meio de sua poesia e que transfere sua fala para o poema, ficando assim, “mudo”, “sem palavras”, como dizemos na língua coloquial, mudez representativa do poder da palavra poética e da poesia.

2.3.3. Sonetinho de Verão

1 Traído pelas palavras.
2 O mundo não tem conserto.
3 Meu coração se agonia.
4 Minha alma se escalavra.
5 Meu corpo não liga não.

6 A ideia resiste ao verso,
7 o verso recusa a rima,
8 a rima afronta a razão
9 e a razão desatina.
10 Desejo manda lembranças.

11 O poema não deu certo.
12 A vida não deu em nada.
13 Não há deus. Não há esperança.
14 Amanhã deve dar praia.
(BRITTO, 1989, p.81)

Em “Sonetinho de verão” temos novamente a desconstrução e a (re)construção do soneto. O poema apresenta quatorze versos compostos em redondilhas maiores, porém distribuídos em duas quintilhas e uma quadra, por isso, um “sonetinho”.

Temos aqui um momento em que o poeta encontra alguns empecilhos para a construção do poema e, assim, se sente “traído pelas palavras”. Se a composição não se efetiva “o mundo não tem conserto”, pois é na sua poesia que o poeta tem o poder de modificar o mundo.

O poema apresenta alguns versos que vão se construir por paralelismo. O 3º, o 4º e o 5º do 1º quinteto são um exemplo:

Meu coração se agonia
Minha alma se escalavra
Meu corpo não liga não

Temos a estrutura de: *pronome adjetivo + substantivo + pronome oblíquo reflexivo + verbo na 3ªp.s. do presente do indicativo.*

Esta estrutura irá se modificar apenas no 5º verso com o acréscimo do advérbio de negação *não*. Este também é o verso em que irá se modificar a ideia de que a composição poética é fruto somente de algo interior, pois o *coração* e a *alma* se afligem quando ela não se efetiva, enquanto o corpo “não liga não”.

O 6º, o 7º, o 8º e o 9º verso do 2º quinteto também irão se construir por paralelismo sintático:

**A ideia resiste ao verso,
o verso recusa a rima,
a rima afronta a razão
e a razão desatina**

Temos a estrutura de: *artigo + substantivo + verbo na 3ªp.s. do presente do indicativo + preposição + substantivo*.

O paralelismo nesse quinteto constrói a ideia de *encadeamento* de fracassos poéticos. O poeta não consegue transpor a ideia para o verso; que por sua vez não aceita a rima; que por sua vez vai contra a razão; que por sua vez *desatina*. Os encadeamentos anteriores desembocam na “alucinação” da razão e no fim das ações e da estrutura do paralelismo (que no 9º verso se constrói apenas de *artigo + substantivo + verbo*).

Ainda com relação aos paralelismos podemos perceber o último deles no quarteto que encerra o poema. Temos:

**O poema não deu certo.
A vida não deu em nada**

O 11º verso se constrói da seguinte forma: *artigo + substantivo + advérbio de negação + verbo na 3ªp.s. do pretérito perfeito do indicativo + advérbio de modo*.

O 12º verso irá se construir da mesma forma, porém o último advérbio será substituído pela *locução adverbial* “em nada”.

Nesse momento o eu-lírico confessa que “o poema não deu certo” (verso 11) e se isso ocorre, a vida também não “funciona”. Há uma relação de causa e consequência entre o poema e a vida, enfatizada pela construção paralelística que coloca ambos no mesmo nível morfológico e sintático.

O 13º verso também apresenta paralelismo:

Não há deus. Não há esperança

Construído por: *advérbio de negação + verbo na 3ªp.s. do presente do indicativo + substantivo*, o hemistíquio realça a relação de implicação entre os enunciados. Os constantes paralelismos que vimos até agora contribuem para a reiteração do caráter de desespero anunciado no início do poema.

Pelo exposto percebemos que o poema divide-se em *temas* (sendo um em cada estrofe). Na primeira há a situação inicial, *o que* está acontecendo, ou seja, o eu-lírico

está com dificuldades para concretizar a composição poética. A segunda estrofe seria o *como* isto está acontecendo. As descrições de ações encadeadas que terminam com o desatino da razão. Na última estrofe, consequência das duas anteriores, temos uma atmosfera de degradação e desesperança, pois “o poema não deu certo”.

Porém, toda a carga de melancolia e aflição construída durante o “sonetinho” recebe um choque com o último verso: “Amanhã deve dar praia”. De repente tem-se um descaso para com a situação e percebemos que o poema pode retratar tanto o eu-lírico que não consegue compor, como mostrar o momento em que o poema “não dá certo” do modo como era esperado no projeto inicial de escrita, mas, ironicamente, toma outros rumos e no último verso revela a concretização do texto. Podemos ver esta temática em outros poemas como, por exemplo, o seguinte trecho do poema “T” de “Sete Estudos para a Mão Esquerda” (analisado anteriormente):

Existe um rumo que as palavras tomam
como se mão alguma as desenhasse
na branca expectativa do papel
[...]
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.
(BRITTO, 1997, p.19)

Por tal motivo o poeta se vê “traído pelas palavras”, por estas não se dobrarem à sua vontade. Por fim, a passagem “amanhã deve dar praia” (verso 14) apresenta o momento de rendição do eu-lírico para com o poema construído, o que nos remete ao título: “Sonetinho **de Verão**” anúncio de de que embora a “alma” e o “coração” se agonizassem com os empecilhos da construção poética, o corpo não se importava. Assim temos no último verso, num primeiro momento, o “material/corpo” se sobrepondo ao “sentimento/alma”, porém esta sobreposição se dá apenas no último verso, ou seja, quando o poema já foi construído e se abre a possibilidade para algo cotidiano, o do cotidiano da existência do poeta-homem que vai à praia.

2.4. Macau (2003)

Pelo seu quarto livro, o segundo pela *Companhia das Letras*, Paulo Henriques recebeu os prêmios *Alceu Amoroso de Lima* e *Portugal Telecom*. Com o prêmio

Telecom Britto ganhou mais destaque na crítica especializada e temos a partir deste momento uma quantidade maior de artigos, entrevistas, resenhas, etc, sobre sua obra.

O crítico Luís Bueno aponta que “*Macau* se constrói como símbolo do território mínimo e inescapável do eu: um eu que, condenado à própria subjetividade, só se realiza quando se dirige ao mundo”. (2004, p.139-140) Os poemas analisados nesta seção demonstram este diálogo com o leitor, que também se dá pelo uso da linguagem coloquial.

2.4.1. Biodiversidade

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

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

9 Então essa fala esquisita, aparentemente anárquica,
10 de repente é mais que isso, é uma voz, talvez,
11 do outro lado da linha formigando de estática,
12 dizendo algo mais que testando, testando, um dois três,

13 câmbio? Quem sabe esses cascos invertidos,
14 incapazes de reassumir a posição natural,
15 não são na verdade uma outra forma de vida,
16 tipo um ramo alternativo do reino animal?
(BRITTO, 2003, p.9)

“Biodiversidade” apresenta uma estrutura pouco comum na poética de Britto. É um poema maior em relação aos outros já analisados, possui dezesseis versos divididos em quatro quartetos. Atentando ao título, um primeiro significado que gostaríamos de ressaltar é a “biodiversidade” de métrica e ritmo contidos no poema.

1 Há/ ma/**nei**/ras/ mais/ **fá**/ceis/ de/ se ex/**por**/ ao/ ri/**dí**/cu/lo, A → 3^a, 6^a, 10^a, 13^a

2 que/ não/ re/**que**/rem/ **prá**/ti/ca, o/fi/**ci**/na/, su/**or**./ B → 4^a, 6^a, 10^a, 13^a

3 Ma/**nei**/ras/ mais/ sim/**pá**/ti/cas/ de/ **pa**/gar/ **mi**/co A → 2^a, 6^a, 10^a, 12^a

4 e/ di/zer o/lha eu a/**qui**/, sou **ú**/ni/co/, me a/**mem**/ por/ fa/**vor**./ B → 5^a, 6^a, 10^a, 13^a

- 5 Po/**rém**/ há/ quem/ se/ **pres**/te a es/se/ pa/**pel**/ es/**drú**/xulo, C → 2^a, 6^a, 10^a, 12^a
- 6 co/mo/ **há**/ quem/ não/ se/ **ve**/xe/ de/ **ler** e/ de/ci/**frar**/ D → 3^a, 7^a, 10^a, 13^a
- 7 es/sas/ pa/**la**/vras/ **bes**/tas es/tre/bu/**chan**/do i/**nú**/teis, C → 4^a, 6^a, 10^a, 12^a
- 8 **cá**/ga/dos/ com/ as/ **qua**/tro/ pa/tas/ vi/**ra**/das/ pro **ar**/. D → 1^a, 6^a, 11^a, 13^a
- 9 En/tão es/sa/ **fa**/la es/qui/**si**/ta, a/pa/ren/te/**men**/te a/**nár**/quica, D → 4^a, 7^a, 12^a, 14^a
- 10 de/ re/**pen**/te é/ mais/ que **is**/so,/ é u/ma/ **voz**/, tal/**vez**/. E → 3^a, 6^a, 10^a, 12^a
- 11 do ou/tro/ **la**/do/ da/ **li**/nha/ for/mi/**gan**/do/ de es/**tá**/tica, D → 3^a, 6^a, 10^a, 13^a
- 12 di/**zen**/do al/go/ **mais**/ que/ tes/**tan**/do/, tes/**tan**/do, um/ dois/ **três**/, E → 2^a, 5^a, 8^a, 11^a, 14^a
- 13 **câm**/bio?! Quem/ **sa**/be/ es/ses/ **cas**/cos/ in/ver/**ti**/dos, A → 1^a, 4^a, 8^a, 12^a
- 14 in/ca/**pa**/zes/ de/ re/as/su/**mir** a/ po/si/**ção**/ na/tu/**ral**/. F → 3^a, 9^a, 12^a, 15^a
- 15 não/ **são**/ na/ ver/**da**/de u/ma ou/tra/ **for**/ma/ de/ **vi**/da, A → 2^a, 5^a, 9^a, 12^a
- 16 ti/po um/ **ra**/mo al/ter/na/**ti**/vo/ do/ **rei**/no a/ni/**mal**?/ F → 3^a, 7^a, 10^a, 13^a

Temos versos alexandrinos, de treze, quatorze e quinze sílabas poéticas. A acentuação que recaí sobre a 6^a e a 10^a sílabas aparece com frequência, porém durante todo o poema há uma grande variedade no ritmo. Com relação à rima, temos o esquema ABAB CDCD DEDE AFAF onde a maioria delas é toante.

Uma característica dos poemas de Britto consiste no fato de que vários deles falam do fazer poético ou do poema como algo “torto”, “estranho” ou “antinatural” e ao mesmo tempo reiteram a seriedade do trabalho formal que se requer. Esta temática aparece em “Biodiversidade”. Podemos perceber que desde o início o poema supõe a presença de um leitor, pois o eu-lírico se considera “exposto ao ridículo”, “pagando mico” e fazendo um “papel esdrúxulo”, enquanto afirma que “há maneiras mais fáceis [...] que não requerem prática, oficina, suor” (versos 1 e 2).

No 6^o verso a presença do leitor fica mais clara, pois o eu-lírico considera que “há quem não se vexe de ler e decifrar”. A proximidade e o diálogo com o leitor

também se dá pelo uso de uma linguagem coloquial como, por exemplo, as expressões “pagar mico”, “não se vexar” e o uso de “tipo” (verso 16) para inserir um exemplo.

A partir do 3º quarteto a atmosfera do poema começa a mudar. Depois de assumir-se exposto a um leitor, o eu- lírico conclui que com a presença dele o poema deixa de ter seu aspecto negativo para se transformar em algo diferente. A passagem de um momento para o outro é evidenciada pela utilização de expressões como: “então” e “de repente”.

Com a presença do leitor o poema se torna “mais que isso”, mais que uma “fala esquisita” ele é “uma voz”, pois fala a alguém que escuta “do outro lado da linha formigando de estática” (verso 11). Percebemos esta voz ou *ruído* também presente na aliteração da consoante constrictiva fricativa alveolar surda /s/.

Então, o poema que era algo estranho, um “cágado com as quatro patas viradas pro ar” com a leitura de outrem e o seu *decifrar* pode passar a ser “uma outra forma de vida” (verso 15).

É importante salientar que os “cascos” continuam “invertidos”, ou seja, o poema não mudou, pois ele é “incapaz de reassumir a posição natural”, ele apenas ganha significado, sentido, com a presença de um leitor. O verso 14, onde esta ideia é expressa, é o único com quinze sílabas poéticas, assim reiterando a ideia de um poema que seria “torto”, “estranho”, como dito mais acima.

Porém, essa “estranheza” e impossibilidade de voltar a uma posição dita “natural” se dão pelo fato de que com a “prática, oficina, suor” o poema se transforma numa linguagem num estado diferente daquela do cotidiano, num estado de *desautomatização*.

“Biodiversidade”, poema que abre o livro Macau (2003), representa a variedade de sons, palavras, formas, ritmos, métricas, etc, que existe no “hábitat natural” da lírica. É um convite para que o leitor se abra para a variedade de “microrganismos” que habitam o livro, já que, como dissemos acima “biodiversidade” pressupõe a presença de um leitor para que o poema se concretize.

2.4.2. Fisiologia da Composição -- II

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

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

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

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

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

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

13 que é o que a coisa acaba sendo e tendo sido
14 desde o começo. Como sempre. Como tudo.
(BRITTO, 2003, p.14)

O poema “II” de “Fisiologia da Composição” é composto por sete dísticos. Na obra de Britto encontramos uma grande quantidade de poemas construídos em 14 versos, o que nos remete ao soneto, embora (em muitos casos) não tenham a estrutura de um. Aqui, além da quantidade de versos, temos os seis primeiros dísticos de versos decassílabos e o último de versos alexandrinos. Em contrapartida às rimas que não são bem marcadas – a maioria toante e interna - o ritmo se apresenta ora como heroico, ora como sáfico. Temos também a acentuação na 7ª sílaba, já comum nos poemas de Britto e o último dístico com um ritmo mais musical que o resto do poema devido à quantidade de acentos:

1 “A/ quem/ **pos**/sa/ in/te/res/**sar**”/?/ Por/ **aí**/ → 3ª, 8ª, 10ª

2 não/ se/ **che**/ga/ ja/**mais**/ a/ par/te al/**gu**/ma. → 3ª, 6ª, 10ª

3 O im/**pul**/so é/ de ou/tra es/**pé**/cie: u/ma/ pres/**são**/ → 2ª, 6ª, 10ª

4 que/ vem/ de/ **den**/tro, e in/co/**mo**/da/. No/ **fun**/do → 4ª, 7ª, 10ª

5 é/ só **is**/so/ que/ im/**por**/ta. O/ **res**/to é o/ **res**/to. → 2ª, 6ª, 8ª, 10ª

6 E/ no en/**tan**/to/ nes/se/ **res**/to es/tá o/ **mú**/nus → 3ª, 7ª, 10ª

7 **pú**/bli/co/ da/ **coi**/sa/ – vá/ **lá**/ o/ **ter**/mo – → 1ª, 5ª, 8ª, 10ª

8 o/ que/ **dá**/ tra/ba/lho, o/ que im/**põe**/ um/ **cus**/to → 3ª, 8ª, 10ª

9 sem/ be/ne/**fí**/cio/ cla/ro à/ **vis**/ta, e às/ **ve**/zes → 4ª, 8ª, 10ª

10 a/**ca**/ba in/te/res/**san**/do a/**té**/ quem/ **nun**/ca → 2ª, 6ª, 8ª, 10ª

11 se i/ma/gi/**nou**/ co/mo/ des/**ti**/na/**tá**/rio → 4ª, 8ª, 10ª

12 de u/ma/ – di/**ga**/mos/ as/sim/ – “**car**/ta ao/ **mun**/do”, → 4ª, 8ª, 10ª

13 que é/ o/ que a/ **coi**/sa a/**ca**/ba/ **sen**/do e/ **ten**/do/ **si**/do → 4ª, 6ª, 8ª,
10ª, 12ª

14 des/de o/ co/**me**/ço/. **Co**/mo/ **sem**/pre/. **Co**/mo/ **tu**/do. → 4ª, 6ª, 8ª, 10ª, 12ª

O poema começa com uma questão: “A quem possa interessar?”. Sabemos que a produção de praticamente tudo o que é veiculado pelos meios de comunicação (rádio, TV, internet e impressos) começa com essa pergunta. Em alguns casos no que diz respeito às artes a pergunta também pode ser pertinente, porém para o eu-lírico do poema isso não é válido, isto é, “por aí/ não se chega jamais a parte alguma” (versos 1 e 2).

Nesse início temos a negação do ato de escrever incitado por algo exterior à própria vontade/desejo do eu-lírico, já que o “impulso” é “uma pressão/ que vem de dentro e incomoda” (versos 3 e 4) e o que se mostra realmente importante é sanar essa necessidade de expressão.

Porém no verso 6 temos uma inversão de significado, já que o que anteriormente foi colocado como “resto” é o que agora adquire importância quando se *imagina* um leitor.

Embora não abandone a importância da subjetividade para o poema, nesse momento o eu-lírico coloca a importância do trabalho formal, da objetividade e racionalismo, pois é nisto que está o “múnus público”, isto é, a verdadeira concepção e função do poema.

Com o verso 12 podemos perceber uma inversão de significado novamente. Num primeiro momento o eu-lírico coloca que o que tem realmente importância é a necessidade interior; depois o trabalho formal adquire importância e num terceiro momento há uma união entre as duas ideias anteriores quando o poema é posto como uma “carta ao mundo”, ou seja, não é direcionado a um leitor específico, mas sim a todos os que a obra poética possa alcançar, levando consigo o trabalho formal e a necessidade de expressão.

Podemos dizer que o que chamamos de “primeiro momento” (do verso 1 ao 5) se relaciona com o momento de concepção da ideia; o “segundo momento” (do verso 6 ao 11) com a criação e o “terceiro momento” (do verso 12 ao 14) com a ideia de um leitor.

A ideia de algo “cíclico” também é expressa no poema:

que é o que a coisa acaba sendo e tendo sido
desde o começo. Como sempre. Como tudo.
(versos 13 e 14)

O verso 14 insere a ideia da permanência da poesia através dos tempos. Apesar de suas mudanças, tanto no plano da expressão, quanto no do conteúdo, sua essência (a linguagem poética) que caracteriza este gênero não se perdeu.

No fim, temos a ideia de que o poema é destinado a todos, pois não se sabe quem irá lê-lo ou até onde ele pode chegar, seria como responder a pergunta inicial com ela mesma: o poema é destinado a quem possa interessar.

Por outro lado, o poema todo é cercado por “indefinições”. A linguagem utilizada é coloquial e se assemelha ao registro de uma conversa. Podemos ver a coloquialidade bem exposta no sétimo verso, quando depois da utilização de um termo mais “polido” e pouco utilizado (*múnus/ público*) o eu-lírico se utiliza da expressão “*vá lá o termo*”, retomando a aparência de “informalidade”. Também temos construções como: *por aí, só isso, a coisa* e etc, que não nos possibilitam saber ao certo o tema tratado.

As análises nesse trabalho visam uma interpretação metalinguística, por isso caminhamos para uma significação que abarque o tema da composição poética, porém o final abre uma brecha para que o assunto tratado vá além. No último verso temos:

desde o começo. Como sempre. **Como tudo**

Poderíamos dizer que a importância da expressão da subjetividade seja por meio da linguagem falada, escrita, gestual, corporal, pela vestimenta, etc, ela é uma “carta ao mundo”, pois a partir do momento em que exteriorizamos esses “impulsos” internos eles são passíveis de chegar a um *outro* que é afetado por essa subjetividade.

O título “Fisiologia da Composição” nos remete de imediato à “Filosofia da Composição” de Edgar Allan Poe e à “Psicologia da Composição” de João Cabral de Melo Neto. Estas três “composições” falam sobre a construção literária, mas podemos notar nuances de sentido.

A “Filosofia da Composição” de Poe é mais sistemática por ser um ensaio onde o autor (por meio da análise do seu poema “O Corvo”) trata de alguns aspectos que considera importante para a construção literária como, por exemplo, o fato de uma obra não poder ultrapassar a extensão que a faça ser lida “numa sentada” ou que é preciso que o escritor saiba como vai terminar a narrativa ou poema quando começa a escrevê-lo. O termo “filosofia” se adéqua a ideia do texto, pois elenca um conjunto de doutrinas que o autor julgava importante para a produção de uma boa literatura.

A “Psicologia da Composição” de Cabral, da qual o poema de Britto se aproxima mais, aborda a construção literária por meio de uma série de poemas. Cristiane Rodrigues de Souza (2010) no artigo “Construção e Inspiração em Poemas de Paulo Henriques Britto”, informa:

Ao utilizar o termo “fisiologia”, para dar título ao grupo de poemas, Henriques deixa de ver a reflexão sobre a própria poesia como estudo que tende a reunir uma ordem determinada de conhecimentos em um número reduzido de princípios que lhe servem de fundamento, como fez Poe, ao enumerar os preceitos da composição poética. A mudança do termo mostra também a não-completa adesão à forma cabralina de perceber os fenômenos internos – a psicologia – da composição poética. (p.2).

Diferentemente de Cabral que pretende levar a construção poética ao máximo possível da objetividade e eliminar o acaso, Britto não deixa a intuição ou subjetividade de lado e as inclui na sua “Fisiologia da Composição”. Podemos perceber isso mais claramente com alguns trechos de outros poemas desta série:

Por fim, o acaso.
Sem o qual, nada. (BRITTO, 2003, p.13)

É um método arbitrário,
decerto, escolhido a esmo. (Idem, Ibidem, p.16)

Não só em “Fisiologia da Composição”, mas também em toda obra de Britto temos a coexistência da racionalidade de um poeta construtor com a contida subjetividade de um eu-lírico que pensa constantemente sobre a própria palavra.

2.5. Tarde (2007)

Em 2008 Britto ficou com o 3º lugar na categoria “Poesia” do *Prêmio Jabuti* por seu quinto livro, *Tarde*. Esta obra, como o nome evidencia, dirige uma parte de sua escrita metalinguística para a discussão do fazer poético na contemporaneidade. Dos livros publicados até então é o que apresenta mais poemas, são cinquenta e oito.

2.5.1. Art Poétique – I

1 Porrada de problemas – insolúveis,
2 ça va sans dire – mas o pior é que
3 mudam sempre de forma, como nuvens
4 num dia de muito vento – ou um leque
5 fechando e abrindo – não, a imagem é estúpida,

6 e não tem nada a ver com essa história;
7 o símile do leque foi sem dúvida
8 puxado pela rima – feito “glória”
9 com “memória” – no entanto, quem garante
10 que este modo de atrelar pensamentos
11 seja pior que outro qualquer? que o antes
12 não possa vir depois? que o encadeamento
13 tenha que obedecer a algum sistema?
14 (Mas isso é só o *primeiro* problema.)
(BRITTO, 2007, p.53)

“I” é o primeiro poema dos três que compõem a série “Art Poétique”, sendo assim, esta série já se inicia com uma afirmação: “porrada de problemas” (verso 1) e o acréscimo logo em seguida “insolúveis,/ ça va sans dire” (versos 1 e 2) mostram a inclinação pessimista do fazer poético.

Nesse início já podemos perceber algo comum na poética de Britto, o uso da norma culta juntamente com coloquialismos e estrangeirismos em um mesmo poema. Neste caso, temos a expressão francesa “ça va sans dire” que significa “isto é evidente”, usada quando algo não é questionável.

Do verso 3 ao 5 o poeta constrói algumas metáforas para expressar a forma como os problemas se modificam, comparando-os com coisas instáveis, primeiro com nuvens e, depois, com um leque.

A construção da metáfora do leque é questionada no próprio poema, pois, segundo o eu-lírico, o que a produziu foi a possibilidade de rima (*lequel é que*) e, ao dar mais um exemplo de uma palavra que “puxa” uma determinada rima (neste caso, *glória/memória*) o eu-lírico constrói mais uma rima para o poema (*glória/história*).

Após refutar a inserção de uma ideia no poema apenas para a obtenção de uma rima, o eu-lírico anuncia alguns questionamentos que colocam em pauta se essa forma de construção também não estaria correta. Dessa maneira, a “Art Poétique” de Britto se faz diferente da “Poética” de Aristóteles. Enquanto a do filósofo grego indicava alguns princípios que a tragédia, a lírica e a comédia deveriam seguir, a de Britto questiona se existe realmente uma “fórmula” para a composição. Esse questionamento é feito não só pela semântica do poema, mas também pela forma. Os três poemas de “Art Poétique” são sonetos. “II” se constrói com dois quartetos e dois tercetos, enquanto “I” e “III” aparecem numa única estrofe, mas podemos identificá-los como shakespearianos/inglês pela rima, que no caso do poema “I” (de versos decassílabos) se dá como ABAB CDCD EFEF GG, isto é, três quartetos e um dístico. O ritmo é regular, variando entre versos

heroicos e sáficos, com exceção dos versos 10 e 14 que levam acentuação na 7ª sílaba, já comum na poesia de Britto.

É importante notar que nos versos 5, 6, 7 e 8 quando explica como a rima é construída, o eu-lírico cria uma nova rima para o poema produzindo a ideia de uma “brincadeira” com o ritmo. Os versos 5 e 6 apresentam acentuação na 2ª, 4ª, 6ª e 10ª sílabas, já o verso 7 se constrói com acentuação na 2ª, 6ª e 10ª (ou seja, eliminando a acentuação da 4ª) e o verso 8 com acentuação na 2ª, 4ª e 10ª (em oposição ao verso 7, eliminando a acentuação da 6ª).

- 1 Por/**ra**/da/ de/ pro/**ble**/mas/ – in/so/**lú**/veis, A → 2ª, 6ª, 10ª
2 çã/ va/ **sans**/ di/re/ – **mas** o/ pi/or/ é/ **que**/ B → 3, 6ª, 10ª
3 mu/dam/ **sem**/pre/ de/ **for**/ma/, co/mo/ **nu**/vens A → 3ª, 6ª, 10ª
4 num/ **dia**/ de/ mui/to/ **ven**/to/ – ou /um/ **le**/que B → 2ª, 6ª, 10ª
- 5 fe/**chan**/do e a/**brin**/do/ – **não**, a i/ma/gem/ é es/**tú**/pida, C → 2ª, 4ª, 6ª, 10ª
6 e/ **não**/ tem/ **na**/da a/ **ver**/ com/ es/sa his/**tó**/ria; D → 2ª, 4ª, 6ª, 10ª
7 o /**sí**/mi/le/ do/ **le**/que/ foi/ sem/ **dú**/vida C → 2ª, 6ª, 10ª
8 pu/**xa**/do/ pe/la/ **ri**/ma/ – fei/to/ “**gló**/ria” D → 2ª, 4ª, 10ª
- 9 com/ “me/**mó**/ria/” – no en/**tan**/to/, quem/ ga/**ran**/te E → 3ª, 6ª, 10ª
10 que es/te/ **mo**/do/ de a/tre/**lar**/ pen/sa/**men**/tos F → 3ª, 7ª, 10ª
11 se/jã/ pi/**or**/ que ou/tro/ qual/**quer**? que o/ **an**/tes E → 4ª, 8ª, 10ª
12 não/ **pos**/sa/ vir/ de/**pois**? que o en/ca/dea/**men**/to F → 2ª, 6ª, 10ª
- 13 te/nha/ **que** o/be/de/cer/ a al/**gum**/ sis/**te**/ma? G → 3ª, 8ª, 10ª
14 (Mas/ **is**/so /él/ só o/ **pri**/**mei**/ro/ pro/**ble**/ma.) G → 2ª, 7ª, 10ª

Com o último verso “mas isso é só o *primeiro* problema” percebemos que houve uma restrição no decorrer do poema, pois este começa com uma “porrada de problemas” e afunila-se para a problematização de um tema central. Embora no fim o eu-lírico coloque vários questionamentos, todos eles abordam a questão de haver ou não certos princípios para a composição poética.

Diz-se logo no início que os problemas são insolúveis, então é justamente ao questioná-los que o eu-lírico consegue se esquivar deles e construir o poema. “[...] é só o primeiro problema” pode também ser interpretado como sendo só o primeiro **poema** (da série) outros dois ainda virão e poderão abordar outros assuntos e dificuldades do fazer poético.

2.5.2. Art Poétique – II

- 1 Diário de viagem sem viagem
 2 ou carta sem nenhum destinatário:
 3 palavras que, no máximo, interagem
 4 com outras palavras do dicionário.
- 5 Um escrever que é verbo intransitivo
 6 que se conjuga numa só pessoa.
 7 Um texto reduzido a substantivo
 8 menos que abstrato: se nem mesmo soa,
- 9 como haveria de querer dizer
 10 alguma coisa que valesse o vão
 11 e duro esforço de fazer sentido?
- 12 Por outro lado, a coisa dá prazer.
 13 Dá uma formidável sensação
 14 (mesmo que falsa) de estar sendo ouvido.
 (BRITTO, 2007, p.54)

O poema “II” assim como o “I” analisado anteriormente, apresentará uma face da composição poética. Enquanto naquele tínhamos um relato dos problemas rítmicos, aqui temos a visão do eu-lírico sobre o poema depois de escrito.

No que diz respeito à estrutura, podemos perceber que “II” se apresenta sem o experimentalismo de versos ou ritmos tão constante na obra de Britto. As rimas são soantes (ao contrário de outros poemas onde há uma mistura entre soantes e toantes, com preferência pelo segundo tipo) com esquema ABAB CDCD EFG EFG. O ritmo é regular (sem as costumeiras exceções) com variação entre versos heroicos e sáficos:

- 1 Di/á/rio/ de/ vi/a/gem/ sem/ vi/a/gem A → 2^a, 6^a, 10^a
 2 ou/ **car**/ta/ sem/ ne/**nhum**/ des/ti/na/**tá**/rio: B → 2^a, 6^a, 10^a
 3 pa/**la**/vras/ que/, no/ **má**/xi/mo, in/te/**ra**/gem A → 2^a, 6^a, 10^a
 4 com ou/tras/ pa/**la**/vras/ do/ di/**ci**/o/**ná**/rio. B → 4^a, 8^a, 10^a
- 5 Um/ es/cre/**ver**/ que é/ **ver**/bo in/**tran**/si/**ti**/vo C → 4^a, 6^a, 8^a, 10^a
 6 que/ se/ con/**ju**/ga/ **nu**/ma/ **só**/ pes/**so**/a. D → 4^a, 6^a, 8^a, 10^a
 7 Um/ **tex**/to/ re/du/**zi**/do a/ subs/tan/**ti**/vo C → 2^a, 6^a, 10^a
 8 me/nos/ que abs/**tra**/to/: se/ nem/ **mes**/mo/ **soa**/, D → 4^a, 8^a, 10^a
- 9 co/mo ha/ve/**ri**/a/ de/ que/**rer**/ di/**zer**/ E → 4^a, 8^a, 10^a
 10 al/gu/ma/ **coi**/sa/ que/ va/**les**/se o/ **vão**/F → 4^a, 8^a, 10^a
 11 e/ du/ro es/**for**/ço/ de/ fa/**zer**/ sen/**ti**/do? G → 4^a, 8^a, 10^a
- 12 Por/ ou/tro/ **la**/do, a/ coi/sa/ **dá**/ pra/**zer**. E → 4^a, 8^a, 10^a
 13 Dá /u/ma/ **for**/mi/**dá**/vel/ **sen**/sa/**ção**/ F → 4^a, 6^a, 8^a, 10^a
 14 (mes/mo/ que/ **fal**/sa/) de es/tar/ **sen**/do ou/**vi**/do. G → 4^a, 8^a, 10^a

Ainda com relação à estrutura, nota-se que o verso 14 é construído por meio da rejeitada forma de gerúndio (“estar sendo ouvido”) para obter um verso decassílabo. Percebe-se também que o primeiro quarteto é composto quase que essencialmente por frases nominais, com exceção do verso 3 que apresenta o verbo “interagir”.

No primeiro verso deste soneto temos a concepção do “poeta fingidor”, pois o eu-lírico confessa que o poema é o relato de vivências que não ocorreram de fato (“Diário de viagem sem viagem”). Também temos a concepção de que o poema não é endereçado a ninguém em específico “carta sem nenhum destinatário” (verso 2). Como vimos em outro poema aqui analisado, a composição poética seria uma “carta ao mundo”, endereçada a todos e ao mesmo tempo a ninguém.

A partir do terceiro verso temos o poema que se fecha em si mesmo, indiferente a qualquer coisa exterior. A única relação que, por ventura pode haver, é com outras palavras, produzindo assim uma sensação de estagnação do ato poético, também revelada pela falta de verbos (ação) nesse primeiro quarteto, conforme anunciamos acima.

No início do segundo quarteto o escrever é apresentado como “intransitivo”, não há anúncio de ações ou complemento, toda significação volta-se para si, conjugada “numa só pessoa” (verso 6). Neste verso compreendemos que a escrita é algo que diz respeito somente ao poeta, mesmo que o leitor tome parte desta poesia posteriormente, o momento da produção é um ato solitário.

O eu-lírico não se mostra feliz com a intransitividade da composição, podemos perceber por expressões como: *no máximo, se nem mesmo e como haveria de querer*. Há a necessidade de que o poema “soe”, ou seja, de que ele faça-se ouvir.

Mesmo assim, o eu-lírico revela que há prazer na composição poética, mesmo que a sensação de ser ouvido seja falsa. Após a composição do poema, este se torna exterior ao poeta, autônomo e com sentido próprio. Ler e escrever são ações intransitivas que nos proporcionam uma falsa sensação de, no primeiro caso, ouvir e, no segundo, falar.

2.5.3. Crepuscular – 5.

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

- 4 Nenhum de nós vai reinventar a roda.

5 E no entanto cada um a re-
6 inventa, para si. E roda. E canta.

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

10 recomeçamos. Palavras tardias,
11 mas com vertiginosa lucidez –
12 o ácido saber de nossos dias.
(BRITTO, 2007, p.87)

“Crepuscular” divide-se em seis poemas estruturados, cada um, com quatro tercetos. Quatro, dos seis poemas, falam sobre o “tardar”, fazendo com que o título do poema e do livro (*Tarde*) adquira um sentido figurado para expressar algo que “veio depois”.

O poema “5.” é composto por versos decassílabos e não temos rimas bem marcadas. Nos versos 7, 8, 9 e 10 há algumas rimas internas (*chegamos/ provamos/ entanto /recomeçamos*). Como podemos ver abaixo, o ritmo varia entre heroicos e sáficos, com exceção dos versos 4 e 10.

1 To/da/ pa/**la**/vra/ já/ foi/ **di**/ta. Is/so **é**/ → 4^a, 8^a, 10^a
2 sa/**bi**/do. E/ **há**/ que/ ser/ di/ta **ou**/tra/ **vez**/. → 2^a, 4^a, 8^a, 10^a
3 E ou/tra/. E/ **ca**/da/ vez/ **é**/ **ou**/tra. E a/ **mes**/ma. → 4^a, 8^a, 10^a

4 Ne/nhum/ de/ **nós**/ vai/ re/in/ven/**tar** a/ **ro**/da. → 4^a, 9^a, 10^a
5 E/ no/ en/**tan**/to/ ca/da/ **um**/ a/ **re**-/ → 4^a, 8^a, 10^a
6 in/**ven**/ta/, **pa**/ra/ si/. E/ **ro**/da. E/ **can**/ta. → 2^a, 4^a, 8^a, 10^a

7 Che/**ga**/mos/ mui/to/ **tar**/de, e/ não/ pro/**va**/mos → 2^a, 6^a, 10^a
8 o/ **do**/ce ab/**sin**/to e/ **ó**/pio/ dos/ co/**me**/ços. → 2^a, 4^a, 6^a, 10^a
9 E/ no en/**tan**/to/, che/**ga**/da a/ nos/sa/ **vez**/, → 3^a, 6^a, 10^a

10 re/co/me/**ça**/mos/. Pa/**la**/vras/ tar/**di**/as, → 4^a, 7^a, 10^a
11 mas/ **com**/ ver/ti/gi/**no**/sa/ lu/ci/**dez**/ → 2^a, 6^a, 10^a
12 o/ **á**/ci/do/ sa/**ber**/ de/ nos/sos/ **di**/as. → 2^a, 6^a, 10^a

O poema inicia-se com a retomada de uma ideia muito difundida na contemporaneidade: é praticamente impossível ser original atualmente, isto é, “toda palavra já foi dita”.

Após construir essa “máxima”, o eu lírico acrescenta a frase “isso é/ sabido” e assim reafirma a primeira sentença ao elevá-la ao status de conhecimento geral. Podemos perceber que no decorrer do poema o eu-lírico não irá contra a ideia de que, de

certa forma, tudo já foi dito em literatura, porém apontará maneiras de conviver com essa realidade para que se continue com a produção literária.

Ainda no primeiro terceto percebemos que há uma ideia de repetição. Mesmo que toda palavra já tenha sido dita, o eu-lírico afirma que ela terá que ser dita novamente e nesse processo de repetição ela acaba se tornando outra, embora seja a mesma. Isto é, já no início do poema percebemos que a saída que o eu-lírico encontra para a produção literária na contemporaneidade é a “(re)criação”.

Mesmo que todas as formas, temas e palavras para a literatura tenham sido esgotadas, ainda assim, há de se repetir e ao repetir, recriar, construindo uma nova obra. Esse signo de repetição aparece no primeiro terceto também pela reiteração de algumas palavras, como: *dita*, *outra* e *vez*, e também pela utilização de períodos curtos iniciados pela conjunção aditiva “e”, que dá mais dinamismo para esses três primeiros versos.

No segundo terceto o signo do “recriar” aparece de forma mais clara por meio do verbo “reinventar”. No verso 5 temos o prefixo “re” separado do restante do verbo, produzindo um *enjambement* significativo. Ao separar o verbo em “re-inventar”, o eu-lírico reafirma a importância desse prefixo na contemporaneidade (*reinventar*, *recriar*, *reproduzir*, etc), e também mostra (por meio da segunda parte do verbo no verso 6) que “reinventar” não exclui a “invenção”.

Para exemplificar, o eu-lírico toma como exemplo a “roda”, dizendo que ninguém vai reinventá-la no sentido de criá-la novamente, pois ela já existe, mas ao utilizar-se dela cada um a reinventa à sua maneira para diferentes usos. No verso 6 as frases “E roda. E canta” separadas por um ponto produzem uma pausa e depois uma continuação, acentuando a tônica na 8ª e 10ª sílabas, o que nos faz pensar num ritmo de uma dança feita em roda.

No terceiro terceto há a retomada da ideia de que “chegou-se tarde”. É importante ressaltar que o começo dos tempos (lê-se: da literatura) é visto como “absinto” e “ópio”, ou seja, algo entorpecente e intenso, contrastando com a atualidade que é comparada com “ácido”, isto é, algo mais desagradável e corrosivo.

No último terceto há, mais uma vez, a importância do “recomeçar” e embora essas palavras sejam “tardias”, elas se apresentam com “vertiginosa lucidez”. Esta característica abre espaço para duas significações, a primeira de que a “recriação” contemporânea é feita de forma consciente e isto é um dos fatores responsáveis pelo interesse que essa literatura pode vir a despertar. A outra interpretação diz respeito a

atual rapidez dos meios de produção e, com isso, a grande quantidade de bens culturais que são produzidos, por extensão, também a literatura.

“Crepuscular” e mais efetivamente o poema “5.” apresentam um eu-lírico contemporâneo que busca alternativas que justifiquem a produção literária mesmo depois da consciência da dificuldade de ser original. O exemplo dado no poema no segundo terceto a respeito da “roda”, onde se diz que não há como reinventá-la, mas “atualizá-la” no seu uso, nos leva a uma ligação com a estratégia de criação literária de Britto, pois utiliza em muitos poemas a forma fixa do soneto, já canônica e muito utilizada, porém faz isto de forma diferente, desconstruindo sua estrutura, rima e ritmo para reconstruir uma nova obra. Faz-se assim uma poética que revisita a tradição para recriá-la.

2.6. Formas do Nada (2012)

O último livro de Britto não deixa de apresentar uma grande quantidade de poemas metalinguísticos, porém se o compararmos às obras anteriores perceberemos que em muitos poemas temos uma escrita biográfica e subjetiva. A preocupação com a escrita na contemporaneidade (vista em *Tarde*) continua e com relação ao número de poemas é o livro que apresenta a maior quantidade: sessenta e um.

4.6.1. Oficina – I

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

 - 5 ou sei lá qual carência faminta:
 - 6 toda veleidade dessa espécie
 - 7 estando de longa data extinta,
 - 8 resta o desejo (que se não cresce

 - 9 por outro lado também não minguia)
 - 10 de estender frágeis teias de aranha
 - 11 tecidas com os detritos da língua.

 - 12 Uma ocupação inofensiva:
 - 13 quem cai na teia sequer se arranha.
 - 14 (E a maioria dela se esquiva.)
- (BRITTO, 2012a, p.13)

Antes de iniciarmos as análises dos poemas selecionados do livro *Formas do Nada*, faz-se necessária uma reflexão sobre a oposição entre *Lirismo* e *Pós-lirismo*. Para isso tomaremos como base o texto *Poesia e Memória* (BRITTO, 2000, p.124-131).

Nesta crítica, Britto problematiza a diferença entre o poema lírico e o pós-lírico. O primeiro busca forjar um mito (automitificação do poeta), mas um mito individual, baseado em seu próprio repertório, diferentemente do mito coletivo veiculado pela épica.

No Lirismo, o poeta busca criar uma subjetividade em sua obra utilizando-se da “memória vivida”, ou seja, experiências pessoais e/ou pontos de vistas individuais, e da “memória do lido”, isto é, conhecimentos adquiridos pelo autor. Sua relação com o leitor caracteriza-se por uma *diferenciação* e ao mesmo tempo uma *identificação*. No primeiro caso, temos mais uma mudança de paradigma com relação à épica, pois não se expressa mais experiências coletivas, mas sim individuais. Porém, temos também a identificação, pois os poetas líricos singularizam elementos gerais do mundo interior e exterior, ou seja, mesmo que haja uma abordagem singular do autor sobre o tema, relacionando-se à individualidade, o que foi individualizado remete ao mundo natural, comum a todos.

A mudança para uma poesia pós-lírica está relacionada com a mudança do conceito de individualidade. Podemos encontrar esta “crise do eu” na poesia de Pessoa, por exemplo. O poeta é agora um “fingidor”, capaz de forjar em si inúmeras personalidades e sentimentos para construir um poema.

Na poesia pós-lírica temos a ênfase na “memória do lido”, o que nos leva a duas características essenciais: a predominância da intertextualidade e, ligada a isso, a exigência de extenso conhecimento (de repertório literário e cultural) por parte dos leitores. É importante ressaltar que, diferentemente do que ocorria no momento épico, esse conhecimento exigido não se trata de algo que toda a população possui (memória coletiva), mas leituras específicas, sem as quais não é possível compreender o poema em questão.

A partir de tal introdução podemos analisar o poema “I” de *Oficina*.

Britto nos apresenta o ato da escrita como uma questão de determinação, não de vontade. Com isso, questiona a autoexpressão lírica, retirando o mito de que é necessário uma “carência” para escrever.

O eu-lírico refere-se à “vontade” de escrever, à “autoexpressão” e à “carência” como *veleidades*. No dicionário Aurélio (Versão eletrônica 5.0, 2004) encontramos os

seguintes significados para esta palavra: 1. Vontade imperfeita, hesitante; intenção passageira. 2. Pretensão, intenção. 3. Quimera, fantasia. 4. Volubilidade, inconstância; leviandade, irreflexão. Isto nos leva a um questionamento da subjetividade no poema, pois ela seria uma “vontade imperfeita” ou “intenção passageira”, ou seja, ela não pode ser responsável pela escrita.

Tal crítica ressalta a importância da objetividade na poesia de Britto. Em outros poemas aqui analisados encontramos passagens que versam sobre o poema como construção e rechaçam a escrita subjetiva (ainda que ela apareça mesmo assim).

No primeiro quarteto o eu-lírico desmistifica o fazer poético, mas apesar dessa desmistificação ainda resta o desejo estável (“que se não cresce/ por outro lado também não míngua” – versos 8 e 9) de escrever (“estender frágeis teias de aranha” – verso 10).

É no primeiro terceto que começamos a perceber certa ironia em alguns trechos. As teias de aranha são **frágeis** e mais do que isso, são “tecidas com os **detritos** da língua”. No último terceto o tom irônico continua, pois quem fizer a leitura do que for tecido com esses “detritos” não irá se arranhar, ou seja, o poema não irá causar nenhuma sensação/emoção no leitor e, o que parece ainda mais problemático, alguns não farão nem a leitura, pois se “esquivam” do poema/poesia.

Voltando ao ensaio de Britto já citado, *Poesia e Memória*, podemos perceber nestas passagens uma crítica ao poema pós-lírico que impõe uma distância maior entre o leitor e o eu-lírico, pois não trata de uma escrita que revela experiências comuns a todos. Tal fato faz com que o poema se aproxime do discurso crítico, exigindo um amplo repertório de leitura para sua compreensão.

Esse tipo de literatura seria produzida para um público menor: “quem cai na teia sequer se arranha. / (E a maioria dela se esquiva)” (versos 13 e 14). Chamamos atenção para a ambiguidade do último verso, pois podemos dizer que os leitores ou a própria poesia se esquiva. De qualquer forma temos a distância entre poema e leitor, já que as duas interpretações levam a esse significado.

Vale ressaltar que embora Britto faça essa crítica, ele a faz por meio desse tipo de poema. Um leitor que não tivesse em seu repertório a problemática do lirismo e do pós-lirismo não conseguiria chegar a esta significação aqui apresentada. Não queremos com isto dizer que essa seja a única leitura ou que um leitor sem essa bagagem crítico-literária não conseguiria apreciar o poema, mas, utilizando as palavras do eu-lírico, este tipo de leitor sequer se “arranharia”.

Quanto à forma, o poema apresenta versos de nove sílabas poéticas na forma de soneto (dois quartetos e dois tercetos) seguindo o esquema de rimas ABAB CDCD EFE GFG. O primeiro verso apresenta um ritmo (3^a, 5^a, 7^a e 9^a) que irá se distribuir na primeira estrofe de duas formas: acento na 3^a, 5^a e 9^a sílabas (versos 2 e 4) e na 3^a, 7^a e 9^a (verso 3). Na segunda estrofe temos novamente acento na 3^a, 5^a e 9^a (verso 6) e também nova acentuação: 3^a, 6^a e 9^a (verso 5); 2^a, 7^a e 9^a (verso 7) e 4^a, 6^a e 9^a (verso 8). Por fim, nos tercetos temos variações dos acentos já utilizados no poema: 2^a, 4^a, 7^a e 9^a (versos 9 e 13); 3^a, 6^a e 9^a (verso 10); 2^a, 6^a e 9^a (verso 11); 3^a, 5^a e 9^a (verso 12) e 4^a, 6^a e 9^a (verso 14).

1 Es/cre/**ver**/, mas/ **não**/ por/ **ter**/ von/**ta**/de: → 3^a, 5^a, 7^a, 9^a

2 es/cre/**ver**/ por/ **de**/ter/mi/na/**ção**/. → 3^a, 5^a, 9^a

3 Não/ que a/**in**/da ha/ja/ ne/**ces**/si/**da**/de → 3^a, 7^a, 9^a

4 (se é/ que/ **já** hou/ve/) de **au**/to/ex/pres/**são**/, → 3^a, 5^a, 9^a

5 ou/ sei/ **lá**/ qual/ ca/**rên**/cia/ fa/**min**/ta: → 3^a, 6^a, 9^a

6 to/da/ **ve**/lei/**da**/de/ des/sa es/**pé**/cie → 3^a, 5^a, 9^a

7 es/**tan**/do/ de/ **lon**/ga/ da/ta ex/**tin**/ta, → 2^a, 7^a, 9^a

8 res/ta o/ de/**se**/jo/ (**que**/ se/ não/ **cres**/ce → 4^a, 6^a, 9^a

9 por/ **ou**/tro/ **la**/do/ tam/**bém**/ não/ **mín**/gua) → 2^a, 4^a, 7^a, 9^a

10 de es/ten/**der**/ frá/geis/ **tei**/as/ de a/**ra**/nha → 3^a, 6^a, 9^a

11 te/**ci**/das/ com os/ de/**tri**/tos/ da/ **lín**/gua. → 2^a, 6^a, 9^a

12 U/ma o/**cu**/pa/**ção**/ i/no/fen/**si**/va: → 3^a, 5^a, 9^a

13 quem/ **cai**/ na/ **tei**/a/ se/**quer**/ se ar/**ra**/nha. → 2^a, 4^a, 7^a, 9^a

14 (E a/ mai/o/**ri**/a/ **de**/la/ se es/**qui**/va.) → 4^a, 6^a, 9^a

Embora o ritmo não seja uniforme, ainda que alguns acentos se repitam, podemos notar que a distância entre um acento e outro não sofre tantas variações ao longo do poema, para tal análise iremos usar a terminologia de Cavalcanti Proença (1955) que nomeia a quantidade de sílabas de uma tônica a outra de *números representativos*.

Optamos por utilizar nesta análise e na seguinte a teoria de Proença para reiterar a importância do trabalho formal na construção do poema e, assim, podermos acrescentar uma maior significação ao título “Oficina”.

Segundo o autor: “a) Haverá tantos Algarismos, quantos acentos tônicos houver na frase; b) Esses Algarismos indicarão o número de sílabas existentes entre dois acentos

tônicos, consecutivos de modo que sua soma seja igual ao número de sílabas do verso” (PROENÇA, 1955, p.23).

Os versos 2, 4, 6 e 12 apresentam os *números* 3, 2 e 4, enquanto nos versos 3, 7, 8, 11 e 14 temos variações deste mesmo número: 3, 4 e 2 sílabas (verso 3); 2, 3 e 4 sílabas (verso 7); 2, 4 e 3 sílabas (verso 11) e 4, 2, 3 sílabas (versos 8 e 14). Os versos 5 e 10 têm *números* uniformes (3, 3 e 3 sílabas) e os versos 1 e 9 variam dentro de uma mesma base: 3, 2, 2 e 2 sílabas (verso 1) e 2, 2, 3 e 2 sílabas (verso 9).

Levando em consideração tais premissas percebemos que há uma estruturação interna rígida e coerente no verso. Os versos que apresentam quatro sílabas tônicas terão quatro *números representativos* que somados apresentam a quantidade de sílabas métricas do poema (no caso, nove). Com isto salientamos mais uma vez a qualidade de *poeta construtor* que elegemos para Britto em algumas análises acima e será vista com mais detalhes na que se segue.

2.6.2. Oficina – III

1 Música ingrata, música orgulhosa,
2 capaz de se enquistar nos intestinos
3 mais íntimos da mais agreste prosa

4 em cálculos duros e cristalinos,
5 à revelia de quem desejava
6 um rio de sentidos retilíneos,

7 colocando aqui e ali uma trava,
8 revelando aquilo que nada tem
9 de relevante, turvando o que estava

10 mais límpido, enviesando o que ninguém
11 vai desvirar, desviando da rota
12 o que não devia nunca ir além

13 do rotineiro, música que brota
14 onde a palavra era pra ser mais bruta.
(BRITTO, 2012a, p.15)

Nos poemas “II”, “III” e “V” da série *Oficina* a problemática de subjetividade x objetividade continua. Escolhemos para análise o poema “III” por dialogar bastante com outros poemas de Paulo Henriques Britto.

Neste poema o *poeta construtor* além de manifestar-se no trabalho com a forma também aparece na temática, pois é aquele que preza pela objetividade. Na poesia de Britto embora a objetividade seja sempre ressaltada e desejada, nem sempre o eu-lírico

se mostra puramente objetivo, por mais que ele tente afastar de si o acaso e a inspiração em certos momentos eles aparecem como fazendo parte da criação poética (ainda que indesejados). Tal problemática aparece no poema “III” de *Oficina* que aqui analisaremos.

Neste poema o acaso ou inspiração aparecem como uma “música ingrata, música orgulhosa” que irá se infiltrar na criação poética e irá modificar o caminho que ela deveria seguir. Tal música é capaz de atrapalhar o curso dum “rio de sentidos retilíneos”. A metáfora de *rio* para *poesia* já aparece no primeiro livro de Britto, *Liturgia da Matéria* (1982). Na primeira estrofe do poema “Dos rios” temos mais clara a contradição existente em sua poesia, entre o objetivo e o subjetivo, entre o domável e o fugidio:

os rios foram feitos pra fugir
cada um de sua própria condição
de ser líquido e linear; perene
e ao mesmo tempo efêmero; lírico
e econômico – pois que recurso natural –
único e múltiplo; imóvel, mas fluente;
ou, simplesmente, fluvial –
(Idem, Ibidem, p.61)

Podemos perceber tanto no excerto acima quanto no poema “III” que a condição de algo oblíquo é inerente à poesia, sendo também uma forma de oposição à prosa. A “música”, neste caso, seria a lírica que dá forma ao poema (“colocando aqui e ali uma trava” – verso 7), que faz com que elementos mínimos tenham importância (“revelando aquilo que nada tem/ de relevante” – versos 8 e 9) e responsável pelo hermetismo que muitas vezes é atribuído à poesia (“turvando o que estava/ mais límpido” – versos 9 e 10). Tal “música ingrata” se impõe à revelia do eu-lírico, o que fica explícito pelos verbos referentes a ela: *enquistar, colocar, revelar, turvar, enviesar, desviar, brotar*.

Nas duas primeiras estrofes do poema “II” da mesma série temos uma descrição de como esta imposição acontece:

Umàs às vezes aparecem
sem nem ter sido convocadas.
Não tem razão, origem, nada
que se calcule, pese ou meça.

E mesmo assim elas sem impõem
com a força de quem não admite
contra-argumentos nem limites,
nem desculpas, nem exceções.

(BRITTO, 2012a, p.14)

A pedra (palavra) com que Paulo Henriques constrói sua poesia tem em si algo de sinuoso, há uma “música que brota/ onde a palavra era pra ser mais bruta” (versos 13 e 14). Temos esta ideia também no poema “II” da série “Minima Poetica”:

A pedra só é bela, embora dura,
se meu desejo em torno dela tece
uma carne de sentido, e acredita
que desse modo abrande e amolece
o que só por ser áspero me excita.
Nesse momento o cristal é completo,
e o poema – este, sim – concreto.
(Idem, 1989, p.91)

Pelo aqui exposto, podemos dizer que ainda que o eu-lírico de Britto procure a objetividade, ele não consegue se desvencilhar da subjetividade trazida pelo acaso e pela inspiração. No poema analisado tal subjetividade é apresentada como uma “música”, elemento que se opõe ao mesmo tempo ao objetivismo e à prosa.

Retornando ao epíteto de *poeta construtor* percebemos que em “Oficina” há um visível trabalho com a forma. Temos uma variedade de formas poemáticas (tanto no que diz respeito à estrofe e à métrica quanto ao ritmo) e também a metalinguagem presente em todos os poemas da série. A reflexão sobre a própria poesia se apresenta na forma e no que é cantado.

Marcos Siscar no seu ensaio *Poetas a beira de uma crise de versos* (2008, p.209-218) fala sobre o equívoco da crítica na leitura de *Crise de verso* de Mallarmé e coloca que a partir da ruptura já presente na poesia de Victor Hugo, há o início de uma nova concepção de verso, baseada no investimento em variações e experimentações. A “crise” consiste no surgimento de novas estratégias versificatórias. Na série de poemas aqui estudada Britto não faz uso de versos livres e brancos, mas podemos ver tais *estratégias versificatórias* na “oficina de experimentação”.

O poema “I” consiste num soneto (dois quartetos e dois tercetos) eneassílabo com rimas ABAB CDCD EFE GFG. O segundo apresenta a mesma disposição de versos do poema “I”, porém em versos octossílabos e rima ABAB CDCD EFG EFG onde os pares de rimas A, C e F são internas. O quarto poema da série também é composto por quatorze versos, porém decassílabos e em uma única estrofe com rima ABAB CDCD EFG EFG. O quinto poema, assim como o “II”, apresenta quatorze versos octossílabos e rimas ABABA DEDE FGF FF. Neste último poema há um

trabalho interessante com a forma, pois as quatro estrofes são construídas de modo decrescente: quintilha, quarteto, terceto e dístico. Vale ressaltar que a diminuição de versos em cada estrofe acompanha a temática do poema. Da primeira à última estrofe temos um movimento de perda e desalento, o eu-lírico se vê privado das palavras que ambiciona e possuindo somente “as indesejadas” até chegar à conclusão (no dístico final) de que “nem mesmo destas, no final/ das contas. A coisa vai mal”.

Como o poema “III” é o objeto central desta análise, examinaremos com mais atenção sua forma. Nele, temos quatorze versos decassílabos distribuídos em quatro tercetos e um dístico com o esquema de rimas ABA BCB CDC DED EE. Para que os versos 6 e 10 possuíssem dez sílabas, foi necessário separar o ditongo de “rio” (verso 6) e transformar o hiato de “enviesando” em ditongo (verso 10).

1 *Mú/si/ca in/gra/ta/, mú/si/ca or/gu/lho/sa*, → 4^a, 6^a, 10^a
 2 *ca/paz/ de/ se en/quis/tar/ nos/ in/tes/ti/nos* → 2^a, 6^a, 10^a
 3 *mais/ ín/ti/mos/ da/ mais/ a/gres/te/ pro/sa* → 2^a, 6^a, 10^a

4 *em/ cá/cu/los/ du/ros/ e/ cris/ta/li/nos*, → 2^a, 5^a, 10^a
 5 *à/ re/ve/li/a/ de/ quem/ de/se/ja/va* → 4^a, 7^a, 10^a
 6 *um/ ri/o/ de/ sen/ti/dos/ re/ti/lí/neos*, → 2^a, 6^a, 10^a

7 *co/lo/can/do/ a/qui e a/li/ u/ma/ tra/va*, → 3^a, 7^a, 10^a
 8 *re/ve/lan/do a/qui/lo/ que/ na/da/ tem/* → 3^a, 6^a, 10^a
 9 *de/ re/le/van/te/, tur/van/do o/ que es/ta/va* → 4^a, 7^a, 10^a

10 *mais/ lím/pi/do, en/vie/san/do o/ que/ nin/guém* → 2^a, 6^a, 10^a
 11 *vai/ des/vi/rar/, des/vi/an/do/ da/ ro/ta* → 4^a, 7^a, 10^a
 12 *o/ que/ não/ de/vi/a/ nun/ca ir/ a/lém/* → 3^a, 7^a, 10^a

13 *do/ ro/ti/nei/ro/, mú/si/ca/ que/ bro/ta* → 4^a, 6^a, 10^a
 14 *on/de a/ pa/la/vra e/ra/ pra/ ser/ mais/ bru/ta.* → 4^a, 8^a, 10^a

Temos os versos 1, 2, 3, 6, 8, 10 e 13 como heroicos (com variações no primeiro acento), o verso 4 com acentuação na 2^a, 5^a e 10^a sílabas; os versos 5, 7, 9, 11 e 12 com acentuação na 7^a e 10^a sílabas, porém com variação na primeira tônica: ou acentuam-se na 3^a (versos 7 e 12) ou na 4^a (versos 5, 9 e 11) e o último verso como sáfico (4^a, 8^a e 10^a).

Assim como no poema “I” da série, notamos que a distância entre uma tônica e outra varia de 2, 3 a 4 sílabas. Aqui temos os *números distributivos* 2, 4, e 4 nos versos 2, 3, 6, 10 e uma variação em alguns versos: 4, 2 e 4 sílabas nos versos 1 e 13 e 4, 4 e 2

sílabas no verso 14. Nos versos 5, 9 e 11 temos os *números* 4, 3 e 3; o oposto no verso 8 (3, 3 e 4) e a variação 3, 4 e 3 nos versos 7 e 12.

Percebemos novamente que a quantidade de *números distributivos* de um verso corresponde à quantidade de sílabas tônicas deste e que tais números somados equivalem à quantidade de sílabas do verso todo (dez).

Tanto a análise do poema “III” quanto do poema “I” revelam que em *Oficina Britto* exerce seu *ofício* de poeta e *constrói* várias formas, trabalhando mais uma vez com a desconstrução-reconstrução do soneto, já que os cinco poemas apresentam quatorze versos. Também nesta série temos uma reflexão sobre a escrita poética e possíveis obstáculos contidos nela. O poema “I” aborda a escrita contemporânea, pós-lírica, além de inserir a problemática do leitor; o “II” traz o acaso como algo que se impõe na poesia do eu-lírico, algo que também vemos no poema “III”, além das dicotomias subjetividade x objetividade e poesia x prosa; o poema “IV” fala sobre uma necessidade de escrever que está acima de qualquer explicação e o “V”, como em outros poemas analisados, traz a oposição entre a palavra desejada e a indesejada, sendo que esta última é a que o poeta possui.

2.6.3. Pós

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

5 mais fácil. Porque sempre se sabia
6 de que lado se estava – havia lados,
7 então. E a certeza de que algum dia
8 tudo teria um significado.

9 E nós seríamos os responsáveis
10 por dar nomes aos bois. Havia bois
11 a nomear, então. Coisas palpáveis.
12 Tudo teria solução depois.

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

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

21 sem antes os sonhar. E, dia feito,
22 agora tudo é fácil. E por isso
23 difícil. Não, a coisa não tem jeito.
24 Nem nunca teve, aliás. Desde o início.
(BRITTO, 2012a, p.72)

O poema inicia-se introduzindo a ideia de um *antes* que se opõe a um *agora*, sendo que a partir do título do poema (“Pós”) e principalmente dos versos 5 e 6, que nos dizem que *antes* havia lados para se pertencer e *agora* não, podemos dizer que este *agora* se refere ao pós-modernismo e à pós-modernidade.

Este *antes* se mostra como mais fácil, por ser mais difícil. Tal dificuldade se dá por neste tempo haver mais coisas “em jogo”, por haver ações a se tomar e por haver “lados” para pertencer, sendo assim se torna mais fácil por haver mais clareza com relação a quais ações tomar e qual caminho seguir. Isto se mostra, como dito acima, nos versos 5 e 6: “Porque sempre se sabia/ de que lado se estava – havia lados”.

Segundo Ivan Marques, no texto *Os diversos traços da poesia contemporânea*, “a partir dos anos 1980, o fim das utopias e o esvaziamento dos ideais políticos corresponderam, no plano literário, à afirmação dos projetos individuais e ao culto da pluralidade” (2009, p.189). Isto é, com relação à literatura, na contemporaneidade não temos escolas literárias, grupos organizados em torno de um mesmo princípio estético, não há mais “lados” a pertencer, o poeta contemporâneo experimenta a individualidade como marca dos projetos poéticos, daí a pluralidade de dicções existentes.

Nos versos 9 e 10 o eu-lírico diz: “E nós seríamos os responsáveis/ por dar nomes aos bois”, sendo que o *antes* posto no início do poema representa um momento de idealizações e mudanças, o relacionamos ao movimento modernista entendendo que o “dar nomes aos bois” diz respeito ao projeto estético de tal grupo, o qual com intensa pesquisa formal criou sua própria norma e trouxe um enriquecimento técnico à poesia, além de novas temáticas.

A partir do verso 13 o eu-lírico apresenta um olhar crítico sobre o passado e passa a analisá-lo, percebemos, então, como esta análise é feita por um viés pessimista, ao olhar o *antes* o eu-lírico constata que os nomes dados “não foram, nem um só, os que sonhamos” (verso 15), isto é, há uma expectativa que não condiz com a realidade:

[...] nos anos 80, quando o domínio total da Natureza pela ciência e pela tecnologia a partir da emergência cada vez maior das necessidades econômicas, parece ter atingido um estágio limite, não se conseguiu atingir nem a sociedade justa, nem a liberdade plena, nem a

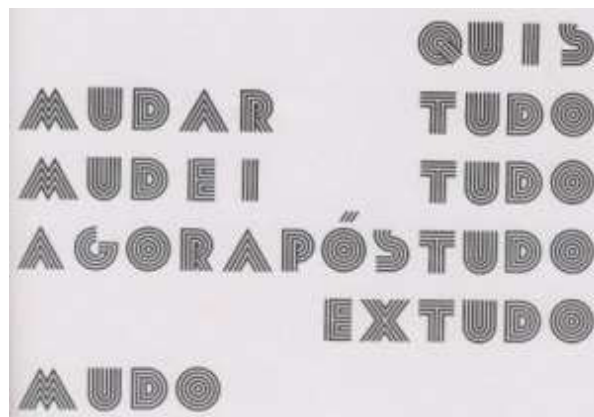
paz perene, anseios utópicos da modernidade”. (PROENÇA FILHO, 1988, p.38)

A atmosfera de sonho e expectativa presente neste *antes* está expressa no segundo e terceiro parágrafos onde o “significado” (verso 8) e a “solução” (verso 12) viriam *depois, algum dia*. Ideia reforçada pelo paralelismo existente entre os dois versos.

O tempo do *depois* (o *agora*) mostra um distanciamento crítico que permite olhar para o *antes* e perceber suas falhas e consequências no presente. Nos versos 16 e 17 o eu-lírico tenta encontrar em que ponto um possível *erro* foi cometido, pensamento contido na expressão “Talvez porque” (e também reforçado pelo paralelismo).

Os erros apontados encontram-se no ato de *sonhar*. A primeira hipótese posta pelo eu-lírico é a possibilidade de se ter “sonhado errado” (passagem um tanto irônica, já que em algo tão subjetivo quanto o sonho ou a idealização não se possa ter com clareza a noção de certo e errado) e a segunda hipótese é o fato de que enquanto alguns se preocupavam em sonhar, idealizar, outros praticavam a ação sem antes pensá-la.

Neste momento há uma inversão, se “Antes era mais fácil – sim, porque era/ mais difícil” (versos 1 e 2), “agora tudo é fácil. E por isso/ difícil” (versos 22 e 23). Após o momento revolucionário, há a desilusão decorrente dos resultados que, no caso, não foram os esperados. Visão semelhante tem-se no poema “pós-tudo” de Augusto de Campos:



(CAMPOS, 2013)

Neste poema podemos ler o “mudo” final como o momento de estagnação perante as mudanças anteriormente descritas, como também o momento do recomeço. Questionamento que encontramos na série de poemas “Crepuscular” de Paulo Henriques. Em tal série de poema ecoa uma pergunta-chave: depois que muito foi

cantado e (re)inventado, o que resta ao poeta? Uma possível resposta está no poema “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
(BRITTO, 2007, p.87)

A última estrofe de “Pós” abre um paralelo entre o *antes* e o *agora*, pois os dois apresentam seus problemas “desde o início” (verso 24), por isso também a dicotomia fácil x difícil presente nos dois tempos mencionados.

Podemos ampliar o valor que demos ao título do poema e pensarmos que quando o passar do tempo traz o distanciamento crítico necessário para uma análise profunda de um movimento literário (ou mesmo de uma revolução política) percebe-se com mais clareza o que foi mero *sonho* e o que acabou por se concretizar.

Por conter uma narratividade o poema “Pós” se compõe de vinte e quatro versos (decassílabos), algo pouco comum na poética de Britto em que predominam poemas menores, geralmente de quatorze versos.

1 **An**/tes/ e/ra/ mais/ **fá**/cil/ – **sim**/, por/que e/ra → 1^a, 6^a, 8^a, 10^a
2 mais/ di/**fi**/cil/, ha/**vi**/a/ **mais**/ em/ **jo**/go, → 3^a, 6^a, 8^a, 10^a
3 e o/ **tem**/po/ to/do/ **se**/ jo/**ga**/va à/ **ve**/ra. → 2^a, 6^a, 8^a, 10^a
4 Pre/ci/sa/**men**/te/: **mais**/ di/**fi**/cil/, **lo**/go → 4^a, 6^a, 8^a, 10^a

5 mais/ **fá**/cil/. Por/que/ **sem**/pre/ **se**/ sa/**bi**/a → 2^a, 6^a, 8^a, 10^a
6 de/ que/ **la**/do/ se es/**ta**/va – ha/**vi**/a/ **la**/dos, → 3^a, 6^a, 8^a, 10^a
7 en/**tão**/. E a/ cer/**te**/za/ de/ **que** al/gum/ **di**/a → 2^a, 5^a, 8^a, 10^a
8 **tu**/do/ te/**ri**/a/ um/ sig/**ni**/fi/**ca**/do. → 1^a, 4^a, 8^a, 10^a

9 E/ **nós**/ se/**rí**/a/mos/ os/ **res**/pon/**sá**/veis → 2^a, 4^a, 8^a, 10^a
10 por/ dar/ **no**/mes/ aos/ **bois**/. Ha/**vi**/a/ **bois** → 3^a, 6^a, 8^a, 10^a
11 a/ **no**/me/**ar**/, en/**tão**/. Coi/sas/ pal/**pá**/veis. → 2^a, 4^a, 6^a, 10^a
12 **Tu**/do/ te/**ri**/a/ so/lu/**ção**/ de/**pois**/. → 1^a, 4^a, 8^a, 10^a

13 Che/**gou**/ o/ **tem**/po/ de/ de/**pois**?/ Di/**ga**/mos → 2^a, 4^a, 8^a, 10^a
14 que/ **sim**/. E/ no en/**tan**/to/ os/ **no**/mes/ **da**/dos → 2^a, 5^a, 8^a, 10^a
15 não/ **fo**/ram/, **nem**/ um/ **só**/, os/ que/ so/**nha**/mos. → 2^a, 4^a, 6^a, 10^a
16 **Tal**/vez/ por/**que**/ so/**nhás**/se/mos/ er/**ra**/do, → 1^a, 4^a, 6^a, 10^a

17 **tal**/vez/ por/**que**/, en/**quan**/to al/guns/ se/ **da**/vam → 1^a, 4^a, 6^a, 10^a
18 ao/ **lu**/xo/ de/ so/**nhar**/, ou/tros/, in/**so**/nes, → 2^a, 6^a, 10^a
19 i/**mu**/nes/, im/pla/**cá**/veis/, se en/tre/**ga**/vam → 2^a, 6^a, 10^a
20 à/ ta/**re**/fa/ pro/**sai**/ca/ de/ dar/ **no**/mês → 3^a, 6^a, 10^a

- 21 sem/ **an**/tes/ os/ so/**nhar**/. E/, **di**/a/ **fei**/to, → 2^a, 6^a, 8^a, 10^a
22 a/**go**/ra/ **tu**/do é/ **fá**/cil/. E/ por/ **is**/so → 2^a, 4^a, 6^a, 10^a
23 di/**fí**/cil/. **Não**/, a/ **coi**/sa/ não/ tem/ **jei**/to. → 2^a, 4^a, 6^a, 10^a
24 Nem/ **nun**/ca/ **te**/ve, a/li/ás/. **Des**/de o i/**ní**/cio. → 2^a, 4^a, 8^a, 10^a

O ritmo não apresenta muitas variações como visto acima, por ser um momento de análise de um *tempo* e não de um *modo* de escrita (como em outros poemas), não temos aqui aquele jogo de formas presente na poesia de Paulo Henriques Britto, mas a regularidade rítmica e, arriscaríamos dizer, a mesmice.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise dos dezesseis poemas que compõem o nosso *corpus* chegamos a um conjunto de características que aparecem com frequência na obra de Paulo Henriques Britto e outras que se mostram mais incisivas a partir de determinados livros.

A primeira delas, e que irá percorrer toda sua obra, é o embate entre o eu-lírico e a palavra. Já no seu primeiro livro, *Liturgia da Matéria* (1982), temos a palavra como algo *áspero* e que por vezes *foge* do cinzel do poeta. Porém, é justamente esta palavra “anônima, amorfa, indecifrável” (BRITTO, *ibidem*, p.46) que fascina o eu-lírico e quanto mais o repele e não se dobra à sua vontade, mais o excita. Tal confronto, por vezes, traz um tom de desilusão e pessimismo para o poema, porém percebemos que é a partir dele que a construção se dará, pois a luta ocorre no momento em que o poeta procura *lapidar* esta palavra “impura” para que ela se encaixe em seu projeto poético.

O conflito gerado pelo embate eu-lírico x palavra exerce influência na própria estrutura do poema. Mesmo que a palavra tenha sido *domada* ela deixa sua marca de “resistência” na métrica, ritmo, aliterações, rimas, etc. Nota-se que este embate ocorre porque em Britto há uma concepção de poesia como “coisa feita, construída” (Idem, 1989, p.91), isto é, a palavra trabalhada à exaustão e que exige suor e engenho por parte do poeta para o alcance do poema desejado: *frio e liso*. Este aspecto coloca dois novos elementos fundamentais na poesia de Britto: o *poeta construtor* e a *objetividade* desejada que, no fim, acabam por incorporar o *subjetivismo*.

A preferência pelo trabalho poético como algo objetivo, amenizando a presença da subjetividade e da inspiração, nos fez aproximar a escrita de Paulo Henriques à de João Cabral de Melo Neto. Porém ainda que ambos mostrem preferência por este canto *a palo seco*, podemos notar diferenças no modo como este canto se concretiza na poética dos autores. Enquanto em Cabral o fugidio é algo que deve ser evitado, banido, podemos perceber que Britto incorpora este aspecto à sua poética. A oposição inicial entre *objetividade* e *subjetividade* acaba por se desfazer num momento de consonância entre as duas formas e temos uma objetividade que não descarta o elemento subjetivo como aquilo que impulsiona a criação poética, mas que o coloca em segundo plano no momento em que o poema deve ganhar forma e a palavra deve ser trabalhada.

Outra diferença entre João Cabral e Paulo Henriques é o momento do dia propício à criação poética. Enquanto o primeiro dá preferência à manhã, mais

especificamente ao meio-dia, por ser o momento onde as formas se mostram com clareza, onde “a sombra foge/e não medra a magia” (CABRAL, 1994, p.224), Britto mostra seu fascínio pela noite (justamente pelo mistério contido nela), mas elege a *tarde* para a criação, mais especificamente o *entardecer*. Tal preferência reafirma o entrelugar em que sua poesia se encontra. Entre a *manhã* e a *noite*, entre a *objetividade* e a *subjetividade*.

Voltando à característica de *poeta construtor*, percebemos este aspecto na poética de Britto não só na semântica do poema, como também em sua estrutura. Em primeiro lugar podemos falar do uso do soneto em sua obra que não apresenta a disposição canônica, mas variações desta. Neste sentido, Britto é um poeta que conhecedor da tradição do soneto, busca modificá-la. A construção de novas formas poéticas tendo o soneto como base se dá a partir de *Trovar Claro* (1997). Neste livro temos a série “Sete Estudos para a Mão Esquerda” onde se constrói sonetos “ao contrário”, com a disposição de estrofes em dois tercetos e dois quartetos. Também temos o poema “Sonetinho de Verão”, composto por quatorze versos divididos em dois quintetos e um quarteto.

No seu próximo livro, *Macau* (2003), temos uma série intitulada “Sete Sonetos Simétricos”, que embora não tenha sido analisada aqui, mostra uma estrutura interessante. Os poemas de tal série são simétricos na composição das estrofes: um dístico, um terceto, um quarteto, um terceto e um dístico, isto é, há uma composição crescente e decrescente (2 – 3 – 4 – 3 – 2). Em “Sete Sonetos Simétricos” apenas os dois poemas escritos em língua inglesa não respeitam esta disposição.

Ainda em *Macau*, temos a série “Dez Sonetóide Mancos” em que Britto constrói sonetos “menores” (sonetóides) de dez versos divididos em dois tercetos e dois dísticos (por isso o adjetivo “manco”, pois “faltaria” um verso em cada estrofe para termos a composição clássica do soneto).

Em *Tarde* (2007) encontramos as séries “Cinco Sonetetos Grotescos” e “Cinco Sonetetos Trágicos”, aonde cada poema é “metade” de um soneto, isto é, composto por um quarteto e um terceto. Um momento ímpar em sua obra é seu último livro, *Formas do Nada* (2012), pois não trabalha com a desconstrução do soneto, por outro lado, apresenta várias composições nesta forma, porém na disposição de dois quartetos e dois tercetos, com exceção das variações encontradas em “Oficina” e no poema “V” de “Seis Sonetos Soturnos” (composto por duas sextilhas e um dístico).

Quanto ao ritmo, podemos ver desde *Liturgia da Matéria* a utilização da acentuação na 7ª sílaba no verso decassílabo, porém esta característica vai se enfatizando ao longo das obras seguintes. Já as rimas variam entre toantes e soantes, com preferência pelo primeiro tipo. Também temos uma grande quantidade de poemas que não apresentam rimas finais, mas somente rimas internas.

A partir de um estudo do soneto na poesia de Britto, chegamos ao aspecto da *(re)construção* em sua obra. O prefixo “re” (*recriar, reinventar, reconstruir*) assume grande importância em sua composição e o temos como um caminho possível para a escrita contemporânea. Sua poética de construção e desconstrução também aparece no diálogo que o poeta realiza com sua própria poesia. Em *Tarde* temos a série “Quatro autotraduções” onde são traduzidos (*reescritos*) para o português três de seus poemas escritos em língua inglesa (publicados nos livros anteriores) e para o inglês o poema “Sonetinho de Verão”. *Formas do Nada* traz a série “Três autotraduções” em que três de seus poemas, já publicados em português, são reescritos em inglês.

Outra característica importante de sua poética e que aparece desde o primeiro livro é a construção de “poemas em séries”. Desta forma, os poemas aparecem orientados a um tema que a série introduz, se lidos em sequência constroem um discurso coerente, um ponto de vista sobre o tema ou objeto analisado, conjugando a sucessividade da leitura dos vários poemas da série com a simultaneidade da poesia de cada poema.

Com o amadurecimento de sua poética Britto incorpora mais efetivamente a problematização de um leitor a partir de *Trovar Claro*. O leitor aparece de forma efetiva como aquele para o qual o poema é escrito: “Sobrou só isso que, leitor, é teu” (BRITTO, 1997, p.31), isto é, há a consciência da necessidade de um outro para a escrita se tornar completa.

O aspecto de *diálogo* também aparece em muitos poemas quando o eu-lírico introduz uma ideia e depois faz um comentário sobre ela (na maioria das vezes entre parênteses), que acaba por reafirmar a ideia posta ou apresentar outro ponto de vista sobre ela de forma mais coloquial, aproximando o *eu que fala* do *eu que ouve*.

Com a pesquisa aqui elaborada depreendemos da obra de Paulo Henriques Britto uma poética que se constrói a partir da relação do eu-lírico com a palavra, que presa pelo poema como *construção* e que mesmo elegendo a objetividade como elemento fundamental no poema, não abdica totalmente do subjetivo, embora tente fazer-se “surdo” a ele.

A poética de Britto gira em torno da palavra, tem a habilidade de modificá-la, de transformá-la em objeto artístico produzindo ritmos, métrica e estratégias de estrofação. A relação com a palavra se dá por meio de um jogo do qual Britto demonstra ter completo domínio. A quantidade de poemas metalinguísticos em seus livros demonstra uma obra que constantemente reflete sobre a construção poética, sobre os empecilhos que às vezes o poeta tem de ultrapassar. Este, por sua vez, sente prazer neste jogo e o coloca como necessário à criação:

Volta-se o verso sobre si, mas não
por ser o verbo o avesso do real,
seu adversário ou sua negação,
mas porque a fome do dizer é tal
que só o sólido já não sacia;
por isso morde a própria cauda e goza,
ao mesmo tempo língua e iguaria.
(BRITTO, 1989, p.92)

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>>. Acesso em 10 ago. 2012

BILAC, Olavo. **Profissão de fé**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000179.pdf>>. Acesso em 05 mar. 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. **Liturgia da matéria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. (Coleção Poesia Hoje; v.59)

_____. **Mínima lírica**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma)

_____. **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Macau**. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. **Feito de palavras**: Paulo Henriques Britto, poeta, tradutor e professor, lança sua sexta antologia de versos. Março de 2012b. Entrevistadora: Francesca Angiolillo. São Paulo: Folha de S.Paulo, caderno ilustrada.

_____. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia. (org). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7letras, 2000, p.124-131.

BUENO, Luís. Poesia e assunto. In: **Revista de letras**. Curitiba, SP: Editora UFPR, 2004, p. 139-140.

CAMPOS, Augusto de. **Pós-tudo**. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet066.htm>>. Acesso em: 31 de out. 2013.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3. Ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 2006.

_____. Cavalgada Ambígua. In: **Na sala de aula: Caderno de análise literária**. 8. Ed. São Paulo: Editora Ática: 2000, p.38-53.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Versão eletrônica 5.0, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. **Dicionário de palavras e expressões estrangeiras**. Disponível em: <<http://www.saraueletrico.com.br/dicionario2.php>>. Acesso em: 10 mai. 2012

MARQUES, Ivan. Os diversos traçados da poesia contemporânea. In: MIGUEL, A. (org.) **Traçados diversos: uma antologia de poesia contemporânea**. São Paulo: Scipione, 2009.

NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PINTO, Manuel da Costa. **Literatura Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004. (Coleção Folha Explica)

_____. **Antologia comentada da poesia brasileira no século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

POE, Edgar Allan. **Filosofia da composição**. Prefácio de Pedro Sússekind e tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

PROENÇA, M. Cavalcante. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Simões, 1955 (Coleção Rex).

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. (org.). **Subjetividades em devir – Estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008, p. 209-218.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. **Construção e inspiração em poemas de Paulo Henriques Britto**. Disponível em:

<http://www.textopoetico.org/index.php?option=com_content&view=article&id=97&Itemid=30>. Acesso em: 13. fev. 2012.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Do autor:

BRITO, Paulo Henriques. Poesia: criação e tradução. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 11-17, jul./dez. 2008.

Entrevistas:

BRITTO, Paulo Henriques. **Entrevista com Paulo Henriques Britto**. Entrevistador: Pedro Sette Câmara. Disponível em: < <http://portalliteral.terra.com.br/artigos/paulo-henriques-britto>>. Acesso em: 18. jan. 2012.

_____. **Poeta premiado em busca de horas vagas para criar**: entrevista com o poeta Paulo Henriques Britto. Entrevistador: Bernardo Mello Franco. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/bmfranco1.html>>. Acesso em: 18. jan. 2012.

Gramáticas:

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

Sobre o autor:

ALMEIDA, Dayane Celestino de. **Semiótica da Poesia: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto**. 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-01022010-163154/pt-br.php>>. Acesso em: 07. fev. 2012.

CARPINEJAR, Fabrício. O azarão afortunado. In: **Jornal de Poesia**. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/carpinejar3.html>>. Acesso em: 18. jan. 2012.

CINTRA, Elaine Cristina. O sujeito fora de si em *Tarde*, de Paulo Henriques Britto. In: **Itinerários - Poesia: Teoria e Crítica**. Araraquara, SP: Laboratório Editorial UNESP/FCLAR, 2009, p.45-58.

FERREIRA, Izacyl Guimarães. Macau, de Paulo Henriques Britto: Nihilismo, humor e metapoesia. In: **Jornal de Poesia**. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/izacyl12.html>>. Acesso em: 18. jan. 2012.

FORTUNA, Felipe. 58 Peças acadêmicas. In: **Cronópios**. Disponível em: < <http://www.cronopios.com.br/site/critica.asp?id=2795>>. Acesso em: 18. jan. 2012.

MAFFEI, Luis. **Ósculo e opúsculo**. 2008. Disponível em:
<<http://pequenamorte.com/2008/01/06/14-5>>. Acesso em: 18. jan. 2012.

MOURA, Flavio. **Virtuose em negativo**. 2007. Disponível em:
<<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2874,1.shl>>. Acesso em: 18. jan. 2012.

Teoria e Crítica literária:

ALI, Manoel Said. **Versificação portuguesa**. 3. Ed. São Paulo: Edusp, 1999.

BOSI, A. A interpretação da Obra literária. In: _____. **Céu, Inferno**. São Paulo: Ática, 1988, p.274-287.

CORTEZ, C.Z.; RODRIGUES, M.H. Operadores de leitura de poesia. IN: BONICCI, T.; ZOLIN, L.O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2009, p.59-91.

PEDROSA, Célia. Traços de Memória na Poesia Brasileira Contemporânea. In: **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 113-123.