



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

ROSANA NUNES ALENCAR

LIRISMO, TRADIÇÃO E AUTORREFLEXIVIDADE CRÍTICA NA POESIA DE
PAULO HENRIQUES BRITTO

São José do Rio Preto

2016

ROSANA NUNES ALENCAR

**LIRISMO, TRADIÇÃO E AUTORREFLEXIVIDADE CRÍTICA NA POESIA DE
PAULO HENRIQUES BRITTO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (DINTER/UNIR-UNESP) do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” de São José do Rio Preto, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, Área de Concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto

2016

ROSANA NUNES ALENCAR

**LIRISMO, TRADIÇÃO E AUTORREFLEXIVIDADE CRÍTICA NA POESIA DE
PAULO HENRIQUES BRITTO**

Comissão examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel (orientador)
UNESP/São José do Rio Preto

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP/São José do Rio Preto

Prof. Dr. Daniel Abrão
UEMS/Campo Grande

Profa. Dra. Milena Cláudia Magalhães Santos
UFSB/Teixeira de Freitas

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim
UNESP/São José do Rio Preto

São José do Rio Preto

1º de março de 2016

Esta pesquisa contou com o apoio da CAPES por meio de uma bolsa correspondente ao período de nove meses (março a dezembro de 2013) e também com o apoio da UNIR – Universidade Federal de Rondônia – em forma de liberação das atividades profissionais no período citado para a realização do estágio doutoral.

Ao Inildo e ao Leander, porque amo-os profundamente.
Aos meus pais, Ana e Nunes,
e aos meus irmãos Beto, Robson, Mayko, Renan e Rodrigo,
porque também os amo.
Ao meu avô Pregentino que aos 98 anos de idade
bebe Coca-cola todas as tardes e é feliz.

AGRADECIMENTOS

“O agradecimento é sempre menor do que o gesto que o motivou”. Essa condição do *agradecimento*, proferida na cerimônia de abertura de um simpósio do qual participei, serve de mote às palavras de gratidão que pretendo expressar às pessoas que ajudaram a escrever esta parte da minha história. Pensando em algumas passagens da *Suma Teológica* (2001), também conhecida por “Tratado da gratidão”, de S. Tomás de Aquino, entendo que o agradecimento é, para além do reconhecimento de um gesto, uma forma de dizer que houve vínculo, comprometimento entre as pessoas envolvidas. Pois é isso que eu reconheço neste momento e concordo, porque não encontro palavras para dizer o quanto sou grata ao Márcio Scheel, meu orientador. Em momentos decisivos, Márcio esteve ao meu lado. Acreditou em mim quando tudo parecia turvo. Aprendi muito com ele nesses quatro anos de convivência e amizade. E não me refiro somente ao saber científico, que nele sobeja, mas ao que há de bonito no ser humano, que é o olhar crítico para a vida.

Em momentos específicos, algumas pessoas foram fundamentais. Por isso também sou grata a elas. A Arnaldo Franco Junior e a Susanna Busato que participaram do exame de qualificação e leram o meu texto com o rigor necessário e a generosidade dos sábios. A Rosemar Rosa de Carvalho Brena, porque, como disse uma amiga, conhece os alunos de qualquer época por nome e trata-os com muita gentileza e à equipe da seção de Pós-Graduação do Ibilce, em razão da disponibilidade para dirimir os entraves. A Osvaldo Copertino Duarte e a Aguinaldo José Gonçalves por terem acreditado que um Dinter/Unir-Unesp era possível. A Dirceu Orth que me mostrou os encantos da língua francesa e o conhecimento necessário para o exame de proficiência. A Paulo Henriques Britto, porque disponibilizou o seu arquivo pessoal e, desse modo, encurtou caminhos. Aos professores do DELL – Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, da UNIR/Campus de Vilhena, sobretudo a quem não está cursando o Dinter, porque supriram minhas ausências. A Arnaldo Franco Junior, Daniel Abrão, Milena Cláudia Magalhães Santos e Orlando Nunes Amorim, membros da comissão examinadora da defesa, que aceitaram ler este trabalho e conversar sobre ideias que eu espalhei aqui, ali e acolá.

Outras pessoas acompanharam todo o percurso. A família e os amigos. A esses o agradecimento revela um tipo de vínculo, o do amor. Agradeço a Inildo, meu marido, por fazer do nosso encontro um acontecimento. A Leander, meu filho, porque me ensina que ser mãe é viver em estado de graça. A Ana, minha mãe, por haver me ensinado a generosidade. A Nunes, meu pai, com quem aprendi sobre a doçura da vida. A Lore, minha outra mãe, por me

sustentar quando foi preciso. A Beto, Robson, Mayko, Renan e Rodrigo, irmãos que tanto me ensinam sobre o amor e a alegria. A Eliana, minha pequena sobrinha, que me devolve a alegria da infância. A Maysa, outra filha, que tem a paciência para ouvir e a leveza no olhar. Por fim, dentre as pessoas de minha família, agradeço, sobretudo, a meu avô Pregentino, porque me mostra que viver é bonito.

E como agradecer aos amigos? Como fazer do agradecimento um gesto à altura da importância que tiveram ao longo da elaboração deste trabalho? Só posso mesmo dizer *obrigada* a essa *família que veio de fora do sangue* (MÃE, 2011, p. 244). Milena que me mostrou a leveza da vida, a luminosidade de cada dia e a lição maior: “no sereno, serenar”, uma espécie de mantra que muitas vezes me salvou, até de mim mesma. A Milena também sou grata pela revisão primorosa que fez da versão final da tese. Sandra que a tudo ouvia e ponderava. Chorou comigo e me sustentou diversas vezes. Eduardo que, no começo de tudo, era meu professor de graduação e depois foi meu colega de mestrado e doutorado. Amigo que me mostrou a intensidade da poesia de Manuel Bandeira. Lilian que do seu jeito tão bonito me faz ver que o impossível não existe e o imponderável é logo ali. Ana Paula, porque alegre meus dias, sempre. Ney e o pequeno Bernardo, pai e filho, que muitas vezes foram “hiatos” por tirarem o peso da escrita da tese. Marcos Siscar, por quem tenho uma profunda admiração e a quem recorro sempre que a luz se apaga. Luciano, Camila e Valdir Barzotto, por terem me acolhido em São Paulo. Araci, Marisa, Carol e Leandro, porque partilhamos inquietudes sempre necessárias. Juliano e Wandes que chegaram depois, mas é como se sempre tivessem estado comigo. Marcia que acompanhou uma etapa desta história e depois virou saudade. Norma, porque a sua “presença-ausência” é bonita. Anderson, Carlinha, Andrielly, Dari, Mis, Gabriel, Aline e Lilian H., porque partilhamos leituras, filmes, risos, viagens e o porvir, não exatamente nessa ordem.

Eu
à poesia
só permito uma forma:
concisão,
precisão das fórmulas
matemáticas.
Às parlengas poéticas estou acostumado,
eu ainda falo versos e não fatos.
Porém
se eu falo
“A”
este “a”
é uma trombeta-alarma para a Humanidade.
Se eu falo
“B”
é uma nova bomba na batalha do homem.
(Maiakóvski – 1922. Trad. Augusto de Campos)

RESUMO

Empreendemos, nesta pesquisa, um estudo crítico-analítico da produção poética que compreende os livros *Liturgia da matéria*, *Mínima lírica*, *Trovar claro*, *Macau*, *Tarde e Formas do nada*, de Paulo Henriques Britto, observando a relação entre o lirismo contemporâneo e o lirismo constituído pelas tradições clássico-renascentista, romântica e moderna. A hipótese é a de que para esse poeta existe um incômodo, ou seja, um mal-estar, quando a questão é o lirismo contemporâneo. A produção poética de Britto, configurada nos seis livros que publicou ao longo de 30 anos de carreira, coloca-se como autorreflexiva, questionando a sua natureza e a sua função em meio a uma época saturada de projetos, em tese, finalizados, haja vista já ter sido anunciado o fim da modernidade e o das utopias disseminadas pelas vanguardas europeias e pelo modernismo brasileiro. Seja no modo de ser da linguagem, seja na escolha de temas, seja na organização formal, investigamos nessa produção poética a constituição do lirismo na contemporaneidade que, por sua vez, retorna à modernidade, do final do século XIX e início do século XX, e retorna também ao soneto com o intuito de promover uma discussão norteada pelo uso das formas poéticas. Depreendemos, do estudo realizado, que o lirismo de Britto se constitui das leituras que faz, dos poetas que traduz, das discussões que propõe a partir das formas fixas e livres, enfim, da autorreflexividade crítica. Aliada a essa experiência poética, inserem-se possibilidades que priorizam o “aqui e agora”. Lemos, nesse “aqui e agora”, a manifestação de traços da literatura contemporânea, que vão desde o modo como o poeta se posiciona no *seu* presente à modulação que realiza do passado. A sua poesia demanda um trabalho de recolocar questões e, ao fazê-lo, altera o cenário por onde transita. Do ponto de vista teórico-crítico, fundamentam esta pesquisa concepções de estudiosos como Hugo Friedrich, Michel Hamburger, Alfonso Berardinelli, Octavio Paz, Michel Collot, Gottfried Benn, Marcos Siscar, Arlenice Almeida da Silva e Célia Pedrosa.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Lirismo; Soneto; Paulo Henriques Britto.

ABSTRACT

We develop, in this research, a critical and analytical study of the poetic production that comprises the books *Liturgia da matéria*, *Mínima lírica*, *Trovar claro*, *Macau*, *Tarde* and *Formas do nada*, by Paulo Henriques Britto, observing the relationship between the contemporary lyricism and the lyricism of the Classical, Renaissance, Romantic and Modern traditions. The hypothesis is that, for that poet, there is a discomfort, that is, an uneasiness regarding the contemporary lyricism. Britto's poetic production, arranged in the six books published throughout the thirty years of his career, positions itself as self-reflexive, questioning its nature and its function in a period flooded by projects that are, in theory, already finished, given the announcements of the end of the Modernity, as well as of the utopias widespread by the European Vangards and by the Brazilian Modernism. Whether related to the manner of the language, whether to the choice of themes, whether to its formal organization, we investigate, in that poetic production, the constitution of the lyricism in contemporaneity, that recaptures the sonnet with the intention of promoting a discussion of rias of end of the 19th century and of the beginning of the 20th. We concluded, from the study the use of poetic forms and also recaptures the modern apo carried out, that Britto's lyricism is constituted by the readings that he does, by the poets he translates, by the discussions he proposes about the fixed and unfixed forms, in short, by the critical self-reflexivity. Combined with this poetic experience, a world of possibilities that prioritizes the "here and now" is placed. We interpret this "here and now" as the manifestation of aspects of the contemporary literature, ranging from the way the poet positions himself in *his* present to the modulation that he carries out about the past. His poetry demands the task of posing questions and, in doing so, changes the scenario where it transits. From the theoretical and critical perspective, this work is grounded in conceptions provided by researchers such as Hugo Friedrich, Michel Hamburger, Alfonso Berardinelli, Octavio Paz, Michel Collot, Gottfried Benn, Marcos Siscar, Arlenice Almeida da Silva and Célia Pedrosa.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry; Lyricism; Sonnet; Paulo Henriques Britto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
i. Isso de propor algumas questões	12
ii. Isso de demarcar os passos	16
iii. Isso de dizer da trajetória	30
CAPÍTULO I – DO LIRISMO NA CONTEMPORANEIDADE BRASILEIRA	32
1.1. A cena literária contemporânea e os movimentos predecessores	32
1.2. O lirismo de Paulo Henriques Britto e a ironia	49
1.3. A poesia lírica de Paulo Henriques e a construção de um lugar	55
CAPÍTULO II – DA TRADIÇÃO MODERNA E DA CONTEMPORANEIDADE	83
2.1. Sob o signo da contemporaneidade: o crítico	83
2.2. Sob o signo do modernismo brasileiro: a poesia	94
2.3. Sob o signo do modernismo brasileiro: o poeta	101
CAPÍTULO III – DA FORMA POÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE: O SONETO	117
3.1. O soneto e o questionamento da forma	117
3.2. O soneto e a autorreflexividade crítica	122
3.3. O soneto e a escrita “a contrapelo do papel”	143
CONCLUSÃO	162
i. Isso de dizer as últimas palavras	162
ii. Isso de recuperar o que foi dito para desdobrar outros dizeres	163
REFERÊNCIAS	171

INTRODUÇÃO

i. Isso de propor algumas questões

Paulo Henriques Britto é autor de seis livros de poesia (*Liturgia da matéria/* 1982, *Mínima lírica/* 1989, *Trovar claro/* 1997, *Macau/* 2003, *Tarde/* 2007 e *Formas do nada/* 2012), um de prosa (*Paraísos artificiais/* 2004)) e três ensaios (*Eu quero é botar meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio/ 2009; *Claudia Roquette-Pinto: por Paulo Henriques Britto/*2010 – para a coleção Ciranda da poesia – e *A tradução literária/* 2012). Além de poeta, Britto é tradutor do inglês para o português e desta língua para a língua inglesa (atualmente, um dos mais importantes em atividade no Brasil), teórico de estudos de tradução, ensaísta, crítico – especialmente literário – e professor de tradução, criação literária e literatura brasileira na PUC-Rio¹.

De modo geral, a sua produção poética faz uma leitura que toca na tradição moderna por meio de uma tensa e problemática relação. Do ponto de vista formal, em razão do recorrente uso que faz do soneto, dialoga com a tradição clássico-renascentista e, por questões temáticas, faz também uma leitura da tradição romântica. Não é necessariamente uma crítica a essas tradições. Podemos ler esse gesto muito mais como um dos impasses da poesia contemporânea, pois é como se questionasse a sua própria validade e, ao mesmo tempo, tivesse que lidar com a ideia de representação do homem, das coisas e das épocas. Até a escolha por essa representação carrega um traço de natureza irônica, pois, no limite, dissimula a resistência do poeta em fazer da autorreflexividade poética uma leitura crítica da tradição, seja esta clássica, romântica, moderna ou mesmo do modernismo brasileiro.

A tensão descrita permite ampla discussão do ponto de vista teórico-crítico do cenário da poesia brasileira contemporânea, constituindo, portanto, um problema de pesquisa a ser investigado. Além disso, existe aí circunscrita uma questão que nos permite analisar o modo como a poesia de Paulo Henriques Britto se insere nesse cenário. Esse contexto leva o poeta a construir sua voz a partir do que Márcio Scheel chama de “nostalgia lírica”². Isso significa dizer que, se, por um lado, a “nostalgia lírica” apreende a ideia de recusa e, por outro, a de

¹ As informações foram baseadas naquilo que está disponível no site pessoal de Paulo Henriques Britto: <<http://www.phbritto.org/>>. Acesso em: 2 out. 2015

² Para Márcio Scheel (2013, s/p), a nostalgia lírica é “uma espécie de nostalgia farsesca de um lirismo perdido, comprometido pela autoconsciência poética, pelo cerebralismo, pela racionalidade criadora que passou a determinar os contornos da poesia moderna e seus desdobramentos ao longo do século XX”.

comprometimento diante de um lirismo já posto, a relação entre poesia lírica e contemporaneidade não é pacífica. Mais do que expor as fissuras dessa relação, cabe ao poeta contemporâneo, estrategicamente, inserir-se no problema. Paulo Henriques Britto faz isso ao assumir a autorreflexividade crítica como ponto de tensão de sua poesia. O que denominamos por autorreflexividade crítica, para efeito deste trabalho, passa pelo questionamento que o poeta realiza, no próprio espaço poético, sobre a poesia e seus modos de se relacionar, por um lado, com aquilo que lhe é inerente, por outro, com o que lhe circunda. Dito de outro modo: pensamos na autorreflexividade crítica como *um modo de ser autocentrado* da poesia, próximo daquilo que a alta modernidade e, no Brasil, o modernismo trataram por pesquisa formal da linguagem. Discutiremos esse *modo de ser*, por exemplo, quando a análise recair sobre a metapoesia ou mesmo sobre as questões inerentes ao soneto.

Outras reflexões aproximam-se dessa discussão. A consciência crítica da linguagem leva o poeta a indagar o estatuto da poesia e, ao fazê-lo, propõe uma questão: se a essência da lírica moderna era a novidade e se a reinvenção é o próprio da lírica contemporânea, como reinventar tendo que lidar com tantos paradigmas? Paulo Henriques Britto elege, pelo menos, duas formas de encenar poeticamente esse conflito. Uma diz respeito ao lugar da enunciação; a outra se vincula ao modo como o poeta articula a linguagem, os temas e as formas literárias, compondo uma “gramática” formal que “subverte a distinção entre clássico e moderno, tornando-os uma coisa só” (IANELLI, 2012, s/p). Por essa via, fica claro que não interessa à poesia contemporânea a constituição de uma paródia da tradição, mas, sim, uma releitura em que as formas, no caso de Britto principalmente o soneto, podem ser vistas “no âmbito de uma desmontagem da imaginação lírica, estratégia de que se tem valido boa parte das poéticas modernas desde meados do século XIX, com Charles Baudelaire e Walt Whitman” (BARBOSA, s/d, s/p).

A poesia, por sua trajetória ao longo da história da literatura e pelas discussões que propõe para a teoria e crítica literárias, encena por si só um problema teórico-crítico de envergadura. Justamente por isso, e também para que haja verticalidade na investigação, entendemos haver necessidade de delimitar o tema deste trabalho. Faremos isso na proposição do problema de pesquisa. Partimos do pressuposto de que o lirismo de Paulo Henriques se constrói a partir dos interstícios de outras épocas e de outras vozes. Existe uma relação marcada pela ambiguidade com as heranças, haja vista não ser exatamente a afirmação do passado, mas a sua reconfiguração e, nesse processo, entram em cena discussões que marcaram outras épocas. Esse é o caso da concepção de “novidade”, tão própria da modernidade de fins do século XIX, da tradição moderna das primeiras décadas do século XX

e das tradições modernistas também do começo do século XX. A poesia de Britto recoloca essa questão como forma de dizer que o assunto não se esgotou. No poema IV, da seção “Seis sonetos soturnos” de *Formas do nada*, o poeta vê a novidade como utopia: “Caminhos que só levam com certeza/ a caminhos que dão na estaca zero. *Nada de novo*. [...]” (BRITTO, 2012b, p. 47, grifo nosso). Podemos dizer, ainda, que há variantes dessa questão em poemas que discutem a originalidade como valor poético: “Originalidade não tem vez/ neste mundo, nem tempo, nem lugar./ [...] Mesmo parecendo que desta vez/ algo de importante vai ter lugar,/ não cai nessa: é sempre a mesma coisa” (BRITTO, 2012b, p. 12). Tendo em vista a tensão que se desdobra desse modo de se inserir nas questões, poderíamos, como Célia Pedrosa, indagar: “Onde começam e onde terminam as coisas?” (2007, p. 122). A poesia em estudo não responde gratuitamente a esse questionamento. Faz das interlocuções com a herança a constituição de um lirismo irônico, porque, na prática, é um lirismo comprometido com a racionalidade própria da tradição moderna, mas sem ignorar as solicitações da produção literária contemporânea.

É a constituição do lirismo contemporâneo de Paulo Henriques Britto e sua relação com os preceitos estéticos das tradições clássico-renascentista, romântica e modernista brasileira que propomos como problema a ser investigado. Desse problema de pesquisa desdobram-se os objetivos. Delimitamos, por objetivo geral, empreender um estudo crítico-analítico da produção poética que compreende os livros *Liturgia da matéria*, *Mínima lírica*, *Trovar claro*, *Macau*, *Tarde* e *Formas do nada*, investigando o lirismo, a tradição e a autorreflexividade crítica. Vinculados ao objetivo principal, os específicos são os seguintes: discutir traços relevantes da poesia brasileira contemporânea, observando os diálogos que esta propõe com épocas que a antecedem, esse é o caso do modernismo, concretismo, tropicalismo e poesia marginal; investigar o gesto crítico de Paulo Henriques Britto em relação à poesia brasileira contemporânea, ao conceito de poesia, como também em relação à poesia que ele mesmo produz, observando se o posicionamento do crítico reverbera no poeta; analisar a presença (e de que modo se processa) da tradição, sobretudo, o modernismo brasileiro, na constituição do lirismo de Paulo Henriques Britto; discutir, a partir do *corpus* delimitado, e nesse aspecto observar especialmente os livros *Liturgia da matéria*, *Mínima lírica* e *Trovar claro*, a configuração do soneto, considerando as invenções formais que levam o poeta modificar sua estrutura fixa como um modo de problematizar a poesia lírica.

Uma das hipóteses de pesquisa parte da premissa de que a poesia de Paulo Henriques não se insere confortavelmente na contemporaneidade. Em cada livro, em cada poema, há uma indagação que problematiza a condição da linguagem, da criação poética – expondo

intensa preocupação com a “forma soneto”³ – e do sujeito lírico. Isso pode ser visto no modo como o poeta articula níveis da composição como são o discursivo, o temático e o formal. Os dois primeiros se aproximam no procedimento, porque é traço recorrente na poesia de Britto a presença de uma linguagem debochada, irreverente, marcada pela informalidade e pelas gírias ao lado de construções sofisticadas, de corte formal, associadas, algumas vezes, ao estilo arcaizante. Do mesmo modo o poeta trata dos temas. Discussões sobre a invenção poética que agregam reflexões no entorno da linguagem convivem com as insurgências e as urgências de um sujeito lírico que olha para si, para o outro e para o mundo, movido pelo desencanto. A tradição moderna, seja pela problematização de questões que discutem a originalidade, a presença do acaso, a impessoalidade poética, seja pela presença de poetas dessa tradição nos livros ora estudados, é tema eleito por Paulo Henriques Britto para pensar na questão da lírica na contemporaneidade. Ainda do ponto de vista temático, é como se o poeta, para ler o seu tempo, não abdicasse da história inscrita atrás de si. Consciente das solicitações poéticas do presente e do passado, Britto não adere nem a um nem a outro momento. Essa opção, que poderia ser lida como indecisão, lança questões perturbadoras para a sua poesia, isso porque, também do ponto de vista formal, o procedimento que coloca o poeta entre isso e aquilo se repete. Ao longo dos livros publicados, as formas livres – herança da tradição moderna – convivem com a estrutura (mais ou menos) fixa do soneto clássico-renascentista e versos decassílabos⁴.

De natureza bibliográfica, esta pesquisa desdobra-se na investigação crítico-analítica da poesia de Britto. Sendo um estudo que aborda uma questão de interpretação literária, o método de análise não recai sobre uma ou outra corrente crítica de leitura literária, isto é, os livros selecionados não são analisados à luz de uma corrente ou de um método teórico-crítico específico. No decorrer da investigação, fazemos uso de modos de leitura que, ao desdobrar a obra de arte, potencializam a experiência. Segundo Walter Benjamin (2002), esse exercício, proposto por Novalis e Schlegel, parte da premissa de que o processo de reflexão, que já está na obra, é despertado pela crítica. Ainda para o pensador alemão, “Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (2002, p. 72). Se o trabalho a que nos propomos

³ Essa expressão se encontra no livro *A crise do passado: modernidade. vanguarda. metamodernidade*, de Philadelpho Menezes (2001, p. 23). Considerando que a expressão “forma soneto” será bastante usada nesta pesquisa, daqui em diante, apenas a marcaremos com aspas, mas não citaremos a autoria, cientes de que estamos nos valendo da expressão desse autor.

⁴ Sobre isso Márcio Scheel (2014, s/p) ressalta que na poesia de Britto não se tem “nem a liberdade expressiva das formas, como a modernidade acabou por realizar ao passar às vanguardas e estas ao modernismo, nem o rigor que racionaliza, constrange e limita a expressão, como é típico da adesão às formas clássicas”.

tem por questão central o lirismo na poesia de Paulo Henriques Britto e sua estreita relação com algumas tradições literárias, deixar-se guiar por um princípio que é, ao mesmo tempo, processo e conhecimento do processo, logo, conformação de uma subjetividade artístico-reflexiva, pode potencializar as discussões que tocam diretamente no problema de pesquisa e na hipótese que o circunscreve.

Sobretudo, esta análise privilegia a materialidade da linguagem poética, embora o objetivo seja alargar as discussões. Por isso, estudos teórico-críticos que discutem a poesia na modernidade e na contemporaneidade, bem como o lirismo fundamentam esta pesquisa. Ancoramo-nos em livros como *Estrutura da lírica moderna* (1991), de Hugo Friedrich; *A verdade da poesia* (2007), de Michel Hamburguer; *Da poesia à prosa* (2007), de Alfonso Berardinelli; *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade* (2010), de Marcos Siscar; “Poesia e história” (2012) e “A tradição da ruptura” (2013), de Octavio Paz; *O sujeito lírico fora de si* (s/d), de Michel Collot, *Problemas da lírica* (s/d), de Gottfried Benn; “A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto” (2010), de Arlenice Almeida da Silva; por fim, textos críticos de Célia Pedrosa, Iumna Simon, Alcir Pécora entre outros críticos de literatura contemporânea.

De modo geral, esses estudiosos nos ajudam a pensar questões relacionadas à poesia lírica, à modernidade e à contemporaneidade, importantes para a constituição de um trabalho que objetiva compreender as linhas de força da poesia de Britto. Por isso, faremos a seguir considerações sobre as concepções teórico-críticas que sustentam este trabalho. Faremos também delimitação da rede conceitual com a qual trabalhamos.

ii. Isso de demarcar os passos

Hugo Friedrich, no livro *Estrutura da lírica moderna*, norteou, teoricamente, por algumas décadas, os estudos relacionados aos poetas da modernidade francesa, mais especificamente, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Partindo do pressuposto de que a lírica moderna projeta em sua estrutura traços de incomunicabilidade e obscuridade, o estudioso alemão desenvolveu a sua teoria ancorando-se na autossuficiência da linguagem literária que tanto se constitui do “entrelaçamento de tensões de forças absolutas” (1991, p. 16), como prescinde da “íntimidade comunicativa”, “da experiência vivida, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista” (1991, p. 17). Está posta, nesse caso, uma concepção de lírica centrada em traços puristas da linguagem poética. Nessa perspectiva,

mesmo quando há fantasia, é guiada pelo intelecto, fato que na tradição moderna cinde lírica e coração.

Michel Hamburger e Alfonso Berardinelli, também estudiosos da modernidade literária, menos centrados na noção de estrutura defendida por Hugo Friedrich, servem de aporte neste trabalho em razão das reflexões que realizam acerca “das relações mais íntimas entre mundo e língua literária” (AMOROSO *apud* BERARDINELLI, 2007, p. 9). Hamburger desenvolve uma concepção de poesia moderna que diz respeito à sua comunicabilidade (ou não). Para o ensaísta alemão, “a comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada em particular, quando ele escreve para os mortos ou para ninguém. Um poema pode ser um monólogo feito em voz alta” (HAMBURGUER, 2007, p. 31). Deflagra-se aí um atrito com a noção de autonomia poética, desenvolvida pelos teóricos formalistas e estruturalistas, como também com o preceito de incomunicabilidade e de obscuridade da lírica moderna, teorizado por Friedrich. O que está em jogo, na visão de Hamburger, é o fato de que é inerente à linguagem poética a sua eficácia histórica, ou seja, a literatura “tem o poder de fazer novas associações entre as coisas que, na vida, tendem cada vez mais a ‘desintegrar-se’” (2007, p. 34, grifo do autor).

Friedrich problematiza questões ao dizer que alguns poetas modernos, esse é o caso de Rimbaud, fizeram da impessoalidade estratégia para o amortecimento da realidade, enquanto que Hamburger insiste que a correspondência entre a poesia e o que a cerca externamente existe à medida que o poeta moderno encontra correspondência entre a linguagem poética e o universo natural. É fato que a modernidade se firmou no projeto que propôs uma reflexão crítico-estética sobre a arte – Mallarmé está aí para confirmar isso –, mas, para o ensaísta alemão – que se apoia em projetos poéticos como os de Francis Ponge e William Carlos Williams para fazer essa reflexão –, a intercambialidade da poesia, ou seja, a sua correspondência com o mundo exterior, parte do princípio concebido por Ponge de que “Tudo na arte existe para o homem” (*apud* HAMBURGUER, 2007, p. 46).

Outra questão de destaque feita por Hamburger é uma extensão da que já foi exposta, “pois consiste em supor que deva haver uma relação fixa entre o grau de autonomia logrado por uma obra literária e sua qualidade” (2007, p. 31). Uma proposta assim, segundo o autor de *A verdade da poesia*, implica, necessariamente, num tipo de comprometimento poético que se limita à “ordem estética” (2007, p. 31). Poesia e esteticismo: a relação da poesia tão somente com ela mesma, porque para o poeta esteta “A poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem” (FRIEDRICH, 1991, p. 100). Concepções assim colocam subjetivismo de um

lado e tecnicismo do outro, relacionando, em razão da hegemonia deste, a lírica moderna ao idealismo. “Ou seja, a literatura como ideia e a linguagem poética como mito” (BERARDINELLI, 2007, p. 16). Hamburguer reconhece haver aí um dilema para a poesia moderna. No segundo capítulo de *A verdade da poesia*, de título homônimo ao do livro, o ensaísta alemão, tendo dentre alguns paradigmas o estudo realizado por Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, problematiza concepções teóricas sobre a poesia moderna que vão da consciência crítica que o poeta tem sobre a linguagem poética às possibilidades dessa linguagem que insiste cada vez mais em separar a palavra e o seu objeto. A verdade da poesia demanda, segundo Hamburguer, autoconsciência de que a linguagem poética pode ordenar o caos e, nessa perspectiva, mesmo que a comunicação seja difícil, porque é da natureza do discurso metafórico a opacidade, é também difícil excluir do poema a experiência humana. Logo, a palavra poética, produto humano que segundo Octavio Paz (2012, p. 192) é encarnado pela história, funde-se ao mundo e ao homem, nomeia-os e nesse movimento trata de sua natureza e de sua função, qual seja, a de comunicar a sua experiência tanto quanto revelar a condição humana.

Do ponto de vista teórico está posta uma questão que, na atualidade, tem muito a dizer da lírica moderna. Por isso, vale considerar, mesmo que brevemente, e mais para problematizar do que para resolver o impasse, o posicionamento de Alfonso Berardinelli que, em “As muitas vozes da poesia moderna”, segundo capítulo do livro *Da poesia à prosa*, discute as hipóteses de Hugo Friedrich presentes em *Estrutura da lírica moderna*. Depois de enumerar algumas lacunas desse livro, tais como a “fortíssima intenção simplificadora” (2007, p. 20) e análises engessadas na noção de estrutura, Berardinelli critica Friedrich não só por reduzir a lírica moderna a apenas um esquema, mas por negar à arte uma autoconsciência histórica:

A lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico autossuficiente (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

Ante o impulso da transcendência da linguagem que vai de encontro aos fenômenos do mundo empírico ou da experiência comum, criando uma espécie de “poesia órfica e

ontológica” (BERARDINELLI, 2007, p. 22); ante a estetização que prescinde dos conteúdos, Berardinelli lança outro modo de situar a poesia moderna. Destaca o estudioso: “ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais” (2007, p. 28). Assim, Berardinelli insiste na seguinte hipótese: o interesse pelo lugar do homem no mundo leva a lírica moderna a constituir-se numa figuração que acolhe a realidade individualizada do sujeito ensimesmado que a modernidade construiu.

Essa figuração está na base do processo de despersonalização aludido por Friedrich, por exemplo, quando discute a poesia de Baudelaire, como também na referência que Hamburguer faz às máscaras criadas por Valéry. Se por um lado, há nesses procedimentos a impessoalidade, a imanência da poesia, no avesso encontra-se um sujeito que se anulou perante a força da poesia e de sua “liberdade de ‘ocupar algum outro corpo’” (HAMBURGUER, 2007, p. 90, grifo do autor). É da introspecção do sujeito lírico que a poesia da modernidade se alimenta. Não fosse essa a sua atuação, a racionalidade, o cálculo, a força formal não facultariam à poética moderna, como diz Baudelaire, “atrofia do espírito” (*apud* FRIEDRICH, 1991, p. 45) e a conseqüente salvação pela linguagem. Paul de Man entende que a modernidade questiona, em meio a essa tensão entre o eu e o não eu, a autonomia do eu (1999, p. 192). Para esse ensaísta, a figuração da poesia moderna está justamente na consciência poética de que um mundo privado, o do poeta, e um mundo público, o da poesia, estão em conflito. Essa tensão se materializa nas imagens que essa poesia constrói, seja do sujeito ensimesmado, seja do seu desaparecimento, seja da consciência dos limites de uma subjetividade criadora.

Um pouco por se aproximar da experiência do sujeito lírico moderno, que se desaloja de si; como também por, narcisicamente, segundo Michel Collot, “não parando mais de contemplar seu próprio desaparecimento no espelho de uma escrita que não cessa de voltar-se sobre si mesma” (s/d, s/p), a poesia contemporânea assume, como também ocorreu na modernidade, a sua natureza antilírica. Michel Collot, ao discutir sobre o não pertencimento do sujeito lírico em si na poesia moderna, mais especificamente na produção de Rimbaud e Ponge, enuncia a constituição de um sujeito lírico que se precipita no outro, materializado no tempo, no mundo ou na linguagem. Essa concepção, segundo o ensaísta francês, propõe a reinterpretação do lirismo na modernidade, pois essa categoria “pode aparecer como um dos modos de expressão possíveis e legítimos do sujeito moderno” (COLLOT, s/d, s/p). Se há abertura ao outro, o eu passa a ser um estranho a si mesmo, entretanto esse gesto não significa

a negação do sujeito em prol da objetividade da poesia moderna. O antilirismo moderno, segundo o ensaísta francês, realiza-se, sim, na desterritorialização da intimidade do sujeito, porém, ao abrir-se à alteridade, não fratura sujeito-objeto, pois faz com que um se projete no outro em um processo de intercâmbio mútuo.

Em *Poesia e crise* (2010), livro também usado nesta pesquisa com o intuito de refletir sobre os traços da poesia na modernidade e como esses traços reverberam na produção poética da contemporaneidade, Marcos Siscar situa sua formulação do gesto solitário como um dispositivo retórico que, na tradição moderna, funciona para a constituição do discurso da crise. Crise que, segundo esse ensaísta, é um termo ambivalente, já que pode abarcar, nos discursos mais apocalípticos, a noção de esgotamento e esvaziamento da palavra, de fim do verso; mas por outro, acolhe também a noção de atrito com o mundo e com as coisas no mundo no sentido de refundar a relação entre a poesia e a experiência que nos constitui. A questão de fundo, pedra de toque das reflexões teórico-críticas de Marcos Siscar, a saber, a relação entre poesia e crise, ou, dizendo de outro modo: a discussão sobre a forma como a poesia se insere no mundo ao ter a modernidade e a contemporaneidade como paradigmas, dá-nos estofos para analisar o *corpus* selecionado para este trabalho.

Essas reflexões, determinantes para pensar na poesia estudada, contribuem também para a delimitação da rede conceitual. Lirismo, tradição, autorreflexividade crítica, modernidade, tradições moderna e modernista e contemporaneidade são alguns conceitos colocados em evidência, problematizados, enfim, articulados, com o objetivo de compreender o projeto poético de Britto.

De modo geral, estudiosos da literatura – teóricos, críticos, historiadores, poetas e escritores – destacam a difícil tarefa de delimitar conceitos para os fenômenos citados. A questão torna-se ainda mais complexa se pensarmos que em meio a esses fenômenos imbricam-se outros provenientes dos sistemas culturais, históricos, sociais e econômicos (isso para ficar somente em alguns). Por exemplo, Haroldo de Campos começa o ensaio “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”, afirmando que “A expressão ‘modernidade’ é ambígua. Ela tanto pode ser tomada de um ponto de vista diacrônico, historiográfico-evolutivo, como de uma perspectiva sincrônica” (1997, p. 243, grifo do autor). A tentativa de concepção do sentido de modernidade precisa considerar que “Há tantas ‘modernidades’ quanto épocas históricas” (PAZ, 2013, p. 31). Independentemente da perspectiva adotada para se pensar sobre essa questão, fica a impressão de que a noção de modernidade já nasce de um paradoxo. Se o termo acolhe tanto o sentido de “novo”, como o

de “atual”, seja do ponto de vista histórico, seja do literário, todas as épocas tiveram o seu lastro de modernidade.

Para Octavio Paz, “A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder lugar a outra tradição que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea de atualidade” (2013, p. 15). Essa concepção de modernidade, sincrônica na opinião de Haroldo de Campos (1997, p. 243), possibilita ao poeta e crítico mexicano a demarcação de particularidades daquilo que ele chama de “tradição moderna” quando se refere especificamente à literatura do *seu* tempo. No texto “A tradição da ruptura”, Paz marca o final do século XVIII como o princípio da idade moderna (2013, p. 17) e afirma: “O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade” (2013, p. 17). Dessa concepção de Paz nos interessam tanto a delimitação histórico-temporal quanto o sentido de ruptura. O dado histórico-temporal permite, para o efeito desta pesquisa, alojar a modernidade na segunda metade do século XIX. Já a noção de *ruptura* orienta-nos a refletir nas implicações desse gesto para a própria modernidade e, por extensão, para as tradições moderna e modernista; mas também norteia a nossa leitura da poesia na contemporaneidade, haja vista, no caso da poesia de Britto, o movimento orientar-se por aquilo que podemos designar de interlocução problemática com suas heranças. Não é a apropriação, também não é a ruptura com o passado. Passa por um movimento que é de afirmação, porque há o retorno; mas é também de negação, pois o resultado é de uma produção poética diferente.

No livro *Nas malhas da letra*, Silviano Santiago, em contexto que discute a permanência do discurso da tradição no modernismo brasileiro, indaga: “qual é a razão para o retorno da questão da tradição hoje?” (2002, p. 110). Valemo-nos da pergunta feita por esse escritor e crítico literário brasileiro, deslocando-a para outro contexto. Ainda pensando nas heranças do poeta estudado, a rede conceitual delimitada para esta pesquisa considera outras épocas literárias que, pelo fato de já terem desenvolvido seus projetos estéticos, podem, hoje, estar sob o signo da tradição. Compreendemos, neste trabalho, a tradição como sendo formada por períodos marcados pela consolidação de suas propostas, logo, situa-se no passado e, por isso mesmo, afirma um caráter histórico. Dito de outro modo: delimitamos os movimentos literários clássico-renascentista, romântico, moderno e modernista como os que compõem uma tradição em relação à contemporaneidade. Estamos cientes de que essa aproximação só pode ser feita, porque, tendo sido anunciado (sempre pela estética seguinte) o esgotamento das propostas de cada época, sob a concepção da passagem do tempo, é tradicional aquilo que

chancela um modelo e, por que não dizer, uma autoridade. Nessa perspectiva, e tendo por norte o modo como a poesia de Britto lida com as heranças, de cada movimento citado nos interessam questões específicas. Da tradição clássica-renascentista, isolamos o traço formal, mais precisamente o soneto. Da tradição romântica, interessam-nos as indagações sobre a condição do sujeito lírico. Em relação à modernidade, tradição moderna e modernismo brasileiro, embora sejam adventos com marcas próprias que nos impedem de vê-los sob a mesma lente, recortamos as discussões que tomam o novo e a originalidade como valor absoluto. Isso porque, nesta pesquisa, estamos diante de um poeta que questiona esses valores, destacando a sua natureza utópica em razão da impossibilidade de a arte manter-se em eterno estado de ruptura. Segundo Compagnon, no livro *Os cinco paradoxos da modernidade*, a partir do momento que o novo perde o *status* de legitimidade, a consciência moderna abre-se para um vazio; a arte posterior a essa tradição “dá testemunho desse vazio sem, no entanto, se preocupar em saber para onde ela vai” (2010, p. 133).

Em Britto, assinalamos o testemunho desse vazio quando, no terceiro poema da série “Cinco sonetitos trágicos”, presente no livro *Tarde*, afirma haver chegado “tarde”. Tal termo neste e em outros poemas do livro – os poemas I e II, da série “Crepuscular” são também emblemáticos nesse sentido – funciona como metáfora da condição do poeta (e da poesia) que chegou quando “Todas as sílabas imagináveis/ soaram. Nada ficou para cantar,/ nem mesmo o não-ter-o-que-cantar, já tão cantado” (BRITTO, 2007, p. 84). Ainda no poema III citado, quando o poeta afirma que “[...] O forte da vida/ não é a originalidade [...]” (2007, p. 79), insere-se no coração da consciência moderna com o firme propósito de reposicionar algumas questões. Essas perspectivas nos permitem transcrever outra vez a pergunta formulada por Silviano Santiago: “qual é a razão para o retorno da questão da tradição hoje?” (2002, p. 110); ou, como Stefania Chiarelli (2013, p. 20), poderíamos também perguntar: “O que fazer com esse passado que volta insistentemente como leitura do presente”. Um dos modos de Britto acolher essas questões é pela relativização do compromisso do sujeito lírico com a arte. Na relação entre a sua poesia e a tradição romântica, por exemplo, o que está em jogo transcende a mera relação de causalidade entre as épocas; ultrapassa também a proposta de vinculação de experiências estéticas de momentos distintos, haja vista colocar sob suspeita até mesmo o sentido de experiência. Partindo do princípio de que a poesia é um lugar de trânsito, o poeta recoloca o debate da figuração do sujeito lírico na contemporaneidade. Não mais estamos diante “do mundo subjetivo fechado e circunscrito”, “fechado em si mesmo” (COLLOT, s/d, s/p), concebido pela teoria hegeliana do lirismo. A poesia de Britto engendra a manifestação de um sujeito lírico também problemático, como no romantismo, mas projetado para fora de

si no sentido de posicionar-se criticamente perante a linguagem, como na modernidade poética.

Pelo recorte conceitual empreendido, passando pelo que concebemos por modernidade e tradição, vemos que ao longo desta pesquisa trabalhamos com uma rede conceitual complexa, mas necessária para formularmos uma concepção de lirismo na contemporaneidade. Dissemos complexa, porque estamos lidando com conceitos cambiáveis, abertos e algumas vezes de difícil delimitação. Uma das faces dessa complexidade está na própria modernidade que traz as noções de tradição moderna e modernismo, que, aqui, nos interessam em razão das relações da poesia de Britto com essas tradições. Alguns estudiosos destacam que modernidade, moderno (para nós, aqui, tradição moderna) e modernismo se aproximam em diversos aspectos, mas não têm o mesmo sentido. A esse respeito, Compagnon, no livro citado, destaca o seguinte: “*Moderno, modernidade, modernismo*: essas palavras não têm o mesmo sentido em francês, em inglês e em alemão; não remetem a ideias claras e distintas, a conceitos fechados” (2010, p. 15, grifo do autor). Sobre a modernidade há consenso entre os estudiosos que esta se identifica, inelutavelmente, com Baudelaire. Isso significa dizer que o poeta francês foi um dos artistas que melhor compreendeu e acolheu as contradições de seu tempo: de um lado, os avanços e progressos incessantes diretamente relacionados ao crescimento das cidades e, por outro, a consciência da queda, ou seja, o reconhecimento de que a modernização carregava a maldição, haja vista ter legado ao ser humano uma sobrecarga. A poesia de Baudelaire, identificada com o que se convencionou chamar de “alta modernidade”, eleva as cenas da metrópole, do homem perdido na multidão, do progresso e da queda a uma alta intensidade, dotando os homens de seu tempo “de uma consciência de si mesmos enquanto modernos” (BERMAN, 1986, p. 12). A partir desse poeta, podemos compreender a modernidade como época de celebração da vida cotidiana e do presente na perspectiva de lhes conferir beleza – que não é propriamente a beleza em si, mas aquela que resulta da aguda percepção das contradições da vida moderna.

Hans Robert Jauss, no ensaio “Tradição literária e consciência atual da modernidade”, afirma que o substantivo modernidade é tributário do adjetivo moderno, no sentido de que aquele é “precursor de uma nova era artística” e este, se observado o sentido histórico da palavra e o seu conceito, “faz parte de uma tradição literária ainda mais antiga” (JAUSS, 1996, p. 48). Afirma, ainda, que o “*Moderno* marca a fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo; em termos mais precisos e explicado pelo fenômeno tão revelador da moda: a fronteira entre as novas produções e aquelas que se tornaram obsoletas – entre o que ainda ontem era atual e o que hoje está envelhecido”. E continua: “Do ponto de

vista estético, ‘moderno’, para nós, já não se distancia do velho ou do passado, e sim do clássico, do belo eterno, de um valor que desafia o tempo” (JAUSS, 1996, p. 50, grifo do autor). Não é difícil ver na concepção para o termo moderno, formulada pelo estudioso alemão, traços do sentido de modernidade delineados por Baudelaire, e se pensarmos em modernidade e moderno como termos designadores de épocas marcadas pela “consciência de uma nova compreensão do mundo” (JAUSS, 1996, p. 47), essas palavras podem ser acolhidas como portadoras de significados que se aproximam.

Neste trabalho, na maioria das vezes, o adjetivo moderno é usado junto ao substantivo tradição. Houve um tempo, e esse estaria circunscrito à segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, que a expressão tradição moderna seria detentora de um paradoxo. Isso porque ser moderno era o oposto daquilo que se configurasse como tradição. Porém, hoje, ao admitir a existência de uma *tradição moderna*, a partir da concepção de Octavio Paz, aceitamos “que o moderno é uma tradição” (2013, p. 15). Do ponto de vista literário, pensamos na tradição moderna como uma época que se alimenta das aporias da modernidade, como a ruptura do passado imediato, e “funda a sua própria tradição” (PAZ, 2013, p. 16). Nessa perspectiva, o moderno desaloja uma tradição e cria outra que se afirma como diferente e autossuficiente.

O modernismo, que é antes de tudo uma categoria de tempo, pressupõe o moderno e a modernidade. Na literatura brasileira, o modernismo diz respeito a uma estética literária que, historicamente, teve seu início com a Semana de Arte Moderna, em 1922, e desenrola-se pelas décadas seguintes até meados dos anos 1950, com o aparecimento da vanguarda concretista. Segundo Zygmunt Bauman, Stefan Morawski – filósofo de arte polonês – teria feito um inventário das características que une os autores modernistas (1988, p. 123). Dentre essas características, estão algumas que podemos assinalar como sendo traços do modernismo brasileiro, a saber: um espírito de pioneirismo, a consciência crítica em relação ao papel da arte na sociedade, identificada pela produção literária e pelos manifestos publicados, um espírito de zombaria ao passado e ridicularização ao cânone. Diante dessa descrição, Bauman conclui que “os modernistas eram *plus modernes que la modernité elle-même*, [pois] eles agiram em nome da modernidade, por sua inspiração e permissão” (1988, p. 123, grifo do autor).

Como já ressaltamos, as noções de modernidade, tradição moderna e modernismo servem para compreendermos a problematização empreendida por Britto quando, dos modos mais diversos, acolhe questões próprias desses momentos artísticos. Entretanto o arco conceitual ainda se estende, porque para delinear a natureza do lirismo contemporâneo desse

poeta se faz necessário o reconhecimento da base sob a qual se assenta sua produção, como também é preciso um olhar para o seu presente (o do poeta), delimitando, a partir daí, a contemporaneidade. Realizar esse movimento é desafiador se considerarmos que “Uma das faces do contemporâneo se revela como uma biblioteca inesgotável, que gera mais anseios do que respostas para o tempo presente”⁵. Os anseios são provenientes de indagações diretamente relacionadas aos sentidos de contemporâneo, contemporaneidade (e, por extensão, de poesia contemporânea). Podemos antecipar que essa é outra discussão de largo fôlego, haja vista dela se ocuparem filósofos, sociólogos, historiadores, teóricos e críticos literários, só para ficar em algumas áreas do conhecimento humano. Embora haja as especificidades de cada área, o tempo, mais precisamente o tempo delineado sob a concepção do presente, encarna essa discussão como elemento de proximidade entre os diversos discursos.

Alguns estudos que discutem o sentido do contemporâneo partem de uma relação com o tempo. Esse é o caso do ensaio “O que é o contemporâneo”, de Giorgio Agamben, que na introdução diz: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*” (2009, p. 59, grifo do autor). Com essa afirmação, o filósofo italiano postula como retorno a temporalidade do contemporâneo materializada no presente. É, segundo Agamben, um movimento bem próximo ao da andadura do poema, pelo menos, naquilo que o poema tem de “retorno que é um adiamento, retenção e não nostalgia ou busca por uma origem; é um caminhar, mas não é um simples marchar para frente, é um passo em suspenso” (Cf. SCRAMIM. In: AGAMBEN, 2009, p. 19). Dito de outro modo: o contemporâneo, que pode ter o recorte do “nosso tempo”, constitui-se de uma relação ambígua com o presente: é fratura, porque ao dizer “nosso tempo” realizamos a separação em relação a outras épocas, mas é também um tempo de sutura, porque se alimenta da experiência de outros tempos. É uma questão que nos leva a pensar em uma das definições de contemporâneo elaborada por Agamben: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p. 62). Ser contemporâneo é, portanto, uma condição problemática: haverá sempre a consciência de que aquilo que nos constitui está, ao mesmo tempo, infinitamente, distante de nós.

A poesia contemporânea trabalhou com o dilema de acolher ou não o passado de modo diverso da tradição moderna. Observando poetas como Paulo Henriques Britto, Bruno Tolentino e Glauco Mattoso – para ficar apenas com alguns –, percebemos que não está em

⁵ Cf. [Orelha]. In: CHIARELLI *et. al.*, 2013.

seus projetos poéticos a destruição do passado. Britto, por exemplo, que tem a modernidade por paradigma e que também se distancia da contemporaneidade para melhor compreendê-la, demonstra que retomar o passado com aquilo que o constitui é um processo complexo. Não se trata tão somente de restauração, mas de um campo de reflexão necessário até para ver a instabilidade do lugar ocupado pela poesia e pelo poeta na contemporaneidade.

Embora haja uma série de implicações quando o foco da atenção é o sentido do contemporâneo, para esta pesquisa, ocupamo-nos do contemporâneo assentado no “nosso tempo” que, segundo Antonio Cicero, “significa ser presentificável ou comparecível a mim, que estou empregando a palavra ‘contemporâneo’” (1995, p. 171-172, grifo do autor). Usamos, portanto, o termo contemporâneo para nos referir ao tempo presente, ao agora, em oposição à modernidade ou a outras tradições. Tratamos da poesia contemporânea como sendo a produção publicada, no Brasil, a partir dos anos 1980. Nesse período, insere-se Paulo Henriques Britto, poeta que assume o pressuposto da contemporaneidade mantendo “fixo o olhar no seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Assumir essa posição é também acolher um problema: se o “nosso presente está saturado de memória” (SCRAMIM, 2007, p. 16), como fazer da experiência poética um lugar que não seja repetição do passado? Uma resposta possível a essa indagação pode ser antevista na concepção de “literatura do presente” desenvolvida por Scramim: “A literatura do presente se propõe a catar, a buscar catando, catando esmola, catando aquilo que sobra, para então querer fazer com esses restos alguma literatura” (2007, p. 19).

Por essa breve discussão, focada na figuração do contemporâneo, vemos que o cenário no qual se inscreve a poesia do presente não é retrospectivo; prospectivo também não é, pois se coloca quase como um “fechamento do presente sobre si mesmo” (SISCAR, 2010, p. 185). Ao poeta contemporâneo cabe, portanto, fazer repercutir “em sua escritura o embaralhamento dos signos no período atual” (MAULPOIX, *apud* MILANEZE, 2013, s/p). A poesia de Paulo Henriques Britto é portadora desse embaralhamento, pois se manifesta sob o signo da adesão a outras épocas estéticas, outras vozes e, ao mesmo tempo, acolhe as urgências de seu tempo.

Esse modo de ser dessa poesia suscita questões que implicam investigar o conceito de lirismo na contemporaneidade. Em princípio, pode parecer anacrônico tratar do lirismo na poesia contemporânea, porque esse gênero⁶, melhor dizendo, esse modo de ser da poesia está

⁶ René Wellek destaca que em razão de no último século ter havido a transgressão na fronteira entre os gêneros é quase estéril esse estudo na teoria literária. Segundo Wellek, “los gêneros se combinam o fusionam, viejos gêneros se desechan o transforman y se crean otros nuevos, hasta el punto de que el próprio concepto há llegado e ponerse em duda”, (In: ASENGUINOLAZA, 1999, p. 25). “os gêneros se combinam ou se fundem,

mais relacionado aos períodos literários anteriores à tradição moderna, sobretudo, ao romantismo. As vanguardas europeias e, por aqui, as vanguardas brasileiras, por terem assumido a crise da linguagem e a própria crise da poesia, priorizando questões que tratam das possibilidades da criação – agora numa perspectiva que também considera a materialidade do poema –, afastam do centro da discussão o fundamento enunciativo, instância medular quando a tensão recai sobre a constituição da lírica. O traço anacrônico do lirismo contemporâneo estaria menos no fato de ser propriamente uma questão datada que retorna (aliás, questão central da teoria literária, haja vista fundamentar-se em discussões que objetivam compreender a poesia ao longo da história literária), do que “a noção de *anacronismo*” aparecer em alguns discursos da crítica literária “como instrumento básico de análise de julgamento” (PEDROSA, 2001, p. 07, grifo da autora). Discussões assim demonstram que, não importa a época, a poesia lírica é lugar privilegiado de entrecruzamento de questões. Foi assim nas tradições romântica e moderna. Não é diferente na contemporaneidade. Desde Petrarca, que, segundo o estudioso alemão Karlheinz Stierle, está entre os poetas que, como Hölderlin, influenciou decisivamente o desenvolvimento histórico do gênero lírico (1999, p. 229), o lirismo propõe discussões questionando a natureza da linguagem poética, a natureza do sujeito de enunciação, o papel do leitor e, além disso, coloca sob tensão fundamentos que, por vezes, estruturam o fazer poético, como a metapoesia e a intertextualidade, a escolha de temas e da forma. É na esteira dessa concepção que pretendemos, com esta pesquisa, identificar as marcas expressivas do lirismo de Britto, especialmente, no que diz respeito ao diálogo com algumas tradições literárias.

Segundo Jean-Michel Maulpoix (s/d, s/p), tradicionalmente, a poesia lírica é definida “como o gênero literário que acolhe a expressão pessoal dos sentimentos do poeta”, ou também conhecida como expressão subjetiva que, por sua vez, alude a um mundo interior, solitário, que encarcera o sujeito lírico em sua própria interioridade. Embora essa definição, segundo o próprio estudioso francês, seja frágil, porque não abarca a musicalidade e o ideal, “outros dois componentes essenciais do lirismo” (MAULPOIX, s/d, s/p), é determinante para pensarmos nas escolhas formais e temáticas feitas por poetas líricos na história literária. Do ponto de vista formal, percebemos a recorrência à ode “que é sua forma mais antiga e nobre” (MAULPOIX, s/d, s/p), ao hino, à elegia, à cantiga, à balada, ao soneto, entre outras. Tematicamente, considerando que as escolhas estão diretamente relacionadas à experiência subjetiva, o par amor-morte ocupa o centro das atenções do poeta. Ainda para Maulpoix (s/d,

velhos gêneros se desfazem ou se transformam e se criam novos gêneros, até o ponto em que o próprio conceito chega a se colocar em dúvida” (Trad. de Dirceu Orth).

s/p), amor e morte são “seus motivos preferidos [os do poeta romântico] na medida em que põem em causa a integridade do indivíduo e sua relação com o mundo circundante”.

Em cada época a poesia lírica testou os próprios limites. No romantismo, a tensão estava na expressão subjetiva; no simbolismo, os poetas reafirmaram a relação entre poesia e música; nas vanguardas europeias, de modo geral, o comportamento lírico passou pela perspectiva de colocar a poesia em permanente estado de revolução. Certamente, os limites da poesia lírica nunca estiveram tão expandidos como na modernidade da segunda metade do século XIX e seus desdobramentos que reverberaram na tradição moderna e no modernismo. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Pound, Drummond e João Cabral, para citar alguns, estão entre os poetas que levaram a poesia a um processo de autoavaliação e, desse modo, substituíram a ênfase que durante muito tempo recaía sobre o sujeito lírico pela ênfase à beleza das formas e seus efeitos. Aquilo que alguns críticos, Hugo Friedrich sendo um deles, entenderam ser uma poesia hermética, marcada pela frieza, obscuridade e incomunicabilidade, seria, na verdade, o surgimento de um novo lirismo. Diferentemente da incursão ao mundo interior realizada pelo poeta romântico, o poeta moderno investe na compreensão do poema, tornando-o estrutura significativa e, nesse sentido, a poesia se exterioriza.

Gottfried Benn discutiu essa questão ao proferir, em 1951, uma conferência intitulada *Problemas da lírica*⁷. Nesse texto, o poeta alemão vale-se do “conceito do *artístico*”, que define como “tentativa da arte de experimentar – entre a decadência geral dos conteúdos a si mesma como conteúdo e de construir, através desta experiência, um novo estilo: a tentativa de estabelecer – contra o generalizar-se de um niilismo de valores – uma transcendência renovada: a transcendência do prazer criativo” (BENN, s/d, p. 06). Benn encontra o traço da “artisticidade” (PAIXÃO, 2008, s/p) na poesia que chama de “nova lírica” (BENN, s/d, p. 05). Essa poesia teria, para o poeta e crítico alemão, seu ponto de partida em Gérard de Nerval, seguido de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Eliot e Pound. Centrada na tradição moderna, a “nova lírica” se caracteriza por uma “fenomenologia da composição”, ou seja, diz respeito à consciência sistemática da criação poética, a ponto de fazer com que o poeta alemão compreenda a poesia moderna como um palco sobre o qual “se encontram os problemas do tempo, da arte, do íntimo pedestal da nossa existência, numa forma muito mais concentrada e radical do que um romance ou uma obra teatral” (BENN, s/d, p. 05). A essência do lirismo moderno, na concepção de Gottfried Benn, está na forma. Porém deixemos claro: não é o primado do esteticismo, pois o poeta destaca que “Uma forma isolada, autossuficiente,

⁷ Segundo o poeta e editor Fernando Paixão (2008), essa conferência, pronunciada na Universidade de Marburg, foi escrita por ocasião da entrega do Prêmio Büchner em 1951.

não existe; a forma se identifica com o ser, é o encontro existencial do artista, a sua meta” e acrescenta: “Pessoalmente, creio que atrás de cada poesia está sempre, invisível, o autor; sua existência, o seu ser, a sua posição íntima” (BENN, s/d, p. 07-08).

A concepção de Benn sobre a poesia lírica moderna nos leva a compreender que aquilo que foi visto como gesto esteticista por alguns estudiosos era, segundo Arlenice Almeida da Silva, no artigo “O lirismo em Gyögy Lukács”, a forma sendo “interrogada em sua relação com a vida” (2009, p. 05). Ainda de acordo com a estudiosa, há nesses gestos o que ela chama de “instantes líricos”. Esses instantes permitem “à subjetividade destacar-se do tempo em nome de uma forma simbólica [...], o instante lírico é um momento de lucidez máxima no qual o sujeito confronta sua impotência diante do mundo reificado” (SILVA, 2009, p. 06). Não se trata, como ressalta Masé Lemos (2014, p. 68), “de fazer o verso por inércia, de manejar as várias técnicas retóricas, nem criar uma singularização absoluta de uma dada nova forma – *make it new* –, mas, ao contrário, trata-se de um jogar-se também nas determinações canônicas, na memória da língua e da poesia, naquilo que ainda resiste e vibra entre nós”.

Foi essa perspectiva da autorreflexividade crítica, entendida como um procedimento que leva a poesia a voltar-se para si mesma, que a poesia lírica contemporânea herdou da modernidade literária. Isso significa dizer que há um processo de subjetivação no trabalho com a palavra, com a linguagem, que possibilita ao poeta realizar a nomeação do mundo. Nesse processo de experimentação entre a linguagem e as coisas no mundo, o poeta cria a partir da imanência e expõe o que Masé Lemos chama de “mecânica lírica”, ou seja, “Pensar a literatura, a poesia, como fazer-forma, enfim, como arte e técnica, é perceber como cada poeta se relaciona com as formas artísticas tradicionais ou experimentais, com materiais diversos, como desmonta, monta, transforma em máquina esses pedaços do mundo, da ‘máquina do mundo’” (2014, p. 67, grifo da autora).

Essa concepção, na contemporaneidade, ganha novos contornos. Na França, segundo Érica Milaneze, nos anos 1980, surge uma discussão acerca do lirismo que Jean-Michel Maulpoix nomeia de “lirismo crítico” (2015, p. 278). Para a estudiosa, ao formular essa noção, “Maulpoix reatualiza os empregos do lirismo para o contexto poético contemporâneo. Além disso, resgata a atitude questionadora da modernidade poética, atitude que induz a poesia a uma autocrítica” (2015, p. 278). O lirismo crítico, diferentemente do lirismo romântico, escava a subjetividade do sujeito lírico e da linguagem, fazendo das questões motivo de reflexão. Para além do gênero literário, o lirismo que a modernidade legou para as épocas posteriores pode ser compreendido como aquilo que Maulpoix chama de “um estado

dito poético” (*apud* MILANEZE, 2015, p. 279) que, a rigor, é a recusa do lirismo como espaço de subjetividade da poesia em prol da perspectiva de que o questionamento é uma forma de intervenção.

Também Britto, na posição de teórico, concebe o lirismo como uma forma de intervenção poética. No ensaio “Poesia e memória”, após apresentar distinções entre as poesias épica e lírica a partir do modo como a memória se manifesta em cada gênero, o autor destaca que poetas modernos como Fernando Pessoa, T. S. Eliot e Ezra Pound estão entre os que fundam um novo tipo de poesia a que nomeia de “pós-lírica”: “o eu por trás dos poemas é essencialmente uma encruzilhada de textos” (2000, p. 27). Em vez de uma individualidade que se afirma pela memória do vivido, como é o lirismo romântico, o poeta pós-lírico incorpora ao poema suas leituras, canonizando-as. Para o ensaísta, essa forma de intervenção é de natureza crítica, porque ao priorizar a experiência literária, em detrimento do vivido, o poeta coloca “em lugar da memória do vivido, a memória do lido” (BRITTO, 2000, p. 126-127) e manifesta as reações que teve diante das leituras que fez deste ou daquele texto literário. Eis, aí, um gesto provocativo ao leitor, pois de algum modo a poesia passa a lhe exigir repertório, em razão da rede intertextual manifesta.

iii. Isso de dizer da trajetória

A tese está organizada em três capítulos. No primeiro – *Do lirismo na contemporaneidade* –, de natureza mais abrangente, propomo-nos a fazer uma apresentação dos antecedentes da poesia contemporânea centrados, especialmente, no concretismo, tropicalismo e na poesia marginal, como também construir um painel que delineie a produção poética de Paulo Henriques Britto. O movimento desse capítulo pretende discutir traços que marcaram a poesia brasileira nas décadas de 1960 e 1970, mas não com o intuito de identificar semelhanças ou diferenças entre essa poesia e a posterior. A perspectiva é outra. Entender como as marcas de uma produção poética podem contribuir para situar a produção que a sucedeu como campo que mobiliza tensões. Dito de outro modo: pretendemos, especialmente, na primeira parte desse capítulo, alinhar a força do concretismo e da poesia marginal e verificar a tentativa de silenciamento dessa força por parte dos poetas que passaram a publicar a partir dos anos 1980. A relevância dessa discussão recai sobre a percepção do lugar ocupado por Britto nesse contexto, pois inicia a sua produção nos anos oitenta. Empreendemos também uma apresentação dos seus livros de poesia, analisando traços construtivos, temas,

como também a relação que o seu lirismo estabelece com as tradições clássica, romântica e moderna.

A proposta do segundo capítulo – intitulado *Da tradição moderna e da contemporaneidade* – é constituir uma leitura da poesia de Paulo Henriques mediada pela visão crítica do poeta em relação a sua obra e, de modo geral, sobre a poesia brasileira contemporânea. A interlocução entre o crítico e o poeta serve de mote para diferentes diálogos. Na parte final, estreitamos o diálogo entre as poesias de Britto e João Cabral de Melo Neto ao analisar os poemas da seção “Fisiologia da composição”, do livro *Macau*. Em alguns momentos deste capítulo, como também em outros da tese, o posicionamento crítico de Britto sobre sua obra e sobre a produção de outros escritores serve de aporte para uma reflexão crítica do *corpus* estudado.

O terceiro capítulo – *Da forma poética na contemporaneidade: o soneto* – norteia-se pelo fato de que há no lirismo de Britto ampla discussão relacionada à constituição formal. Desde os títulos de seus livros, ele explicita que do elemento estruturante emerge a problematização que trata tanto da constituição de seu lirismo, como, segundo Carlos Antonio Cortez (s/d, s/p), “ousa desafiar as formas fixas, dotando a sua arte poética de uma simbiose entre paródia (do literário) e perseguição das convenções”. Talvez por isso, o lirismo de Britto, que se quer difícil porque parte do pressuposto de que escrever na contemporaneidade é um beco sem saída, investe numa torção reflexiva que movimenta algumas formas poéticas de corte canônico. Esse é o caso do soneto clássico-renascentista, que nas mãos desse poeta vira “sonetóide manco”, “sonetinho”, “sonetos sentimentais”, “soneto simétrico” “sonetos frívolos” “sonetetos grotescos”, “sonetetos trágicos”, “summer sonettino”. Com o intuito de compreender melhor esse lirismo contemporâneo que se afirma em uma forma clássica, como é o soneto, empreendemos, neste capítulo, um estudo do uso que Bruno Tolentino e Glauco Mattoso fazem dessa forma poética.

CAPÍTULO I – DO LIRISMO NA CONTEMPORANEIDADE BRASILEIRA

Palavra é coisa feita, construída
de uma matéria turva e densa, impura
como tudo que tem a ver com vida.

(BRITTO, 2013a, p. 101)

1.1. A cena literária contemporânea e os movimentos predecessores

“Sem dúvida, é muito difícil entender uma situação quando se está no meio dela” (BRITTO, 2013c, p. 8). Talvez, hoje, essa seja a questão maior com a qual se depara a crítica literária brasileira e com a qual se confrontou quando mudanças relevantes indicaram perspectivas diferentes das que estavam em vigor. Por exemplo, somente vinte anos depois da realização da Semana de Arte Moderna, segundo Mário de Andrade, foi possível compreender as reais motivações e implicações do episódio que deixaria marcas definitivas na cultura brasileira. Algo semelhante se dá com o concretismo. Hoje, com um distanciamento de pouco mais de cinquenta anos, a crítica literária tem constantemente retomado essa e outras vanguardas brasileiras com o intuito de entendê-las em seu momento histórico e, ao mesmo tempo, mapear seus desdobramentos nas décadas posteriores. Também Heloísa Buarque de Hollanda, vinte e dois anos após haver escrito a introdução à antologia *26 poetas hoje*, retorna a esse texto e, com o intuito de “registrar um pouco da história e do contexto de realização desse trabalho” (2007, p. 256), reavalia alguns posicionamentos próprios, destacando certas dificuldades para a compreensão do fenômeno quando se está imersa nele.

Nada mais desconfortável para a crítica, isso em qualquer momento, do que se ver diante de situações que solicitam respostas e, na tentativa de delinear-las, passa a desentranhar impasses, desafiando “uma posição de alteridade diante do que se nega à identificação” (SCRAMIM, 2012, p. 11). No caso da literatura contemporânea, essa inquietação tem motivado a realização de fóruns de discussão e a publicação de revistas e livros científicos que, para além do debate fomentado por essa produção, segundo Scramim, questionam “a tarefa da crítica ante as demandas da arte e da sociedade contemporânea” (2012, p. 12). Essa é uma forma de fazer circular as demandas do momento.

Porém essa movimentação já existiu no modernismo e ganhou dimensões abrangentes no concretismo, no tropicalismo e entre os participantes da poesia marginal. Como já dissemos, Paulo Henrique Britto começou a publicar nos anos 1980, período que neste trabalho convencionamos chamar de contemporâneo. Logo, entendemos ser relevante

empreender uma discussão que ressalte traços marcantes dos períodos que antecederam os anos 1980. Pretendemos, sobretudo, nos deter um pouco mais na poesia marginal, porque entendemos haver traços afins entre essa dicção poética e o lirismo de Paulo Henriques Britto. Quanto ao concretismo e ao tropicalismo, que marcaram mais a sua formação intelectual do que poética, são importantes para compreendermos as transformações culturais dos anos 1950/1960 que reverberaram nas décadas posteriores.

“Há épocas para exploração e épocas para o desenvolvimento do território conquistado” (ELIOT, 1972, p. 56). Com essa afirmação, T. S. Eliot, no ensaio intitulado “Musicalidade da poesia”, defende o ponto de vista de que não é tarefa do poeta, “primordialmente e sempre, levar a efeito uma revolução na linguagem”, pois “Não seria desejável, ainda que fosse possível, viver em estado de perpétua revolução” (ELIOT, 1972, p. 56). Embora o contexto em que o poeta-crítico anglo-americano desenvolve o seu pensamento esteja diretamente voltado para a musicalidade do verso, nesse caso com destaque à genialidade do poeta inglês John Milton ao trabalhar, no século XVII, com o verso branco, o seu posicionamento que remete à busca pela novidade e à adesão à continuidade nos ajuda a pensar, de modo geral, na poesia contemporânea brasileira e, mais especificamente, na produção do poeta em estudo.

Em outro ensaio, intitulado “Que é um clássico”, presente também no livro *A essência da poesia*, T. S. Eliot, com o intuito de delimitar conceitualmente “um clássico” – quer seja um autor ou um período literário –, retoma a discussão sobre a originalidade e a continuidade, mas, desta vez, sob outra perspectiva. Defensor da tese de que “Um clássico só pode aparecer quando a civilização atingiu a maturidade; quando uma língua e uma literatura atingiram a maturidade; e ele tem, necessariamente, que ser a obra de um espírito maduro” (1972, p. 82-83), T. S. Eliot, como é próprio de seu pensamento teórico-crítico mais conhecido em razão do ensaio “Tradição e talento individual” (1989), reconhece que a presença da tradição é fundamental na configuração do presente, como também nesse movimento o passado se reconfigura. Em algumas épocas, esse movimento se expande e leva “os homens [a terem] senso crítico do passado, confiança no presente e nenhuma dúvida consciente do futuro” (ELIOT, 1972, p. 86). Esses períodos de coincidência entre a maturidade da linguagem, da cultura e da sociedade tendem, segundo Eliot, a se tornarem clássicos, propiciando, inclusive, o surgimento de autores clássicos, como também de obras literárias clássicas. Foi assim com a antiguidade greco-latina, com o renascimento italiano e com a modernidade francesa. Faz parte dessa condição outra questão que merece ser considerada. A uma época clássica, de maturidade, segue-se outra época que pode ser marcada pela monotonia ou pela

excentricidade: “monotonia porque os recursos da língua foram, pelo menos por algum tempo, esgotados, e excentricidade porque a originalidade torna-se mais valorizada do que o estilo correto” (ELIOT, 1972, p. 86).

Pensando no clássico como um período de maturidade, modernismo, concretismo, tropicalismo e poesia marginal compõem produções artístico-culturais brasileiras que exploraram os recursos da língua em suas múltiplas possibilidades. Naturalmente, é importante ressaltar que, em algumas décadas antes do modernismo, Machado de Assis criou uma literatura marcada pela revolução na linguagem e pela consciência de seus predecessores de tal modo que é visto pela crítica literária como um escritor clássico, o primeiro de nossa literatura. Porém Machado é um caso isolado no realismo brasileiro, período em que produziu sua obra. Diferentemente, são as manifestações posteriores. O modernismo, além de ser uma época marcada pela novidade no que diz respeito às experimentações artísticas e por profundas reflexões histórico-culturais, passando também pela questão da nacionalidade, foi o movimento literário que agregou escritores do porte de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, entre outros. Em face disso, a questão com a qual os escritores herdeiros do modernismo brasileiro tiveram que lidar, de imediato, foi: o que fazer com a herança que receberam? Dito de outro modo: como ser poeta depois de Drummond? Ou como ser romancista depois de Guimarães Rosa? Alguns movimentos optaram pela exploração e outros pelo desenvolvimento do território conquistado, como disse Eliot. Ou, ainda valendo-nos da terminologia de Eliot, uns marcaram-se pela excentricidade e outros pela monotonia.

A força do concretismo, vanguarda brasileira dos anos 1950 e 1960, idealizada pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, ultrapassa a proposta do poema visual. Esses poetas e outros que foram sendo agregados no decorrer do movimento “abriram veio de uma poesia multimídia no Brasil. Ao longo de suas carreiras, aprofundaram e diversificaram esse caminho, explorando a interação entre linguagem verbal e linguagem visual sobre suportes tecnológicos variados” (MORICONI, 2002, p. 110). Se houve ruptura em relação à discursividade do verso, houve também a expansão do poético em prol da comunicação com outras artes. Aquilo que Moriconi chama de “pulsão plástica” (2002, p. 115), ou seja, um conjunto de traços que vão desde o branco da página à dimensão visual/espacial, na poesia concreta passa a ser valorizado por se constituir em estímulo visual que comunica. Aos poetas concretistas interessa, sobretudo, a fisionomia do poema construída pelos jogos realizados com a palavra. Como destaca Moriconi, “A palavra basta. A palavra é

o núcleo, não a frase. Palavra junto à palavra. Palavra contra palavra” (2002, p. 116). A ênfase no visual, legitimada pela performatividade da palavra (e não do verso), fez com que o concretismo instituisse uma crise no entorno da constituição do verso (e por extensão na própria concepção de poesia e daquilo que a define) sem precedentes na história da literatura brasileira.

Dentre as questões teórico-críticas que a poética do concretismo propõe, certamente, a que mais causou perturbação diz respeito ao que se convencionou chamar de esgotamento do verso. Essa é uma questão de várias faces, sendo que algumas reverberam na poesia produzida depois do concretismo. Marcos Siscar, no ensaio intitulado “Poetas à beira de uma crise de versos”, desenvolve um argumento que merece ser considerado:

Não se trata de colocar em dúvida que a pedagogia concretista – alicerçada em um programa de superação do verso, interpretado como anacronismo – tenha tido importância histórica. Pelo contrário, é notório o impacto que tal pedagogia crítica teve na poesia brasileira posterior. Pelo tipo de questões que colocou, pode ser descrita como um “terremoto” do qual ainda estamos nos recuperando. (2010, p.105, grifo do autor)

O ponto nevrálgico do argumento de Siscar desenvolve-se no sentido de desmitificar, talvez seja melhor dizer problematizar, a ideia que liga o concretismo ao fim ou superação do verso, propalada pelos próprios idealizadores do movimento. O que foi posto pelo concretismo como fim, esgotamento ou superação do verso é, segundo o ensaísta, a tomada de “consciência da condição ambivalente do *verso* a partir do qual ele [o poeta] realiza suas negociações com os acontecimentos da linguagem e da história” (SISCAR, 2010, p.106, grifo do autor). Ter essa consciência é compreender que a constituição do verso é mais do que uma questão formal, pois diz respeito a estratégias que colocam a poesia em crise. Os poetas pós-concretismo, herdeiros dessa crise, reconheceram a excentricidade desse estado da poesia e legitimaram o argumento de que o verso não se esgotou, ou, como diria Siscar, “Não há fim do verso porque não há além do verso” (2010, p. 113); o que mudou foi a percepção do poeta quanto às possibilidades da *forma*.

Mudanças, de outra ordem, promoveu também o grupo tropicalista em meados dos anos 1960. Liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto, esse grupo movimentou a cena cultural brasileira pela qualidade estética das canções, incorporação de ritmos e sons oriundos de estilos díspares (como *rock* e samba) e manifestação de um modo de viver irreverente e debochado. Estes traços, o da irreverência e do deboche, tão presentes no tropicalismo e na poesia jovem dos anos 1970, aparecem espalhados na poesia de Paulo

Henriques Britto. O primeiro poema do livro *Liturgia da matéria*, “Barcarola”, desenvolve um cenário de descompromisso que culmina com as seguintes estrofes:

[...]
 eu e “(você)”, sem tempo, sem horário, sem
 pressa nem propósito,
 cortando a vitrine com o diamante do anel
 que estamos tentando roubar da vitrine
 que estamos cortando
 com o diamante do anel que ainda vamos roubar

, eu e quase você, bêbados, desbundados, tontos de sono,
 prostrados na praia artificial
 polindo na areia plástica
 a pedra do anel que a gente ia roubar
 contando as estrelas que o dia já apagou
 vendo o sol nascer às avessas
 esperando o barco.

– Ó, lá vem o barco!
 o barco. (BRITTO, 2013b, p. 16)

O poema “Barcarola” como um todo, do qual as duas estrofes finais transcritas são sintomáticas, dialoga, num processo que pode ser chamado de “cifragem”⁸, com a letra da canção “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso. Essa canção, apresentada em 1967 no III Festival de música brasileira e considerada por Celso Favaretto (2007, p. 13) o “fio condutor” do projeto tropicalista, do ponto de vista da letra, opera uma revisão crítica à cultura brasileira da época. Mas o faz, como dissemos, numa atitude de irreverência (“Caminhando contra o vento/ sem lenço e sem documento/ no sol de quase dezembro/ eu vou”, VELOSO *apud* FAVARETTO, 2007, p. 150). O cenário implementado pela canção de Caetano e, de modo geral, pelo tropicalismo é de recusa aos padrões de bom comportamento vigentes no Brasil. O que está em jogo nesse cenário, tão contracultural como será também a década seguinte, é, ainda segundo Favaretto, “uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos” (2007, p. 21).

Naturalmente, o poema “Barcarola” não é herdeiro da ideologia tropicalista, mas participa da concepção de que a vida pode ser aparentemente descompromissada. Imagens como “eu e ‘(você)’”, sem tempo, sem horário, sem/pressa nem propósito” ou “eu e quase

⁸ Esse termo nos foi sugerido pelo professor Arnaldo Franco Junior por ocasião da banca de qualificação, realizada no dia 29 de setembro de 2014, na UNESP/Campus de São José do Rio Preto. A poesia de Paulo Henriques Britto trabalha com um processo de diálogo com outras épocas, outros poetas e outros textos que o professor Arnaldo chama de “cifragem”, haja vista a mobilização cifrada, por alusão, interditos, que faz de outras vozes.

você, bêbados, desbundados, tontos de sono,” (BRITTO, 2013b, p. 16) aludem para um lirismo que se inscreve sob o signo da liberdade. E essa é uma das tônicas da poesia investigada nesta pesquisa. Na prática, essa busca pela liberdade também está sancionada por outros versos transcritos anteriormente, pois a tentativa do roubo do anel (“cortando a vitrine com o diamante do anel que/ estamos tentando roubar da vitrine”) é uma atitude de irreverência e subversão aos padrões, todavia marcada pelo ludismo quase infantil e pueril.

O lirismo de Paulo Henriques Britto aproxima-se de uma ou outra proposta da tendência tropicalista em razão da profunda consciência crítica que tem da linguagem poética. E, nesse caso, ambos, Britto e o tropicalismo, têm a modernidade e o modernismo brasileiro como paradigmas. Como na modernidade, “o Tropicalismo é a expressão de uma crise” (HOLLANDA, 2004, p. 64). Essa crise, manifestada na incorporação da vida urbana e fragmentária, na inserção aderente aos meios de comunicação de massa e na constituição de um anti-herói que “renega as virtudes, a lei e denuncia o contrato social” (HOLLANDA, 2004, p. 65), fez com que o tropicalismo apontasse para uma revisão crítica da cultura brasileira. A atitude antropofágica em relação à cultura norte-americana e a mescla de ritmos, que vão dos folclóricos e urbanos brasileiros aos internacionais como o *rock*, são alguns dos modos de manifestação crítica que, a rigor, tinham como projeto fundante o desejo de descolonizar parodicamente a cultura brasileira (FAVARETTO, 2007, p. 121).

Britto também empreende uma releitura, mas por outras vias. O seu projeto poético, que não é paródico, logo, não fratura ao estabelecer diálogos com outras tradições literárias, propõe-se, também, a revisá-las e, por que não, atualizá-las. Um poema como “Barcarola” é exemplo dessa posição. A barcarola, “Poema medieval, do tipo das cantigas de amigo, exclusivo, ao que tudo indica, do lirismo galaico-português” (MOISÉS, 2004, p. 51), nas mãos de Britto, recebe outra conotação. O cenário medieval, da moça que diante do mar lamenta a ausência do amado, em “Barcarola” é substituído pela paisagem urbana: “eu e ‘você’, sem fôlego, sem direção/ furando sinais, cruzando fora das faixas,/ comprando coisas em lojas fechadas/ na parte mais feia da cidade/ temporariamente morta,” (BRITTO, 2013b, p. 15). O cenário de lamentação transforma-se em ambiente propício a experiências de um casal de namorados que, envolto num clima de *carpe diem* moderno, faz da banalidade do cotidiano sua irreverência e seu “dar de ombros” para as regras e para a vida.

Outro poema, o II da seção “Duas bagatelas”, também presente no livro *Liturgia da matéria*, é daqueles que se aproxima do ideário artístico do tropicalismo pelo viés da irreverência e do questionamento ao que está posto. Tal qual os poemas “Geração Paissandu” e “Queima de arquivo”, analisados na última parte deste capítulo, o poema II problematiza o

viver pela via do “balanço”. Formalmente, no poema transcrito abaixo, a distribuição dos 14 versos em uma única estrofe constitui apenas um período sintático. Nesse caso, a brevidade do poema contrasta com a profundidade da reflexão. Tematicamente, a sensação de fadiga, expressa no primeiro verso (“Então viver é isso”) e reiterada no último pela expressão “só isso”, questiona a noção comum de felicidade.

II

Então viver é isso,
 é essa obrigação de ser feliz
 a todo custo, mesmo que doa,
 de amar alguma coisa, qualquer coisa,
 uma causa, um corpo, o papel
 em que se escreve,
 a mão, a caneta até,
 amar até a negação de amar,
 mesmo que doa,
 então viver é só
 esse compromisso com a coisa,
 esse contrato, esse cálculo
 exato e preciso, esse vício,
 só isso. (BRITTO, 2013, p. 34)

O poema, em tom irônico, aponta para certa visão hedonista que rege os princípios da vida e do amor. Segundo Aristipe de Cirene, considerado o fundador do hedonismo filosófico grego, a alma humana é regida por dois estados: prazer e dor. O sentido da vida está em alcançar o máximo de prazer, inclusive o corpóreo, pelo maior tempo possível. Na verdade, para esse filósofo, independentemente da origem, o caminho para a felicidade passa pela busca ao prazer. Algumas vezes, pela proximidade do sentido, o hedonismo é visto como sinônimo do epicurismo. Há, entretanto, diferença entre essas doutrinas filosófico-morais. Para Aristipe de Cirene, o hedonismo (o prazer) é um bem em si, ou seja, é a libertação do sofrimento sem a limitação dos desejos. Epicuro, filósofo grego fundador da doutrina epicurista, também pregava a busca dos prazeres como forma de libertação da dor, mas esse estado da alma, para ele, só poderia ser atingido a partir do conhecimento de como o mundo funciona conjugado à consciência de que é preciso limitar os desejos. Isso significa dizer que, enquanto no hedonismo não há restrição do desejo, para a doutrina epicurista a busca pelo prazer só é válida se houver moderação. Epicuro entendia que o prazer exacerbado causava perturbações ao espírito, impedindo a serenidade e a tranquilidade necessárias também para o bom funcionamento do corpo. De todo modo, resguardadas as particularidades que

singularizam cada um desses sistemas, tanto um como outro têm na base um traço marcadamente egoísta.

Paulo Henriques Britto, no poema em foco, problematiza essa concepção de felicidade, porque está pautada na obrigação. Para o poeta, viver não pode ser apenas “isso”. Aliás, estilisticamente, esse pronome demonstrativo que está no primeiro e último versos tem o seu sentido potencializado justamente por estar no início e no fim do poema. Do ponto de vista morfológico, o termo “isso” aponta para algo que está próximo ao interlocutor. Desde o princípio o poeta cria, deliberadamente, um distanciamento em relação ao objeto de reflexão; nesse caso, a relação entre viver e ser feliz. Esse distanciamento faz sentido se pensarmos que a reflexão propõe outro tipo de felicidade. Que fique claro: no poema, não se encontra uma negação à felicidade; nega, ou melhor, não crê na felicidade como “um bem em si” na perspectiva hedonista, como também está na contramão da visão epicurista sobre ser feliz, já que medida, calculada. Viver, na perspectiva delineada pelo poema, não pode ser “só isso”, ou seja, não pode se limitar à “obrigação de ser feliz”, pois viver é mais do que isso. A relação entre viver e ser feliz passa pela negociação que se faz a cada momento consigo mesmo, com o outro, com a vida; passa até mesmo pela escolha de não querer ser feliz a qualquer preço; passa pela consciência de que a felicidade pode ser uma utopia.

Os poetas que participaram da geração de 1970 levaram adiante a possibilidade de, em meio a um cenário contracultural, produzir uma poesia que questiona o seu próprio *status*, mas, desta vez, a excentricidade (no sentido usado por Eliot) chancela um modo de *fazer* e um modo de *viver* poeticamente. Heloisa Buarque de Hollanda, ao reconstituir a gênese da publicação do livro *26 poetas hoje*, refere-se à poesia marginal como “surto poético” que, à época, foi “visto como uma grande novidade” (2007, p. 257). Do ponto de vista do fazer, interessa-nos a condição, de certo modo, “não-literária” dessa poesia. A irreverência, o deboche, o desbunde, o retorno ao poema-piada e poema-minuto do modernismo de 1922, a desintelectualização do cenário poético e a quase transcrição da experiência vivida dão à poesia marginal uma conotação de informalidade e simplicidade que, por um lado, aproximam poema e leitor, mas, por outro, parecem sustentar a hipótese de que a condição “não-literária” dessa poesia irrompe de sua possível manifestação em estado bruto. Essa concepção, reforçada pela subversão aos padrões literários e pelos modos de produção gráfica do sistema editorial, propunha, de fato, “‘brincar’ com as noções vigentes de qualidade literária, da densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a justa e plena fruição do poema e seus subtextos” (HOLLANDA, 2007, p. 257-258, grifo da autora).

De fato, o lúdico – acompanhado ora pelo humor, ora pela ironia, ora por um e outro – constitui-se em um recurso estético problematizador de determinadas questões literárias. Por exemplo, ao optarem por uma linguagem marcada pela coloquialidade com o uso de gírias e palavrões e ao se recusarem a adotar um projeto estético que os unificasse, os jovens poetas da década de 1970 legitimam outro modo de conceber a poeticidade, como também não perdem de vista, como diz Buarque de Hollanda (2007, p. 257), “um certo ecletismo”.

A poesia é construída. Essa noção que marca a essência de um texto literário sustenta também a poesia marginal. O cotidiano e a intimidade se transformam quando passam para o poema. “Entrar no poema é uma metamorfose”, diz Siscar ao tratar da questão autobiográfica na poesia de Ana Cristina Cesar, porque, ainda segundo o ensaísta, “Trata-se de uma produção de sentido, da criação de uma nova realidade” (2011b, p. 15). Participa também desse processo a ficcionalização das circunstâncias políticas, econômicas e sociais, fazendo com que, por meio da linguagem, poesia e vida estejam interligadas. Isso justifica, por exemplo, o uso de gírias, palavrão, pornografia, enfim, linguagem de baixo calão, que “nem sempre resulta no efeito de choque, mas que, na maior parte das vezes, aparece como dialeto cotidiano naturalizado, e, não raro, como desfecho lírico” (HOLLANDA, 2007, p. 12).

Chacal está entre os poetas da poesia dita marginal que viveu intensa e poeticamente o cenário contracultural dos anos 1970. Fernanda Medeiros, no livro da coleção “Ciranda da poesia”, dedicado a esse poeta, destaca:

O Chacal poeta foi, então, desde o início de sua carreira, um criador não só de poemas, mas de certo estilo de vida para a poesia, criador de um modo de existência para a poesia. Ao rodar livros em mimeógrafos e vendê-los de mão em mão, ao integrar um grupo de criação artística como a Nuvem Cigana, ao ser um dos principais inventores das Artimanhas, ao ser um falador de poemas em público, ao se assumir como poeta que desejava estar no espaço público, enfim, ao converter o fazer poético numa espécie de militância existencial e meio de sobrevivência, Chacal agregou à poesia novas possibilidades de realização, transmissão e recepção (2010, p. 14).

A essa posição, que articula o ser poeta e o fazer poético, Fernanda Medeiros chama de “poesia encarnada”. E continua: “A poesia encarnada tem desejo de comunicação, desejo do outro – cumprindo seu destino de corpo. Precisa do outro para sobreviver, material e poeticamente” (MEDEIROS, 2010, p. 15). Desentranhada da vida, a poesia de Chacal carrega os movimentos do seu presente e do cenário urbano e espaços públicos. Mediada pela intervenção artística e vivência do poeta, como podemos constatar no poema transcrito abaixo, essa poesia é a expressão de um sujeito lírico “inquieto procurando um outro com

quem partilhe interesses, visões, experiências banais, medos, sons” (MEDEIROS, 2010, p. 27).

Ruas

há meio século
 ando por aí
 há cinquenta e seis anos
 cruze rio brasília
 londres são paulo
 cidade do méxico lisboa
 amsterdã nova york
 a pé

mix
 de finalidade interior
 e casualidade exterior
 tudo me interessa

os olhos
 não usam viseira
 nem os ouvidos
 capota
 nariz
 eu trago atento
 o tato
 bem apurado

absorvo impressões
 de outros
 que caminharam
 por mim
 em minha caminhada
 pelos outros

paisagens urbanas
 suburbanas
 superurbanas
 me constroem
 o tempo todo
 em que eu
 ando e paro
 paro e ando
 reparando
 do que é feito
 o conteúdo
 da caixa preta
 do planeta (CHACAL, *apud* MEDEIROS, 2010, p. 62-63)

O poema “Ruas”, que faz parte do livro *A vida é curta pra ser pequena*, publicado em 2002, trata, primordialmente, dos movimentos do sujeito lírico imerso na vida urbana. Esse

sujeito, mais do que se alimentar do movimento das ruas, como fazia o *flâneur* dos tempos modernos ao se imiscuir na multidão, conecta-se às ruas, aos espaços públicos, de modo a ocupá-los com a sua arte – seja pela distribuição, seja pela leitura ou “dramatização” de poemas. A integração entre a rua e o poeta é tão afinada que o poema transcrito “se deseja síntese biográfica do meio século de vida do poeta, e o fio condutor eleito para contar sua história é a relação com as ruas, com certa forma de estar na vida, a pé, circulando curioso, com faro, visão e tato apurados” (MEDEIROS, 2010, p. 64). Para os jovens artistas da geração marginal, poesia e rua eram signos da democracia, pois nesta a vida pulsava com toda a sua diversidade e matizes; naquela a vida transitava com todos os seus impasses.

Em meio ao movimento que vem de fora, o poeta faz um balanço dos seus “cinquenta e seis anos” (CHACAL, *apud* MEDEIROS, 2010, p. 62). Suas andanças pelo mundo, seu interesse por tudo, sua percepção auditiva, olfativa e tátil apurada, sua consciência de que existe o *eu* porque existe o *outro* e sua integração à paisagem urbana são marcas de um sujeito lírico que faz do deslocamento (público e privado) a expressão da liberdade (“os olhos/ não usam viseira/ nem os ouvidos/ capota”, 2010, p. 62). Há poemas com explícitas referências às drogas, ao álcool, à vida alternativa. No poema “Ruas”, a intimidade é projetada pela subjetividade de um sujeito lírico maduro, que não se apega às conquistas nem às derrotas. O balanço de meio século de vida não está envolto em um tom saudoso ou negativo, até porque o viver poeticamente acabou por se constituir em um meio alternativo para os anos áridos da ditadura militar no Brasil⁹.

Aliás, o alternativo, que na poesia de Chacal e de outros poetas de sua geração pode ser lido como signo de liberdade, espria-se pelo poema “Ruas” nos procedimentos formais eleitos pelo poeta. O poema organiza-se em cinco estrofes de versos curtos, livres e predominantemente brancos. A irreverência da linguagem fica por conta de certa inobservância às regras gramaticais: o não uso de letra inicial maiúscula em substantivos próprios – como o são os nomes das cidades citadas – e a ausência de pontuação. Os versos curtos e a ausência de pontuação contribuem para a leitura em público que Chacal costumava fazer de sua poesia. O dizer poemas publicamente, em princípio, “um recurso a mais de divulgação e circulação da poesia [...] foi se tornando uma orientação estética consciente, integrante da própria lógica de criação poética, e acabou fazendo escola” (MEDEIROS, 2010,

⁹ Um dos poemas mais contundentes da relação arte e vida do período da poesia marginal foi escrito por Cacaso. O poema “Corda bamba”, publicado em 1978 no livro homônimo e dedicado ao poeta Chico Alvim, problematiza assim essa relação: “Poesia/ Eu não te escrevo/ Eu te/ Vivo// E viva nós!” (BRITO, 2012, p. 57). Ricardo Vieira de Lima, no texto intitulado “Anos 80”, diz que esse poema é “emblemático” da década de 1970 (2010, p. 12).

p. 18). Mais do que isso, com essa prática (Fernanda Medeiros a chama de “performance”), Chacal problematizou a separação entre a linguagem escrita e a falada, atitude necessária quando se quer questionar a existência de fronteiras entre campos do saber.

Essa atitude, a da não diferenciação entre as linguagens falada e escrita que a poesia marginal valorizou, aparece na poesia de Paulo Henriques Britto. É o modo que o poeta encontrou para circuitar o peso de algumas convenções. Por exemplo, no livro *Trovar claro* tem uma seção, “Até segunda ordem”, que tensiona a articulação entre a forma clássica e o coloquialismo de modo irreverente. Mais do que atribuir ao soneto um caráter despojado, nada convencional, o poeta deseja problematizar a formalidade da linguagem, um dos traços mais determinantes do soneto clássico. Segundo Heitor Ferraz (1997, s/p), nessa seção, “o poeta manipula habilmente a linguagem comercial do mundo da contravenção”. Os cinco poemas, juntos, narram a história (o que já é digno de nota, se pensarmos que estamos tratando de poesia lírica) de um contrabando que, ironicamente, é o contrabando de sonetos. A ação do sujeito lírico, investido do papel de narrador, concentra-se em relatar os fatos relacionados ao comércio *ilegal* do soneto. Se, por um lado, a história está repleta de interditos marcados pela oralidade, tais como “tudo resolvido”, “guardo instruções”, “Mas deixa isso pra lá”, “Eu lavo as mãos”; por outro, a cadeia citacional que pode ser vista em passagens como “o tal inglês” (alusão a Shakespeare) e “O olho esquerdo de Camões não vale uma epopeia” (alusão a Camões) nos leva a pensar na poesia de corte clássico construída por esses poetas. Ao propor a fusão entre a formalidade do soneto e a coloquialidade da linguagem, Britto aproxima-se do modo de ser poético da poesia marginal, haja vista, com esse gesto, questionar o que está normatizado. A proposta da seção “Até segunda ordem” passa pelo reconhecimento de que a subversão é necessária à criação poética. Assim como os jovens poetas dos anos 1970 não se curvaram nem a um regime ditatorial político, nem à tradição literária, o soneto contemporâneo, na perspectiva do poeta em estudo, é produto de “contrabando”, “contravenção” e “subversão”, pois chega à contemporaneidade à revelia de uma época que como a tradição moderna se pauta pela liberdade.

Pelo coloquialismo, humor, irreverência e insubmissão do sujeito lírico, na seção “Até segunda ordem”, como um todo, há certa proximidade com a poesia jovem dos anos 1970. Talvez, por isso, o título dessa seção se constitua de parte do título do ensaio *Até segunda ordem não me risque nada* (2007), de Flora Süssekind¹⁰. Nesse ensaio, Flora analisa os

¹⁰ Sobre a seção “Até segunda ordem”, em entrevista a Heitor Ferraz, Paulo Henriques Britto declarou: “Esse ciclo nasceu dessas reflexões. Eu sempre li muita poesia inglesa e norte-americana contemporâneas e percebo que esse é um procedimento típico da geração do pós-guerra, como Elizabeth Bishop, James Merrill e Philip

escritos de Ana Cristina Cesar que vão de cadernos que contêm traduções e esboços de traduções de Emily Dickinson, até certos ensaios de tradução e rascunhos de poemas (SÜSSEKIND, 2007, p. 08).

Em 1997, Heloisa Buarque de Hollanda publicou, na Revista *Poesia sempre*, o texto “Observações: críticas ou nostálgicas” que, no ano seguinte, segundo a própria autora, com algumas modificações, ganhou foros de posfácio da segunda edição do livro *26 poetas hoje*. Vinte e dois anos após a publicação da antologia, que segundo a organizadora causou irritação no meio intelectual da época a ponto de ser evocado tão somente o seu valor sociológico, uma questão que havia orientado a escolha dos poetas para compor a coletânea continuava a ser motivo de reflexão. Para Heloisa Buarque de Hollanda (2007, p. 260-261), estudiosa da poesia marginal ainda no seu período de efervescência, era a linguagem despojada e bem-humorada que se apresentava como alternativa à hegemonia de outras vanguardas e da tradição cabralina. O que essa pesquisadora apontou foram os traços que, do ponto de vista da linguagem, aproximavam poetas não pela unidade, mas pelo que tinham de dissenso.

Ao lado de poemas-piadas telegráficos estão publicados longos poemas em prosa; ao lado de poemas que encarnam uma crítica ao “estado de exceção” – que foi a ditadura militar no Brasil –, encontramos poemas com moldura bucólica numa *aparente* demonstração de alheamento à opressão política do momento; ao lado de uma “poesia rápida e rasteira” (HOLLANDA, 2007, p. 259), despojada, vista como “não-literária” para a crítica mais ortodoxa da época, deparamo-nos com poemas de corte mais sério, com nítida percepção acerca dos embates da vida e dos embates da linguagem, chegando, em um ou outro caso, a tensionar a forma por reafirmar a experiência visual do concretismo e propor variações da “forma soneto” Todavia, algumas soluções poeticamente trabalhadas dão unidade à “geração AI-5” (HOLLANDA, 2007, p. 261).

Do ponto de vista formal, liberdade é a palavra de ordem. O uso recorrente do verso livre é um dos traços agregadores dessa poética. Cunhado bem ao estilo dos modernistas, especialmente os do primeiro momento, o verso livre encontra na poesia marginal ambiente propício a arranjos inusitados, que vão dos diversos tipos de variação quanto ao número de sílabas métricas às construções frasais dos poemas em prosa. De modo geral, os elementos que organizados compõem a estrutura do poema (verso, estrofe, ritmo, sonoridade), por maior que seja a diversidade praticada, alinhavam um projeto estético à revelia dos participantes.

Larkin. Eles trabalham bastante com a forma fixa, porém usam uma linguagem coloquial. Então, resolvi fazer uma série de sonetos bem caretinhas, mas com a linguagem de um Philip Larkin. Nessa época, eu tinha acabado de ler *Até Segunda Ordem não Risque Nada*, um livro de ensaio da Flora Süssekind, sobre a poesia de Ana Cristina Cesar. E esse foi meu ponto de partida” (BRITTO, 1997, s/p).

Muito embora os poetas recusassem qualquer rótulo que os colocasse sob o emblema de um “movimento” ou de uma “tendência”, porque, para eles, “um de seus maiores trunfos era o ecletismo” (HOLLANDA, 2007, p. 259), a liberdade formal constituía-se no denominador comum dessa poética.

Além dos traços formais, outras questões aproximavam os poetas dessa geração. Muito do que a crítica viu como desbunde, ou mesmo como literatura fácil, era mais uma forma de responder à arbitrariedade da ditadura militar que se implantou no Brasil a partir dos fins da década de 1960. O que unia os poetas era a realidade, pois “havia uma aguda sensibilidade para referir – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia-a-dia do momento político que viviam” (HOLLANDA, 2007, p. 261). Dessa vivência deriva um lirismo “encarnado”¹¹. Carlos Alberto Pereira Messeder, no livro *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, alude para um “processo de politização do cotidiano” (1981, p. 37) que, para ele, institui o fim da separação arte/vida. Uma das manifestações dessa “politização” pode ser vista no “tratamento dado ao *político* – seja em termos de forte ironia, seja em termos de tratá-lo na forma de interferências no cotidiano e não na forma de discussão de grandes questões” (PEREIRA, 1981, p. 96).

As múltiplas faces desse lirismo apresentavam-se na forma de crítica mais aberta ou mais velada. Porém também tinha a forma mais chula, mais desbocada; outros poemas tinham linguagem tipicamente bem-humorada, com saídas farsescas; havia também poemas de temática bucólica ou mesmo sentimental que, na maioria das vezes, constituem saídas para dissimular um cenário de opressão e medo daqueles anos de cerceamento da liberdade; a própria condição artística era também motivo de reflexão para esses poetas; por isso, vários são os poemas que estabeleceram o fazer poético como questão.

Do breve balanço aqui empreendido sobre o concretismo, o tropicalismo e a poesia marginal, norteados pela noção de excentricidade de T. S. Eliot, podemos inferir que, tal qual o modernismo brasileiro com seus pressupostos poético-experimentais, esses momentos artísticos herdaram problemas, criaram alguns para si e legaram outros. As tendências literárias colocam constantemente sob tensão os limites da forma. Foi assim no modernismo brasileiro que herdou, principalmente, da modernidade francesa a liberdade das formas. Não

¹¹ A noção de “poesia encarnada” foi desenvolvida por Fernanda Medeiros para tratar da obra de Chacal no ensaio da coleção *Ciranda da Poesia*. Para essa estudiosa, Chacal desenvolve um lirismo em que “se relacionam existência e linguagem, corpo e texto” (2010, p. 13). Essa performance é própria de quem viveu intensamente os anos 1970. Por isso, podemos estender a noção de “lirismo encarnado” para boa parte dos poetas que produziram e fizeram circular sua poesia nessa época.

foi diferente no concretismo, cuja “expansão do poético”¹² se dá na fusão entre os signos verbal e visual. O movimento se repetiu com a poesia marginal que elegeu a irreverência, o deboche e o desbunde como maneira de habitar, poeticamente, o mundo, priorizando, na esteira do modernismo do primeiro momento, as formas livres. Quanto ao tropicalismo, pela mistura de ritmos, estilos e diálogos com outras áreas, contribuiu para a transformação da canção brasileira e participou, efetivamente, do projeto de revisão cultural no Brasil dos anos 1960.

Siscar, no ensaio “A cisma da poesia brasileira”, destaca que as questões mobilizadas pela poesia¹³, mesmo não sendo tarefa da poesia (nem do poeta), “nos ensinam um certo modo de ler o mundo” (2010, p. 162). Pensando nisso e no modo como os poetas do concretismo e da poesia marginal lidaram com os problemas que herdaram e com os que criaram para as produções posteriores, não há como negar que a excentricidade dessa poesia perturba e inquieta o leitor.

Se a poesia brasileira dos anos 1950 a 1970 “pôs em questão” ou “em crise” uma forma de pertencimento, exibindo a sua vulnerabilidade por questionar o seu próprio *status* – como fizeram os poetas da poesia marginal quando problematizaram o sentido do literário e mesmo da autonomia da arte –, os poetas das décadas de 1980-1990 e primeiros anos do século XXI alternaram-se entre o que Eliot chamou de excentricidade e monotonia. São 35 anos de vida poética que não podem ser analisados sob a mesma perspectiva, porque cada década é marcada por algumas particularidades, mas, estando sob a chancela do que se convencionou chamar de literatura contemporânea, certos traços aproximam essa produção. “Ao primeiro olhar, de fato, a poesia brasileira publicada a partir dos anos 1980 apresenta, antes de mais nada, algumas marcas de ausência de linhas de força mestra. Não seria incorreto concluir que ela tem o aspecto de um movimento de retração ou de refluxo com relação às tensões das décadas anteriores” (SISCAR, 2010, p. 149). Especialmente a década de 1980, período em que Paulo Henriques Britto começa a publicar a sua poesia, está sob o que Siscar chama de “luz difusa” (2010, p. 149).

¹² Tomei emprestada a expressão usada por Florência Garramuño que, no livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*, define a “expansão do poético” como um modo de “*pôr em questão*”, “*pôr em crise*” (2014, p. 67, grifos da autora) aquilo que é específico, próprio mesmo, da arte. Para essa estudiosa, na arte contemporânea, existe um movimento que tende a agregar “diferenças e heterogeneidades” (2014, p. 11). Essa observação refere-se à instalação intitulada “Fruto estranho”, de Nuno Ramos. Nessa instalação, o artista brasileiro “questiona a especificidade da linguagem artística ao combinar uma série de elementos diversos nos quais se interconectam árvores, música popular, filme e palavra escrita” (GARRAMUÑO, 2014, p. 11).

¹³ Especificamente, o ensaísta refere-se aos problemas enfrentados pelos poetas que publicaram a partir dos anos 1980.

Analisando essa década do ponto de vista poético e político, vemos que alguns acontecimentos se imbricaram a ponto de, numa visada geral, tornar o período difuso. Alguns poetas da geração mimeógrafo passaram a reunir seus poemas em livros e há casos de publicação em conceituadas editoras; Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, poetas do concretismo e da poesia marginal continuam produzindo; a crítica acolhe e reconhece o trabalho poético de Orides Fontela, Armando Freitas Filho, Manoel de Barros, Adélia Prado, Hilda Hilst e José Paulo Paes, poetas que, segundo Siscar (2010, p. 150), “já em atividade, mas pouco conhecidos até então, cujas ligações com as referências tradicionais da poesia brasileira não eram muito claras”; Paulo Henriques Britto, Lu Menezes, Age de Carvalho, Nelson Ascher, Alexei Bueno, Eucanaã Ferraz, Salgado Maranhão, entre outros, chamados de “novos poetas”, publicaram seus primeiros trabalhos nessa década; a prática da tradução e, conseqüentemente, a da leitura de poesia estrangeira de boa qualidade¹⁴ que havia sido iniciada nos anos 1960 com os poetas concretistas, disseminou-se e se intensificou com o surgimento de novos tradutores (também poetas), como Alexei Bueno, Glauco Mattoso, Nelson Ascher, Paulo Henriques Britto, entre outros; por fim, nessa década, mais precisamente em 1984, instaurou-se, em torno do poema “Pós-tudo” de Augusto de Campos, “a última polêmica significativa do século XX” (SISCAR, 2010, p. 151).

Do ponto de vista político, os anos 1980, que começaram com a abertura democrática implementada pelo governo de Ernesto Geisel, foram agitados pelo movimento “Diretas já”, em 1985, e pelas eleições diretas para presidente da República, realizadas em 1989. Esses acontecimentos fizeram com que os anos 1980 fossem de profunda efervescência política, contudo “aos poetas que então iniciavam suas trajetórias intelectuais já não interessava tanto combater a ditadura militar, mas falar com liberdade, sobre si mesmos, seu mundo e seus interesses” (LIMA, 2010, p. 9). Encerrada a utopia do projeto coletivo difundida pelas vanguardas brasileiras, os poetas que começavam a publicar nos anos 1980 priorizaram a individualidade e a reflexão tanto no ofício de ser poeta como no uso da palavra. Desse gesto surge uma poesia menos comprometida com a vida e mais preocupada com o seu *status*, sua natureza. Alguns poetas, esse é o caso de Paulo Henriques Britto, aprofundaram-se no estudo

¹⁴ Sobre a prática da tradução e da leitura de poesia estrangeira de boa qualidade, Italo Moriconi comenta que o projeto tradutório dos novos poetas “incorporava-se [à] proposta dos concretistas sobre a necessidade permanente da tradução para o progresso da poesia brasileira, mas isso paradoxalmente em detrimento dos poetas eleitos por eles em favor de um novo elenco de preferidos. No campo anglo-saxônico, substituíam-se Ezra Pound, Cummings e Hopkins por Elizabeth Bishop, John Ashbery, Sylvia Plath. No campo francês, em lugar de Rimbaud e Mallarmé, viu-se subir a cotação de Artaud, Prévert, Laforgue Boris Vian, assim como a volta ou permanência triunfante de Baudelaire como referencial gaulês básico, reflexo talvez do enorme interesse da tribo dos letrados pela obra do crítico e filósofo judeu-alemão Walter Benjamin, que escreveu páginas essenciais sobre o poeta” (2002, p. 126).

das técnicas do verso e elegeram formas poéticas canonizadas – como o soneto – para discutir novamente a herança. Em razão dessa escolha, os poetas são acusados por críticos como Iumna Simon e Alcir Pécora de alheamento político que, aliado a certo retorno à tradição, teria resultado em uma poesia mediana. Entretanto, para outros críticos, como Siscar (2010, p. 150, grifo do autor), “a suposta ‘retração’ das questões poético-políticas coletivas não resulta necessariamente em um empobrecimento da poesia”.

Nos anos 1990, como também se deu nos anos 1980, a relação com a tradição moderna, vista sob a perspectiva da filiação ou da herança, constituiu-se em questão de reflexão para os poetas que começaram a publicar. Não é só a crítica que estuda o fenômeno. Os próprios poetas, na tentativa de entender o ponto de chegada, concentram-se no ponto de partida. Esse é o caso de alguns depoimentos publicados na antologia *Artes e ofício da poesia*, organizada no início dos anos 1990 por Augusto Massi¹⁵. Convidados a realizar o seu “Itinerário de Pasárgada” (MASSI, 1991), alguns poetas (ao todo são vinte e nove)¹⁶ falam de sua relação com a tradição literária moderna.

Alcides Villaça, após destacar que no seu centro de “interesse está sobretudo a poesia lírica, entendendo por lirismo a atividade ostensiva ou implícita de um sujeito afetivo, corretamente problemático em função de alguma realidade que se particulariza em seu discurso” (In: MASSI, 1991, p. 32, grifo do autor), coloca sua poesia sob o “influxo de uma tradição da poesia brasileira cujos mestres fundamentais ainda são Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto” (In: MASSI, 1991, p. 33). Armando Freitas Filho, além de acrescentar o nome de Ferreira Gullar à filiação de Villaça, delimita obras fundamentais para a sua formação: “*Obras completas*, de Manuel Bandeira, *Fazendeiro do ar e poesia até agora*, de Carlos Drummond de Andrade, *Duas águas*, de João Cabral de Melo Neto e *A luta corporal*, de Ferreira Gullar” (In: MASSI, 1991, p. 74). Paulo Henriques Britto, poeta que até os anos 1990 havia publicado os livros *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima lírica* (1989) e *Trovar claro* (1997), diz que em seu percurso poético foram imprescindíveis João Cabral de *Uma faca só lâmina* e a poesia de Wallace Stevens (In: MASSI, 1991, p. 265).

¹⁵ A antologia é resultado da *Semana de artes ofícios da poesia*, realizada em maio de 1990, no MASP. O evento, que tinha o objetivo de “criar um espaço crítico para a poesia, instaurando uma discussão literária permanente” (MASSI, 1991, [Orelha]), foi idealizado pela Secretaria de Cultura de São Paulo e contou com a colaboração de Augusto Massi.

¹⁶ Participaram do Ciclo artes e ofícios da poesia os já consagrados Adélia Prado, Manoel de Barros, Francisco Alvim e Sebastião Uchoa Leite, como também Alexei Bueno, Júlio Castañon Guimarães, Felipe Fortuna, Alberto Alexandre Martins, entre outros novos poetas (MASSI, 1991, [Orelha]).

Ao longo dos depoimentos são citados os nomes de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Augusto de Campos, entre outros. Desses depoimentos, é possível inferir pelo menos duas questões. A primeira diz respeito à recusa que poetas das décadas de 1980 e 1990 manifestaram em relação ao passado imediato, compreendendo o concretismo e a poesia marginal. Para Siscar, quando uma geração passa por sobre a outra, silenciando-a, ou seja, quando há “tremores de terra na série poética”, abrem-se “feridas no *corpus* poético, como se daí em diante não fosse mais possível escrever sem se inserir em um campo cujas questões já estivessem de antemão colocadas” (2010, p. 154). No entanto, como veremos na primeira seção do segundo capítulo, o silenciamento das vanguardas brasileiras foi mais radical no plano do discurso do que no plano poético. Segundo Britto, “elementos da prática concretista abundam em toda a obra de Ricardo Aleixo, são claramente visíveis no primeiro livro de Carlito Azevedo e sutilmente presentes em uma fase de outra poeta importante que estreou nos anos noventa, Claudia Roquette-Pinto; mas ninguém rotularia nenhum desses poetas de concretista” (2013c, p. 08). A segunda implicação é exatamente a outra face da moeda. A recusa do passado imediato levou cada poeta a assumir uma herança. Como vimos, o diálogo deu-se com o “cânone modernista” e também com a tradição moderna, especialmente a de língua francesa, e no caso de Paulo Henriques Britto também com a tradição moderna de língua inglesa.

1.2. O lirismo de Paulo Henriques Britto e a ironia

No contexto delineado, Paulo Henriques Britto inicia a sua produção poética. Entre a primeira publicação, *Liturgia da matéria* em 1982, e a última, *Formas do nada* em 2012, o poeta constrói um lirismo que tende a subverter o traço mítico da linguagem, criando ligaduras entre a poética da tradição – seja a clássica, seja a romântica, seja a moderna – e “uma linguagem urbana, herdada do modernismo e principalmente do clima da contracultura dos anos 1970. Uma espécie de alavanca que equilibra a forma sublime com a linguagem dessacralizada” (FERRAZ, 2012, s/p).

Se pensarmos no contexto poético dos anos 1980, quando Paulo Henriques publica seus dois primeiros livros, inserir-se nesse cenário com aquilo que Mariana Ianelli chama de “gramática própria” (2014, s/p) foi algo que exigiu fôlego do poeta. Em princípio, porque, como vimos, é um período marcado por uma série de questões. Muitos poetas dos anos 1970

continuaram a sua produção, o que implicou na permanência de uma discursividade poética gerada em cenário marcado pela existência de várias tendências e intenso movimento. Isso sem falar no emparedamento, ou seja, na sombra sempre presente da poesia concretista e do sistema poético que foi João Cabral de Melo Neto. Daí que a revolução feita pelo modernismo, principalmente o da geração de 1922 – que foi inclusive acolhida pelos poetas marginais, em prol de um lirismo mais liberto das amarras –, marcou, poeticamente, os anos 1980.

Embora tenha começado a publicar somente na década de 1980, a formação intelectual de Paulo Henriques Britto ocorre, segundo Italo Moriconi, “no Rio de Janeiro contracultural dos anos 70” (In: BRITTO, 1989 [Orelha]). Um pouco antes disso, dois fatos marcaram o percurso poético desse autor. Segundo ele mesmo relata, assistir, no final dos anos 1960, a alguns debates mais acalorados entre os concretistas, neoconcretistas, poetas ligados à poesia práxis e ao poema-processo, causou uma inquietação a ponto de, por algum tempo, afastá-lo da prática poética (MARRENCO, s/d, s/p). Outro fato marcante foi o contato com a poesia de João Cabral: “Quando li ‘Uma faca só lâmina’ fiquei achando que não podia escrever mais nada. Foi um trauma completo. Só voltei depois que comecei a traduzir Stevens” (BRITTO, *apud* MARRENCO, s/d, s/p). Os dois casos têm muito a dizer das escolhas que Paulo Henriques fez quando começou a produzir. Primeiro, porque em relação às vanguardas brasileiras, ele se sente deslocado. Havia intensa discussão fomentada pelos poetas concretistas acerca da crise do verso e da visualidade da poesia, o que levou o poeta a questionar a validade e o sentido do verso tradicional metrificado, a presença da rima e de formas fixas – como é o caso do soneto. O outro desdobramento é bem mais complexo, porque diz respeito ao modo como Britto constitui a sua voz lírica apesar de João Cabral, questão abordada no segundo capítulo deste trabalho. Para o poeta carioca, João Cabral teria encerrado um ciclo de produção poética brasileira a ponto de emparedar, fazer sombra ou mesmo inquietar os poetas das gerações subsequentes. Os concretistas e os poetas marginais optaram cada grupo a seu modo por dialogar com outras tradições. Os primeiros viram na lírica de Mallarmé, Pound e E. E. Cummings a possibilidade de circuitar o verso tanto pela experimentação visual, como pela inquietação acerca do possível esvaziamento ou esgotamento do verso. Já a geração dos anos 1970, que tentou se distanciar do concretismo e do intelectualismo de João Cabral, encontrou guarida no modo de ser bem humorado da lírica brasileira dos modernistas de 1922. Annita Costa Malufe, citando Carlos Alberto Messeder Pereira, destaca que a “politização do cotidiano”, o “anti-intelectualismo” e o “antitecnicismo” “seriam as marcas da distância que os marginais se impunham em relação ao

que consideravam ser um exagero formalista que teria sua maior expressão na poesia concreta e na poética construtiva e arquitetural de João Cabral de Mello Neto” (2011, p. 71).

A saída encontrada para aquilo que consistia no conflito inicial de sua lírica foi, segundo Britto, a autorreflexividade crítica. Em razão disso, o poeta não aderiu ao “espírito de sua época” ou a uma determinada tendência, também não rompeu com a dicção de seus predecessores. De João Cabral herdou “o rigor, que se somou ao apreço notável, em toda a sua produção poética, pelas formas fixas” (MARRENCO, s/d, s/p). O desejo de comunicabilidade com o leitor, expresso às vezes de forma explícita como no poema “V” da seção “Dez sonetóides mancos” de *Macau* (“E assim tornamo-nos, senão irmãos, leitor hipócrita,/ ao menos cúmplices, você e eu”, BRITTO, 2003, p. 61), é traço que o poeta recolhe tanto na poesia concreta como na poesia marginal. Acerca dessa questão, ou seja, da proximidade entre o concretismo e os poetas marginais, Annita Malufe destaca o seguinte:

No que tange a este desejo de comunicação, a poesia marginal encontra ponto de contato ainda com a própria vanguarda concretista, da qual tanto buscava se distanciar. Isto no sentido de que a poesia concreta, a seu modo, também procurava ampliar os campos de atuação da poesia para além dos domínios do literário, casando-se com artes gráficas, buscando igualmente um tipo de poesia de comunicação imediata. (2011, p. 69-70)

Malufe ainda desdobra essa afirmação esclarecendo que há particularidades no modo como cada vanguarda se relaciona com a questão da comunicabilidade. Se, para os poetas concretistas o poema passa a ser visto como um objeto que se dispõe ao consumo do leitor, para os poetas marginais a comunicação com o público se realizava a partir da problematização do cotidiano. Tal qual se deu entre os primeiros modernistas, a presença da espontaneidade e da coloquialidade foi uma das estratégias praticadas para aproximar o leitor da poesia marginal.

Assumir essa herança, trabalhar com ela a ponto de singularizar uma voz foi o modo encontrado por Britto para construir o seu lugar. Como veremos, quando colocarmos o poeta em estudo ao lado de João Cabral, Drummond, Bruno Tolentino e Glauco Mattoso, uma das formas escolhidas para a impressão dessa assinatura poética está no modo como dialoga com a tradição. Outro modo vem da construção de sua *persona* poética que apresenta traços peculiares de poetas de língua inglesa, que traduziu para o português, entre eles Byron, Wallace Stevens e Elizabeth Bishop. Em relação a esses poetas, cujo trabalho de tradução

levou-o a estudar intensamente a produção de cada um, ele mesmo reconhece que deixaram marcas na sua poética¹⁷.

O lirismo de Paulo Henriques Britto cria esse espaço de intercâmbio e transita pelo modernismo brasileiro e outras tradições literárias. Todavia, esse projeto poético passa por uma perspectiva que não se filia ao discurso paródico, nem à adesão tácita a qualquer uma dessas tradições; o retorno tem um caráter problematizador, por isso, algumas vezes, o traço mais evidente é a ironia. Não a ironia definida “como algo que ‘diz uma coisa mas significa outra’, como uma forma de ‘elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar’” ou “como um modo de ‘zombar e escarnecer’” (MUECKE, 1995, p. 33, grifos do autor)¹⁸. Na maioria das vezes, o sentido de ironia explorado por Paulo Henriques Britto passa por duas categorias de ironia, delimitadas por D. C. Muecke como “Ironia Instrumental” e “Ironia Observável”. Para esse estudioso,

na Ironia Instrumental o ironista diz alguma coisa para vê-la rejeitada como *falsa, mal à propôs*, unilateral etc.; quando exhibe uma Ironia Observável o ironista apresenta algo irônico – uma situação, uma sequência de eventos, uma personagem, uma crença etc. – que existe ou pensa que existe independentemente da apresentação (MUECKE, 1995, p. 77, grifos do autor).

O foco da ironia instrumental é a linguagem. Já a ironia observável centra-se na situação ou no ser que pratica ou sofre uma ação. Ambas, porém, são formas de ironia verbal, pois construídas pela linguagem. Ocorre que, ao fazer uso da primeira, o artista problematiza a linguagem, seus limites e fronteiras; quando a relevância recai sobre a segunda, a linguagem é um meio para descrever coisas vistas ou apresentá-las como irônicas (MUECKE, 1995, p. 38). De todo modo, independentemente do tipo de ironia, para Muecke, dois princípios são norteadores. Um é da ordem do estilo e diz respeito à economia. Nesse caso, vale a regra de que menos é mais. A extravagância e a retórica empolada são substituídas pela objetividade. Na literatura, esse traço do discurso irônico foi amplamente explorado pelos poetas e escritores da tradição moderna e, no Brasil, pelos modernistas. O outro princípio é o do alto-contraste e define-se pela improbabilidade. A ironia, nesse caso, está nos contrastes ou na disparidade entre causa e efeito, grande expectativa e anticlímax, ou seja, existe um traço de

¹⁷ Faz também parte desse quadro de filiação o lirismo satânico de corte baudelairiano, a construção de um sujeito lírico próximo à constituição da *persona* poética de Fernando Pessoa e, como assinala Márcio Scheel (2013, s/p), há também certa identificação com “o Drummond de *Claro Enigma*, o Murilo Mendes da segunda e terceira fases de sua poesia, que funde a plasticidade das imagens com o coloquialismo e o despojamento da linguagem coloquial e o rigor construtivista”.

¹⁸ A parte grifada dessa citação é uma transcrição que o autor não cita a fonte.

surpresa, de estranhamento, na ação. Exemplificando: diversos escritores brasileiros contemporâneos declaram-se herdeiros da tradição moderna e do modernismo, logo, seria de esperar que adotassem, em sua produção, as formas livres. Entretanto, dentre os poetas contemporâneos, encontramos alguns, como Paulo Henriques Britto, Bruno Tolentino e Glauco Mattoso, que elegeram o soneto como forma relevante para a expressão de sua poesia. A escolha do soneto como forma poética na contemporaneidade rompe com a expectativa do leitor e da crítica. Voltar ao soneto, não fosse a ironia de alto-contraste, seria um gesto formalista.

A ironia é uma forma de ler o mundo criticamente, pois o “ironista”¹⁹, consciente de que a vida não pode ser levada tão a sério, tira-lhe o peso fazendo uso da ironia que, segundo Thomas Mann – citado por Muecke –, “é aquela pitadinha de sal que, sozinha, torna o prato saboroso” (*apud*, 1995, p. 19). Kierkegaard, também citado por Muecke, entende o papel relevante da ironia ao ressaltar que “assim como os filósofos afirmam que não é possível uma verdadeira filosofia sem dúvida, assim também pela mesma razão pode-se afirmar que não é possível a vida humana autêntica sem a ironia” (*apud* 1995, p. 19). Do mesmo modo na literatura. Em princípio, “toda a arte, ou toda a literatura deve ser irônica” (MUECKE, 1995, p. 18). Poetas, dramaturgos e filósofos da antiguidade clássica aos nossos dias valeram-se do discurso irônico. No entanto, foi no romantismo que os artistas expuseram mais abertamente a consciência que tinham da finitude do homem perante a grandiosidade ou a natureza infinita do universo, por isso atribuíram à ironia traço de redenção. Empregada como forma de minimizar o desajuste entre o eu e o cosmos, entre os mundos interior e exterior, essa função da ironia, para os artistas românticos, possibilita-lhes sentir a realidade como algo suportável. De certo modo, a imersão na subjetividade é uma maneira de sinalizar que algo está em desalinho, em descompasso. A ironia romântica, diferentemente da ironia clássica (que parece centrar-se mais no argumento, no debate), não só é uma guinada no pensamento europeu (rumo à ironia moderna e contemporânea), como também é uma forma de adensamento da “autoconsciência artística [que] começa a dialogar com a consciência crítica do leitor e as possibilidades literárias/artísticas desse encontro” (ARAGÃO, 2013, p. 5).

Ainda no romantismo, Friedrich Schlegel percebeu que a luta do homem é pela compreensão de uma realidade incompreensível, haja vista a sua infinitude (MUECKE, 1995, p. 39). Daí, a idealização exacerbada e, conseqüentemente, a fuga da realidade, no romantismo, ser uma forma de ironia e um modo de o artista encontrar a sua autoproteção.

¹⁹ Termo usado por D. C. Muecke para se referir à pessoa que se vale da ironia em seu discurso.

Isso porque, para além da função crítico-reflexiva que a ironia assume no texto literário, quando, por meio de sua produção, o artista faz-se irônico, a sua posição propõe ao público um jogo que, no fundo, é, como destaca Haakon Chevalier, “um contraste entre uma realidade e uma aparência” (*apud* MUECKE, 1995, p. 52). Nesse jogo, marcado pela autoironia – porque parte do sujeito lírico o reconhecimento de suas limitações – o discurso irônico funciona como elemento de equilíbrio em meio a um lirismo que tende à tonalidade niilista. Outras vezes a subjetividade do lirismo romântico deixa-se arejar por aquilo que Schlegel considera ser “função paródica, satírica ou redutiva” da ironia (*apud* MUECKE, 1995, p. 39).

Enquanto que, na tradição romântica, o conceito de ironia observável potencializa o papel do enunciador do discurso, na tradição moderna a ironia é agenciada pelo próprio discurso. Ou seja, considerando que, nesse período, é no entorno dos limites da linguagem que a ironia atua, passa a ser visto como irônico o poema ou o texto em prosa que “abre caminho ao relativismo” e, eventualmente, à ambiguidade (MUECKE, 1995, p. 48), pois, devido às múltiplas possibilidades de interpretação da linguagem, o leitor está implicado no jogo do discurso irônico que carrega múltiplas funções. Segundo Lélia Parreira Duarte, Linda Hutcheon – no livro *Teoria e política da ironia* – destaca que o “dito irônico, que é protéico e multivalente”, tem “funções plurais: reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, auto-protetora, (des)agregadora, provisória (de estimulação condicional) e de oposição (polêmica, transgressiva e subversiva)” (*apud* DUARTE, 2001, p. 412). Virgínia Woolf agrega à ironia mais uma função em razão do riso, valor que lhe é intrínseco. No ensaio “O valor do riso”, a escritora reconheceu a capacidade que esse traço tem para “preserva[r] nosso senso de proporção”, e, ainda segundo a estudiosa, o riso “lembra-nos que somos apenas humanos, que não há homem que seja um herói completo ou inteiramente um vilão. Tão logo nos esquecemos de rir, vemos coisas fora de proporção e perdemos nosso senso de realidade” (WOOLF, 2004, p. 37).

Estudos como os de Linda Hutcheon (*Teoria e política da ironia*) e Lélia Pereira Duarte (*Ironia e humor na literatura*) apontam que muitas questões podem ser discutidas quando se quer investigar as possibilidades cartográficas da ironia, sejam essas possibilidades conceituais ou histórico-estéticas. Nesse caso, o ironista (pessoa que se vale da ironia em seu discurso) e/ou ironólogo (estudioso da ironia) poderá(ão) se preocupar com “efeito, meio, técnica, função, objeto, praticante, tom ou atitude” (DUARTE *apud* ARAGÃO, 2013, p. 17), pois são essas facetas da linguagem irônica que, juntas ou separadamente, permitem pensar a literatura em sua dimensão de abertura.

A chave irônica de muitos sonetos, que nas mãos de Paulo Henriques viram “sonetóides”, “sonetinhos”, “soneteto”, recupera o lirismo dessacralizador da modernidade francesa. Do encontro entre essas tendências e tradições surge uma “ousada relação entre lirismo e ironia” (SILVA, 2010, p. 179). Todavia, como ressalta Arlenice Almeida da Silva, “Nada aqui aponta para o novo, nem para o novíssimo: o poeta não engana, exhibe suas heranças e filiações, diz qual é jogo” (2010, p. 178), porque não se trata, como era na tradição moderna, de investigar o novo, a originalidade. Cabe ao leitor, muitas vezes convidado a participar desse jogo, rir de si mesmo, pois até sua interioridade é posta sob suspeita. Podemos compreender melhor esse jogo ao acompanhar, a seguir, as linhas gerais de cada livro de poesia publicado por Paulo Henriques Britto.

1.3. A poesia lírica de Paulo Henriques e a construção de um lugar

As questões poéticas delineadas anteriormente partem de “um projeto consistente que procura dar forma a uma lírica que não seja mera expressão do eu” (SILVA, 2010, p. 178). Tal projeto já estava presente em *Liturgia da matéria* (1982). Primeiro livro publicado, este elege alguns temas que serão desdobrados nos livros posteriores. A poesia, a existência, o ser, a matéria, o sonho, a insônia, enfim, a vida e seus embates – dos mais simples aos mais complexos – são motivos a partir dos quais os poemas se fazem. Guiado por certo rigor que acompanhará o poeta ao longo dos seis livros de poesia publicados, *Liturgia da matéria* está organizado em duas partes não nomeadas. Uma primeira leitura diria que cada parte trata de um campo distinto: a primeira estaria mais voltada para a matéria humana; já a segunda, para a matéria poética (que não deixa de ser humana). Todavia, há nesse poeta uma habilidade para fazer os campos comunicarem-se. Na segunda parte, especialmente na seção “Liturgia da matéria”, desde os títulos, alguns poemas (“Gênese”, “Ascese”, “Graça”, “Credo”, “Revelação”, “Profissão de fé”) acenam para a concepção da arte como algo sacro, mas instaura, ao mesmo tempo, questionamentos acerca dessa condição ao incorporar ao universo poético o traço profano da matéria impura proveniente da vida e suas múltiplas faces.

Esse diálogo se torna mais interessante ao observarmos que poemas das duas seções, modelados por um lirismo aparentemente sentimental, propõem questões para pensarmos na tradição literária a partir das formas poéticas. Talvez, esse seja o modo que o poeta tenha elegido para discutir, do ponto de vista da autorreflexividade crítica, a permanência da tradição literária na poesia contemporânea. Ao lado do soneto que figura com recorrência nesse livro (e também nos outros livros publicados), estão poemas que apontam para a

tradição popular, como a valorização das quadras, quintilhas e redondilhas. Em relação ao soneto, em certa medida o poeta trabalha com a diluição da forma clássica-italiana. Nos quatorze versos – estruturados em dois quartetos e dois tercetos²⁰, a “forma soneto” mobiliza uma série de relações. Por um lado, constitui um movimento de ruptura com a tradição medieval; por outro, propõe uma releitura da antiguidade greco-latina tanto pela “recuperação dos padrões de harmonia” (MENEZES, 2001, p. 22) dessa época, como pela operação metódica que exige racionalidade e concentração. Do ponto de vista da racionalidade, o soneto é também uma estrutura discursiva assim distribuída: na primeira estrofe, a proposição; nas segundas e terceiras estrofes, o desenvolvimento do tema (problema); e na quarta a conclusão ou síntese. Pensando nisso, quando um poeta em outras épocas – que não a renascentista –, acolhe essa forma assume também as tensões que estão na base do seu surgimento. Paulo Henriques Britto tem essa consciência e o modo como faz o retorno à tradição clássica, elegendo a materialidade da forma como porta de entrada à reflexão, demanda uma série de implicações. A própria longevidade do soneto, às vezes de modo irônico, é motivo de discussão nessa poesia. Todavia a implicação maior da participação do soneto na poesia de Britto está bastante próxima da ideia de concentração, de racionalidade e de consciência crítica da linguagem que aparece já no soneto de Petrarca. Esse é um modo de afirmação da forma literária renascentista. Por outro lado, como é próprio da poesia de Britto (há sempre outro lado), o poeta não se contenta em reafirmar determinada estrutura, pois rasura a forma clássica-renascentista-italiana e cria múltiplas possibilidades de manifestação dos quatorze versos. Pode não parecer, mas essa atitude nada tem de ruptura. É, como já dito, um gesto marcado pela rasura no sentido de manter em vista a forma original, mas ao mesmo tempo inserir-se nesta a ponto de constituir uma nova ordem. Passa por aí também o desejo de alteridade, um querer ver-se no outro. Seja rasura, seja alteridade, o fato é que ao fazer da tradição do soneto uma herança, Paulo Henriques Britto a elege, acima de tudo, como lugar de reflexão. Essa e outras questões próprias do lirismo desse poeta encontram-se nos traços gerais de cada um dos livros de poesia publicados.

Na primeira parte de *Liturgia da matéria*, há uma seção intitulada “Dez sonetos sentimentais”. Desde o título, a seção apresenta um traço que acompanhará a poesia de Paulo Henriques Britto, a saber, a ironia. Podemos falar em ironia por, pelo menos, duas razões. A primeira diz respeito ao fato de que aquilo que o poeta chama de “sentimental” prescinde do

²⁰ “Quando estruturado em duas quadras e dois tercetos, o soneto se diz *petrarquiano*. Largamente apreciado, inclusive na Inglaterra, onde se desenvolveu um tipo distinto, chamado *soneto inglês* ou *shakespeariano*, composto de três quadras e um dístico [...] e o soneto *spenceriano*, que combina as duas modalidades anteriores” (MOISÉS, 2004, p. 434, grifos do autor).

derramamento usual do gesto. Os poemas propõem reflexões acerca do ser numa perspectiva despreziosa que beira ao deboche. É o caso do soneto III:

Nem tudo que tentei perdi. Restou
 a intenção de ser alguém ou algo
 que não se pode ser, mas só ter sido;
 restou a tentação do nada, nunca
 tão forte que vencesse esse meu medo
 que é a coisa mais honesta que há em mim.
 Sobrou também o hábito vadio
 de me virar do avesso e esmiuçar
 as emoções como quem espreme espinhas.
 Mas nada disso dói; a dor é um ácido
 que ao mesmo tempo que corrói consola,
 que arde mas perfuma. Isso que eu sinto
 é uma coceira que vem lá de dentro
 e me constrói sem dignidade alguma. (BRITTO, 2013b, p. 25)

O sujeito lírico olha para si com o objetivo de se avaliar. Esse cálculo passa tanto por uma consciência desencantada daquilo que o constitui, como manifesta também, no avesso, a saída para não levar a vida tão a sério: “esmiuçar/ as emoções como quem espreme espinhas” (BRITTO, 2013b, p. 25), na prática, é uma ironia à própria subjetivação do sujeito. Embora o poema esteja centrado na primeira pessoa do discurso, caminha lado a lado, num movimento especular, a negação desse subjetivismo, perceptível no simples ato de o sujeito lírico “virar do avesso”. Essa atitude, que poderia apontar para um movimento de profundidade reflexiva girando em torno do mesmo eixo, serve exatamente para mostrar que a nossa interioridade, aquilo que nos constitui como seres singulares, nada mais é do que o “só ter sido”. Diante dessa constatação desencantada, para não dizer pessimista, que ao fundo faz reverberar o conhecido verso “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”, de Manuel Bandeira (2009, p. 128), resta ao sujeito lírico uma saída um tanto quanto farsesca que é a de se reinventar a partir das próprias fraquezas e medos.

O processo de avaliação do sujeito lírico, constituindo aquilo que Márcio Scheel chama de “Nostalgia farsesca” (2013, s/d, s/p) e Arlenice Almeida da Silva entende ser “Lucidez irônica” (2010, p. 188), está centrado na autorreflexividade crítica. E essa é uma espécie de dobra da tradição moderna na poesia de Britto. Por um lado, a “nostalgia lírica” apreende a ideia de recusa e, por outro, a de comprometimento diante de um lirismo já posto, de modo que a relação entre poesia lírica e contemporaneidade não é pacífica. Assim, mais do que expor as fissuras dessa relação, cabe ao poeta contemporâneo, estrategicamente, inserir-se no problema. Além da discussão implementada acerca da tensa relação entre tradição

moderna e contemporaneidade, Paulo Henriques Britto traz para o centro da discussão o lugar ocupado pela primeira pessoa do discurso. Do ponto de vista da enunciação, essa pessoa é marca distintiva do gênero lírico. Em razão dos mais diversos traços, entre eles a espontaneidade, a sinceridade, a dramaticidade, o confessionalismo, ou mesmo o exibicionismo da intimidade, a “primeira pessoa é lugar de enunciação sensível, eminentemente suspeito para a poesia moderna” (SISCAR, 2011b, p. 16). Para Siscar, “não há pessoa mais afamada e difamada do que a primeira” (2011b, p. 16). Essa difamação tem um percurso ao longo da história, mas os postulados da impessoalidade e da despersonalização, deflagrados por poetas da modernidade (na esteira de Mallarmé e Eliot), contribuíram para atritar ainda mais a relação entre lirismo e experiência poética.

O soneto transcrito anteriormente expõe a objetividade típica do poema moderno. Isso sem dizer também da negatividade. Objetividade e negatividade fazem parte de um processo de recusa “do lirismo entendido como expressão de um *eu*, da subjetividade pessoal” (COLLOT, s/d, s/p, grifo do autor). O sujeito lírico, nesse caso, constitui-se “no ponto de encontro entre o interior e o exterior, entre o mundo e a linguagem” (COLLOT, s/d, s/p). Não mais nos deparamos com um sujeito lírico autônomo e soberano que era detentor de uma identidade, como no romantismo. Há um sujeito que, ao se constituir de restos (“Restou/ a intenção de ser alguém ou algo/ que não pode ser, mas só ter sido;”, BRITTO, 2013, p. 25) e de sobras (“Sobrou também o hábito vadio/de me virar do avesso [...]”, BRITTO, 2013, p. 25), expõe as suas fragilidades para melhor compreendê-las. Nesse caso, “virar do avesso” funciona como um distanciamento do sujeito lírico em relação a si. Não chega a ser a constituição de um “sujeito lírico fora de si”, como conceituado por Michel Collot, mas o ver a si através de outro ângulo, outra perspectiva. Dessa condição surge um lirismo crítico e reflexivo que revela os movimentos interiores do sujeito lírico e, ao mesmo tempo, explora a expressividade da linguagem com a qual se ocupa.

A objetividade e a concisão do poema ficam por conta da “forma soneto”. Os quatorze versos decassílabos e livres, organizados em uma única estrofe, sugerem concentração da mensagem. Do ponto de vista semântico, é recorrente o uso de termos que expressam negação (“Nem”, “não”, “nada”, “nunca”) que, ao lado de alguns verbos (“Restou”, “Sobrou”, “esmiuçar”, “corrói”) de conotação também negativa, fazem com que no poema ressoe um lirismo nostálgico. Como assinalamos, a partir de Márcio Scheel, é uma “nostalgia farsesca”, porque não podemos levar a sério um sujeito lírico que, na impossibilidade de se entregar às paixões, quer purgá-las “como quem espreme espinhas” (BRITTO, 2013b, p. 25). Inclusive, existe um modo de ser farsesco – e estamos usando, aqui, o termo farsesco com o sentido de

cômico – nas escolhas formais do poeta. O soneto desrealizado, pelo menos da sua estrutura clássica de dois quartetos e dois tercetos, os versos decassílabos livres (que causam certo estranhamento em razão da junção entre o clássico e o moderno) e o título da seção, “Sonetos sentimentais”, participam da organização de um poema em que o poeta reinterpreta o lirismo, fazendo disso um modo de expressão da poesia contemporânea.

No livro de estreia, *Liturgia da matéria*, o poeta e tradutor carioca reconhece a capacidade de interrogação da linguagem. De modo explícito, isso pode ser visto em poemas como “Natureza morta”, “Piada de câmara”, “Logística da composição”, “Dos nomes” e na série inscrita sob o título “Liturgia da palavra”. Algo aproxima esses poemas. Resguardadas as particularidades, todos têm como ponto de tensão o fazer poético. Nos poemas da seção “Liturgia da palavra”, o fazer se converte em ritual sacro. Desde a escolha do termo “liturgia”, que é da ordem do sagrado, aos títulos dos poemas (“Gênese”, “Ascese”, “Graça”, “Credo”, “Revelação” e “Teogonia”) que, de um modo ou de outro apontam para o sacro ou para a virtude, é uma seção poética que trata da origem do ser (nesse caso o poético), bem como a possibilidade de “revelação” que traz em si. O poema “Gênese”, não por acaso o primeiro da seção, é um bom exemplo para pensarmos na “logística da composição”.

O mundo começa nos olhos,
se alastra pelo rosto, desce o peito
e o dorso, ocupa o ventre, invade
as pernas e os braços, e
termina na ponta dos dedos.

o mundo começa pelos olhos-
-d’água, se espalha entre as pedras,
é disperso pelo vento, sobe aos ares,
penetra as profundezas da terra, e se
consome no fogo.

o mundo começa como um olho
aberto, sem pálpebras nem cílios,
só íris e pupila, imerso
numa órbita profunda, onde resvala
e some num piscar de olhos. (BRITTO, 2013b, p. 48)

Nesse poema, está posta não só a noção de origem, como também a perspectiva de construção como ato que exige cálculo e concentração. João Cabral de Melo Neto, em “Psicologia da composição”, trabalha com essa concepção, por isso, no próximo capítulo, deter-nos-emos mais na aproximação entre a poesia de Britto e João Cabral. Deriva desse movimento um poema estruturado em três estrofes de cinco versos cada uma e que, muito embora não tenha uma regularidade métrica, haja vista a variação do número de sílabas em

cada verso, mantém um ritmo regular em razão da recorrência do campo semântico de cada estrofe. Melhor dizendo: cada estrofe traz a ideia de princípio e fim em si mesma (“o mundo começa nos olhos [...] termina na ponta dos dedos”//; “o mundo começa pelos olhos- [...] e se/consome no fogo”//; “o mundo começa como um olho [...] e some num piscar de olhos”) como se na criação o ato por si só bastasse.

A noção de princípio e finitude que perpassa as três estrofes cria um movimento de circularidade própria do gênero lírico. Esse movimento ganha força também em razão da recorrência da imagem proposta. Em cada estrofe, “o mundo” é conformado, expandido e dizimado. Todavia, o ato criativo requer procedimentos diversos desde a origem, como que a dizer que cada começo é singular. O primeiro verso de cada estrofe, de traço anafórico, haja vista a variação mínima entre eles, indica que a relação entre “mundo” e “olhos” é determinada em razão do uso das preposições “nos” e “pelos” (1º e 6º versos) e conjunção e artigo “como um” (11º verso). Em “o mundo começa *nos* olhos” [grifo nosso], a preposição aponta para a ideia de lugar. Essa perspectiva é alterada em “o mundo começa *pelos* olhos-” [grifo nosso], pois a preposição agrega o sentido de meio pelo qual “o mundo começa”, indicando também a ideia de dependência, ou seja, a origem de uma matéria se dá em razão da existência de outra. Por fim, em “o mundo começa *como um* olho” [grifo nosso] anuncia a noção de equivalência, e por que não dizer de equilíbrio.

Existem, portanto, três momentos distintos da origem, da criação: o lugar, o meio (por intermédio de) e a própria representação poética. Interessante anotar que algo une esses três momentos: a matéria (seja humana, seja a natureza) serve de ancoragem ao mundo poético. Metonimicamente, partes do corpo humano e elementos da natureza são anunciados como partícipes da comunicabilidade da poesia. Esse é um dado relevante, porque, na leitura que fizemos até o momento de “Gênese”, poderíamos concluir que Paulo Henriques Britto, nesse poema, e, por extensão, na seção em análise, privilegia a poesia que se dispõe como um monólogo. Nesse caso, uma consciência lírico-autorreflexiva se anunciaria como traço forte no livro *Liturgia da matéria*. Entretanto, é impossível não lançar um olhar desconfiado para o compromisso que se limita à ordem poética (HAMBURGUER, 2007, p. 31). O lirismo marcado pela aparência de impessoalidade propõe uma questão de fundo bastante recorrente na poesia em análise: por que um século após a alta modernidade, período que se constituiu exatamente no entorno da autorreflexividade da poesia, retomar um impasse que parece ser anacrônico?

Ao refletir sobre essa questão a partir da produção poética de Paulo Henriques Britto, diríamos que não se trata de silenciamento da tradição moderna nem de adesão a esta. Se um

século depois a poesia ainda lida com os impasses que foram próprios de uma época, isso significa dizer que a crítica desse poeta é justamente para o seu tempo, ou seja, ele lê e crítica ironicamente o seu presente, a sua contemporaneidade. Não há como negar que o ponto de partida dessa leitura se encontra na tradição moderna e em alguns poetas do modernismo brasileiro, especialmente, naquilo que Michel Hamburger chama de uso crítico da linguagem (2007, p. 59). Poetas como Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Bandeira, Drummond, João Cabral escreveram seus poemas norteados por um comprometimento com a palavra. Embora em outras épocas poetas consagrados também tivessem essa consciência, foram os poetas modernos que tiveram “uma experiência mais aguda” (HAMBURGUER, 2007, p. 55) com a palavra no sentido de apreender suas múltiplas possibilidades. Uma dessas possibilidades é fazer da poesia a sua própria negação. No ensaio, “Os signos em rotação”, Octavio Paz destaca que os grandes poetas modernos “têm feito da negação da poesia a forma mais elevada de poesia: seus poemas são crítica da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema” (2012, p. 263).

A partir de uma experiência poética que coloca a linguagem em suspeição, Paulo Henriques Britto faz da poesia espaço para essa crítica aludida por Octavio Paz. Há, nesse caso, o risco de criar metapoemas que se esgotam em si mesmos. Paz chega a dizer, em vista disso, que “O círculo se fechou” (2012, p. 263). No entanto, a poesia em foco assume esse risco ao fazer do jogo da consciência autocrítica um modo de representação que, longe de esgotar-se, propõe outras relações que têm muito a dizer do homem e das coisas. Por exemplo, no livro *Liturgia da matéria*, passam por análises irônicas e debochadas indagações e inquietações de ordem existencial e sentimental, e questões acerca do sentido da vida, do amor e do desejo estão entre as eleitas para se pensar nos impasses vividos pelo ser humano.

Essa visão desencantada da vida, vista por nós como uma espécie de fadiga, também está em *Mínima lírica* (2013a), segundo livro publicado. Alguns temas e procedimentos de *Liturgia da matéria* são retomados nessa perspectiva de balanço acerca da vida (e também da arte). Todavia, o traço irônico anunciado no livro de estreia, agora, incorpora a maior parte dos poemas, propiciando, inclusive, que analisemos o gênero lírico de modo desconfiado ou à espreita. Aliás, o título do livro é irônico. O gesto que leva o poeta a caracterizar a lírica de mínima pode ser lido como ausência, falta, ou mesmo menor (no sentido de valorização).

De modo geral, em *Mínima lírica*, duas questões são apresentadas. Por um lado, acentua-se a discussão no entorno da autorreflexividade crítica; por outro, o lirismo sentimental coloca-se como possibilidade para analisar a vida em diferentes momentos. Afora essas questões, também fazem parte desse segundo livro poemas que investigam a natureza do

ser numa postura crítico-irônica. Aliás, o livro inicia-se com um poema que se propõe a não ser levado a sério.

Para não ser lido

Não acredite nas palavras,
nem mesmo nestas,
principalmente nestas.

Não há crime pior
que o prometido
e cometido.

Não há fala
que negue
o que cala. (BRITTO, 2013a, p. 77)

O título propõe a ruptura na relação autor-texto-leitor. De imediato, essa proposição quebra com a ordem natural das coisas. Quando existe um texto, seja qual for o seu gênero, a leitura é o seu ato subsequente, até porque a experiência do leitor pode completar os vazios do texto. Se o poeta atribui a um poema o título “Para não ser lido”, e se esse é o poema de abertura de um livro de poesias, há um estranhamento que precisa ser considerado. As questões podem ser assim formuladas: por que o poeta escreveria um poema “para não ser lido”? E se essa proposição não se limitasse tão somente ao poema “Para não ser lido”, mas a todo o livro *Mínima lírica*? E se tudo não passasse de provocação e, a contrapelo, houvesse nesse livro indagações sobre o que é e o que não é verdade na poesia. Ou poderia estar em jogo a estética do fingimento anunciada por Fernando Pessoa em “Autopsicografia” (2008, p. 145-146)?

Independentemente do que seja, no poema em questão, está expressa uma recomendação que ressoa nos demais: “Não acredite nas palavras,/ nem mesmo nestas,/ principalmente nestas” (BRITTO, 2013a, p. 77). Se o leitor ignorar a recomendação do título, a recomendação seguinte, presente na primeira estrofe, desestabiliza-o, pois propõe a quebra do pacto na relação autor-texto-leitor. Nesse caso, a própria poesia é portadora de uma desordem. Cabe ao leitor, portanto, transitar em meio ao *suposto* caos de modo desconfiado, porque a poesia pode ser uma das máscaras usadas pelo poeta para se comunicar com o mundo. E se assim for, está aí uma herança da lírica moderna. Tal qual na modernidade proposta por Baudelaire, Mallarmé, Valéry e Fernando Pessoa, o lirismo de Britto se assume como máscara tanto pela negação do eu pessoal do artista como pela negação do conteúdo como elemento comunicativo. Nisso está implicada a autossuficiência da poesia. É claro que

em princípio, como diz Hugo Friedrich referindo-se à lírica moderna, o poeitar que se constrói via dramaticidade da língua “gera um efeito de choque, cuja vítima é o leitor” (1991, p. 17). Na contemporaneidade, o efeito não é diferente, pois o leitor se deixa enredar pelas armadilhas do texto a ponto de crer que a linguagem poética, um mundo em si, faz sentido à medida que causa surpresa ou estranhamento como querem os críticos modernos.

No caso do poema “Para não ser lido”, a estranheza vem justamente do jogo formal que intensifica a negação, traço recorrente em cada estrofe. O termo “não” que está no início de cada estrofe marca também situações diferentes. De certo modo, esse poema de abertura de *Mínima lírica* indica uma maneira de ler essa poesia, talvez como preconiza o título não pelo viés do “lido”, mas do sentido. Se assim for, os quatro poemas da seção “Minima poetica” (título escrito assim mesmo, sem acentuação) estão ali para dizer que poesia é construção, contenção e silêncio. Passagens como “Poesia como discurso completo,/ ao mesmo tempo trama de fonemas,/ artesanato de éter,” ou “Palavra é coisa feita, construída/ de uma matéria turva e densa, impura/ como tudo que tem a ver com vida” (BRITTO, 2013a, p. 100-101) servem para colocar em foco uma consciência crítico-poética. Há nos poemas dessa seção uma forte relação com a dicção poética de João Cabral, especialmente naquilo que tem de elaboração intelectual. Os versos “Palavra como lâmina só gume/ que pelo que recorta é recortada”, do poema I, lembram a secura de “Uma faca só lâmina” (2008), de João Cabral.

No entanto, a poesia de Paulo Henriques Britto não é só construção, assim como a de João Cabral também não é. Fossem assim essas produções poéticas correriam o risco de esvaziarem-se em si mesmas. No poeta pernambucano, há uma intensa relação entre a concreção da palavra e a aspereza da vida. No poeta carioca, a relação passa por uma consciência de que escrever (poesia) é “uma forma de dizer/ o que de outras formas é omitido –/ não de calar o que se vive e vê/ e sente por vergonha do sentido” (BRITTO, 2013a, p. 100). Visto nessa perspectiva, o seu lirismo acolhe a vida em sua inteireza e faz do poético espaço de reflexões das mais corriqueiras às mais complexas. Esse é o caso do poema transcrito abaixo:

Queima de arquivo

Houve um tempo em que eu amava
em cada corpo o reflexo
do que eu queria ter sido.
No fundo do sexo eu buscava
o meu desejo perdido.

Acabei achando o outro
que em mim mesmo destruí.
Foi fácil reconhecê-lo:

de tudo o que eu vi em seu rosto
somente o ódio era belo.

Esse morto adolescente
implacável e virginal
não me perdoa a desfeita.
Não faz mal. Eu sigo em frente.
Nem tudo que fui se aproveita. (BRITTO, 2013a, p. 80)

Esse balanço feito em forma de micronarrativa coloca em cena fases distintas da vida de um sujeito. A adolescência, a maturidade e a velhice são contrastadas pelo sujeito poético como momentos de perdas. A predominância de verbos no passado (“amava”, “queria ter sido”, “buscava” etc.), nas duas primeiras estrofes, ressalta esse como sendo o tempo de descobertas e escolhas. As reflexões, espécie de *flashback*, provenientes de um eu conformado, mas não feliz, desnudam os embates íntimos, as lutas travadas ao longo da vida com os fantasmas. Como é comum na poesia de Britto, o leitor não é pego de surpresa diante desses balanços pessoais do sujeito poético, pois o final, na maioria das vezes, é uma saída cômica já anunciada desde o título. O que esperar, por exemplo, de um poema que se intitula “Queima de arquivo”? A ironia desse título reside no fato de o poeta valer-se de uma metáfora que no meio jurídico significa apagamento de testemunha, quase sempre peça-chave para a solução de um caso policial relevante. Se isso é grave, o apagamento do outro (e mais outros) que nos constitui é uma forma de negação/privação de uma vida interior intensa.

Em outro poema de *Mínima lírica*, o apagamento se repete, mas agora em outra perspectiva.

Geração Paissandu

Vim, como todo mundo,
do quarto escuro da infância,
mundo de coisas e ânsias indecifráveis,
de só desejo e repulsa.
Cresci com a pressa de sempre.

Fui jovem, com a sede de todos,
em tempo de seco fascismo.
Por isso não tive pátria, só discos.
Amei, como todos pensam.
Troquei carícias cegas nos cinemas,
li todos os livros, acreditei
em quase tudo por ao menos um minuto,
provei do que pintou, adolesci.

Vi tudo que vi, entendi como pude.
Depois, como de direito,
endureci. Agora a minha boca

não arde tanto de sede.
 As minhas mãos é que coçam –
 vontade de destilar
 depressa, antes que esfrie,
 esse caldo morno de vida. (BRITTO, 2013a, p. 79)

Fases distintas da vida – infância, adolescência e maturidade – são colocadas em perspectiva a partir de mudanças externas. Nesse aspecto, “Geração Paissandu” distancia-se de “Queima de arquivo”, pois o balanço da existência é feito a partir da realidade social. Denominou-se, assim, a geração formada por jovens que durante os anos 1960 frequentavam o conhecido Cine Paissandu, no Rio de Janeiro. Essa sala de cinema, situada no Bairro do Flamengo, popularizou-se entre jovens não só pela exibição de filmes franceses (Godard, Truffaut, Chabrol) que não participavam do circuito comercial da época, como também por fomentar entre seus frequentadores discussões sobre cinema, cultura, arte e política. Havia nessa geração a necessidade de conhecimento, especialmente, da arte em razão de suas expectativas de transformar o mundo. Por isso, os jovens liam revistas e jornais da época e demonstravam interesse por pensadores que discutiam a história numa perspectiva dialética, como faziam Marx, Lukács e Marcuse.

Ao intitular um poema de “Geração Paissandu”, Britto relaciona poesia e história, arte e vida. Se, como diz Octavio Paz “A história é o lugar de encarnação da palavra poética” (2012, p. 192), a experiência, o real vivido e presentificado pelo poema, transcende a pura condição de realidade e passa a fazer parte de outra condição, a poética, lugar onde o instante é sempre único e atemporal. Assim, ao se colocar como um jovem da Geração Paissandu, período histórico datado e efervescente do ponto de vista político brasileiro, o sujeito poético potencializa sua experiência por escavá-la e apresentá-la, ao leitor, como uma experiência lírica, haja vista a exposição de sua intimidade.

Mais uma vez, o poeta vale-se do “processo de cifragem”²¹, constituindo, assim, o seu lirismo, a partir de outras vozes. São feitas, no poema “Geração Paissandu”, alusões a Mallarmé (“li todos os livros”)²² e à ideologia da contracultura dos anos 1960, ao contexto histórico do AI-5 e, de modo geral, está presente o discurso prosaico na esteira de Manuel Bandeira. Essas alusões fazem de “Geração Paissandu” uma espécie de “poema resíduo” que reatualiza modos de ser e de pensar de outros poetas e outras gerações. Desse modo, Britto

²¹ Essa e outras noções apresentadas nesse parágrafo são desdobramentos das discussões feitas pelos professores Arnaldo Franco Junior, Susanna Busato e Márcio Scheel, durante o exame de qualificação, realizado em 29 de setembro de 2014, na UNESP/Campus de São José do Rio Preto.

²² O verso de Mallarmé, que inicia o poema “Brisa marinha”, na íntegra é: “A carne é triste, sim, e eu li todos os livros”. (2002, p. 46). Agradeço ao professor Arnaldo Franco Junior por essa informação.

cria um enunciador lírico que atravessa tempos diversos, analisa-os e chega à conclusão de que se a vida é “um caldo morno” (BRITTO, 2013a, p. 79), a saída é viver o que puder intensamente.

O seu lirismo molda, segundo Arlenice Almeida da Silva, uma “linguagem de atrito com um mundo que se apresenta como corpóreo e material” (2010, p. 178). Talvez por isso, em *Mínima lírica*, a relação do sujeito lírico com o mundo empírico se construa a partir dos modos de lidar com os conflitos, sejam da natureza da linguagem, sejam da natureza do ser. Uma consciência autocrítica que passa pela análise de foro íntimo, pela dramatização da linguagem, pela tentativa de compreensão da vida numa perspectiva filosófica e no olhar para a vida por um viés mais irônico. Do ponto de vista temático, há nesse livro uma tendência à dispersão. Mesmo quando o foco recai em determinada questão, o modo de tratá-la revela o desejo de apreensão das múltiplas faces que a constituem.

Esse movimento pode ser visto, por exemplo, em poemas que discutem o lirismo na perspectiva do sentimento. Já dissemos (e desenvolveremos de modo mais sistemático esse traço no último capítulo da tese) que a poesia em análise prima pela contenção e pelo rigor; mas é preciso dizer também que, nesse caso, a linguagem “carregada de sentido” (pensando, aqui, no conceito de literatura desenvolvido por Ezra Pound, 2006, p. 32) está envolta por uma chave irônica que, em princípio, desmistifica o lado romântico da vida. O segundo poema da seção “Dois sonetos sentimentais”, transcrito abaixo, reitera a ideia, já presente em *Liturgia da matéria*, de que a vida não pode ser levada tão a sério.

A surpresa do amor – quando já não se
espera do mundo nada em especial,
e a evidência de que os anos vão se
acumulando sem nenhum sinal
de sentido já não dói nem comove –
quando em matéria de felicidade
não se deseja nada mais que uns nove
metros quadrados de privacidade
para abrigar os prazeres amenos
do sexo frágil e da literatura
difícil – eis que então, sem mais nem menos,
como quem não quer nada, surge a cura –
definitiva, radical, imensa –
do que nem parecia mais doença. (BRITTO, 2013a, p. 90)

Esse é daqueles poemas que nomeiam o amor, fazendo desse sentimento a principal discussão. Existe, aí, uma questão importante para a lírica na contemporaneidade, pois, tendo o amor se consagrado como o tema por excelência do lirismo até a tradição romântica, qual

seria seu modo de nomeação agora? O poema responde a essa questão por valer-se de um procedimento que leva o poeta a rasurar o seu próprio programa. Como já dito neste trabalho, a poesia de Britto persegue a contenção, o cálculo, a racionalidade, mas algumas vezes, e isso ocorre geralmente quando trata de motivos, digamos, “mais líricos”, como o amor, a vida, a solidão, a passagem do tempo, o sujeito lírico ignora esse projeto poético e, numa atitude de entrega, faz um mergulho em sua subjetividade. Esse procedimento pode ser visto em poemas como os V e IX, da seção “Dez sonetos sentimentais” de *Liturgia da matéria*, que tematizam, respectivamente, a noite e a solidão; como também no poema I, da seção “três pactos de morte” e no “Acalanto”, ambos do livro *Macau* e voltados para reflexões existenciais em torno da morte e dos encontros e desencontros naturais da vida.

No poema transcrito, o amor é aquilo que rompe com o que já está normatizado. Gramaticalmente, é a presença do anacoluto que potencializa essa leitura. O anacoluto, “construção sintática [que] consiste em interromper o membro inicial de um período para formar outro, subordinado a diversas sequências de pensamento” (MOISÉS, 2004, p. 22), permite o desmembramento em dois poemas. Vejamos, a seguir, como o poeta opera com a construção de um poema que tem essa possibilidade de leitura.

(Poema 1)

quando já não se
espera do mundo nada em especial,
e a evidência de que os anos vão se
acumulando sem nenhum sinal
de sentido já não dói nem comove –
quando em matéria de felicidade
não se deseja nada mais que uns nove
metros quadrados de privacidade
para abrigar os prazeres amenos
do sexo frágil e da literatura
difícil

(Poema 2)

A surpresa do amor – eis que então, sem mais nem menos,
como quem não quer nada, surge a cura –
definitiva, radical, imensa –
do que nem parecia mais doença.

As duas orações explicativas no interior do poema, ambas iniciadas pelo termo “quando” e que no desmembramento denominamos de “poema 1”, funcionam como momento de preparação para o anúncio expresso pelo que chamamos de “poema 2”. A ideia central é esta: as orações explicativas se concentram na imagem da vida como doença e fadiga; já o

amor, como está expresso no “poema 2”, é o acontecimento. Ou, dito de modo mais banal: “quando tudo está ruim, eis que surge o amor”. Assim, “A surpresa do amor” seria uma espécie de título. E os versos finais que se iniciam com uma expressão sinonímica de “surpresa” – “eis que” – funcionariam como o remate do poema para explicar o que está em seu início (a surpresa do amor). Neste caso, o amor seria o acontecimento, o acaso, aquilo que rompe com a doença do acúmulo dos dias iguais. De certa forma, isso imprime uma significação possivelmente forte para o sentido de lírica e mesmo para a autorreflexividade crítica, pois é um poema que “briga” no tema com um projeto do cálculo, mas não em sua forma, visto que pela própria aparência é um poema muito bem calculado.

As questões relacionadas ao poema “A surpresa do amor – quando já não se” desdobram mais indagações quando atentamos para o nível de expressão. Valer-se de uma forma fixa, canonizada na literatura brasileira em razão de sonetistas como Gregório de Matos, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos e Vinicius de Moraes – para ficar apenas com alguns –, é um ato provocativo do ponto de vista da originalidade que a arte solicita. Por ter essa consciência, Paulo Henriques Britto, ao eleger o soneto como uma das formas poéticas mais trabalhadas em sua produção, trata, ao mesmo tempo, do seu desgaste e da sua resiliência. O fato de, em meio à diversidade de formas poéticas, determinada estrutura ganhar relevo e contornos inusitados não pode ser visto como atitude meramente formalista. Na lírica de Britto, esse gesto, que é muito mais do que a organização de quatorze versos – metrificados ou não, com rimas ou não, com chave de ouro ou não –, inserido em novo contexto, o da contemporaneidade, tem implicações em seu próprio trabalho poético, como também mobiliza a ordem do que o cerca.

Trovar claro (1997), terceiro livro do poeta, intensifica essa discussão ao questionar histórica e metalinguisticamente a presença da “forma soneto” na poesia contemporânea. Mantendo “sua poesia em estrita vigilância”, “evitando ao máximo o derramamento tão típico da lírica em língua portuguesa” (FERRAZ, 1997, s/p), em duas seções do livro – “Sete estudos para a mão esquerda” e “Até segunda ordem” – e outros poemas – como “Sonetinho de verão” e “História natural” –, o poeta especula o automatismo da forma e reconfigura o soneto clássico petrarquiano dos modos mais inusitados. Não basta, entretanto, apropriar-se desta ou daquela forma canonizada para que o procedimento assumira ares de irreverência ou se constitua em solução viável para determinada questão literária. Para Ricardo Domeneck – a despeito do soneto “Lento, movendo na luz branca a majestade” –, o poeta contemporâneo Bruno Tolentino é um mestre da forma “que confunde o poético com o dizer belo, que passa a receber o suporte, ainda, de formas históricas tidas como sublimes, sem qualquer influência

ou implicação histórica” (2009, p. 10). Ainda para Domeneck, o que falta em Tolentino é força nos sonetos de Britto.

O poema “(10 de outubro)”, da seção “Até segunda ordem” de *Trovar claro*, é daqueles que mobilizam, ao mesmo tempo, questões de natureza literária, histórica e, por que não dizer, políticas.

(10 de outubro)

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

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

será que alguém errou o codinome?
Confere aí com quem organizou
O negócio todo. Bem, amanhã

A gente se fala, que agora a fome
Está apertando. (Ah, o padre adorou
O canivete suíço de Taiwan.) (BRITTO, 1997, p. 35)

Nesse poema, “o mundo da contravenção comercial”, a que aludiu Heitor Ferraz (1997, s/p), serve de palco para a encenação do “contrabando” do soneto. O poeta vale-se da linguagem coloquial (“mas não deu para encontrar com o tal inglês”, “Confere aí”, “a gente se fala”, BRITTO, 2006, p.35) e de uma situação do cotidiano para brincar com a condição do soneto na contemporaneidade. A brincadeira efetiva-se de vários modos. Primeiro, o poeta traz para o espaço da lírica uma discussão que, a rigor, subverte os motivos líricos por excelência. Depois, dado o fato de o contrabando ser um ato contraventor, toda a ação, nesse soneto e nos demais da seção citada, é desenvolvida em clima de desconfiança bem humorada. Shakespeare e Camões, grandes sonetistas, perdem o *status* canônico ao serem aludidos como o “tal inglês” e pelo “olho esquerdo” (BRITTO, 1997, p. 35-37), respectivamente. O próprio soneto é motivo de riso, haja vista ser o objeto principal do contrabando. Em meio a esse jogo retórico-discursivo, Britto desfere golpes que fazem parte de sua leitura crítica à aceitação tácita das normas. Estamos diante de um soneto de estrutura clássica. São quatorze versos decassílabos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. As estrofes obedecem a um esquema rítmico (ABBB/CDCD/EFG/EFG) que faz jus à

racionalidade do soneto renascentista. Poderíamos dizer que o último terceto esboça uma reflexão aproximada da canônica chave-de-ouro do soneto, mas basta atentar para as escolhas linguísticas que as semelhanças são solapadas uma a uma. Heitor Ferraz destaca o coloquialismo, que nesta seção aparece radicalizado, como o traço que aproxima a poesia de Paulo Henriques do mundo da contravenção comercial. Segundo o poeta e crítico,

Ao agir assim, ele retira a camada sagrada que circunda a forma do soneto, afastando-se de uma tendência que vira e mexe surge na poesia brasileira, a busca pelo sublime e pelo indizível. Seu foco não está no mundo clássico e distante e, sim na realidade brasileira que vem se especializando numa linguagem PC Farias do escambo. À sua maneira, ele arma um cambalacho com o soneto (1997, s/p).

Na escolha de “uma linguagem de memorando para uma forma tão associada ao poético-sublime quanto o soneto”, está inscrito um projeto consciente de circuitar forma e conteúdo a ponto de não importar “o que está sendo dito, mas sua relação com sua forma: neste caso a própria forma soneto assume significado” (DOMENECK, 2009, p. 08). O soneto na lírica de Britto, seja no livro *Trovar claro*, seja em outros livros, assume uma função metalinguística. Esse é o modo de o poeta tratar a historicidade de uma dada forma poética, pois referenciar, no âmbito do literário, tensões dessa forma é fazer o leitor participar de um jogo tramado para dizer da linha tênue que separa o poético do banal, o sublime do grotesco. No fundo, cada soneto é uma tentativa de balanço entre a tradição e a contemporaneidade. Delimita-se aí um gesto político. Mobilizado pelo desejo de acolher, o poeta não inviabiliza o uso de formas canônicas na contemporaneidade, mas trata-as de modo a despi-las de sua sacralidade.

Além da discussão diretamente relacionada às formas poéticas, o livro *Trovar claro* segue com o projeto, já anunciado nos dois livros anteriores, de constituição de um lirismo que transite entre a racionalidade e a subjetividade. Luiz Costa Lima (1998, s/p), em ensaio sobre esse livro, ressalta a quebra da “unidade do eu” em prol de uma poética que “passa a abrigar vozes discordantes”. Outra vez, a poesia de Britto se retroalimenta. Centrada em si mesma, para discutir a sua condição na contemporaneidade, acolhe no mesmo espaço poetas de dicções distintas como são Casimiro de Abreu (“Casimiriana”) e Fernando Pessoa (“Pessoana”). Para Costa Lima (1998, s/p), o “descentramento do eu”, em *Trovar claro*, leva o poeta a entretecer “uma poética da palavra – e não de estados ou sentimentos que privilegiasse”. Embora, de modo geral, a poesia de Britto seja a construção de uma poética do *fazer*, no livro ora em foco, essa poética assume outra dimensão; o que ocorre é a performance

da palavra em detrimento da atuação do poeta. O poema I, da seção “Sete estudos para a mão esquerda”, é emblemático nesse sentido, pois a constatação de que “Existe um rumo que as palavras tomam/ como se mão alguma as desenhasse/ na branca expectativa do papel/”, ao mesmo tempo que autonomiza a linguagem, faz do poeta (e do leitor) mero expectador do espetáculo (“Você de longe assiste ao espetáculo”), (BRITTO, 1997, p. 19).

A introspecção necessária ao poeta no ato criativo ganha outros contornos em *Macau* (2003). Esse livro, aclamado pela crítica e premiado com o “Portugal Telecom de Literatura”, mantém as indagações acerca da construção poética por um caminho diverso ao trilhado até então. Em vez da racionalidade, da lógica, do cálculo, necessidade que margeia a produção de Paulo Henriques Britto, nesse livro, o impulso flerta com a subjetividade, “arranha a opacidade das coisas” e endereça uma “carta [íntima] ao mundo” (BRITTO, 2003, pp. 13-14). Para Cid Ottoni Bylaardt, “Macau, região da Ásia colonizada pelos portugueses a partir do século XVI, metaforiza aqui o ‘estar dentro de si’, num pequeno espaço que, não obstante seu tamanho, é difícil de explorar” (2005, p. 173, grifo do autor). A metáfora agrega mais sentido se pensarmos em *Macau* como território desterritorializado, porque, em meio aos conflitos próprios do fazer poético, o livro expõe as dificuldades do poeta de aprofundar-se nos meandros da interioridade humana. Em *Macau*, a subjetividade está à flor da pele. Sem abandonar as preocupações que singularizam sua poesia, nesse pequeno território poético, Britto reitera indagações que havia esboçado em livros anteriores. Esse é o caso, por exemplo, do lirismo amoroso. Tema perseguido desde o primeiro livro publicado, o amor, na maioria das vezes, é problematizado numa perspectiva racional, como no poema III, da seção “Dez sonetos sentimentais”, de *Liturgia da matéria*, em que o poeta compara a reflexão amorosa ao ato de espremer espinhas. Outras vezes, o lirismo amoroso é fundamentalmente banal, como pode ser visto no poema “Dois amores rápidos”, de *Mínima lírica*. Tanto em um como em outro caso, a noção de balanço dá o tom da reflexão e abrandando qualquer possibilidade de sentimentalismo.

Em *Macau*, o sujeito lírico distancia-se da dicção irônica em prol de uma reflexão mais verticalizada em relação a si mesmo. Por isso, as saídas farsescas, típicas das estrofes finais dos sonetos, o olhar desencantado para o mundo, para o homem, a premente necessidade de fazer um balanço de tudo – da vida à poesia –, cederão espaço à tentativa de aprofundamento da subjetividade do sujeito lírico. O segundo poema da seção “Sete sonetos simétricos”, metonímia dos traços de *Macau*, ao singularizar “esse espaço mínimo que mal/ se consegue explorar, esse minúsculo/ império sem território” (BRITTO, 2003, p. 42), performatiza as dificuldades de adentrar nesse território. “Por mais ousado que seja o ser

humano, ele conhece muito pouco além da superfície do seu ‘eu’, jamais se afastando do cais que dá entrada ao mar que há ‘além de suas bordas’” (BYLAARDT, 2005, p. 173. grifo do autor).

Tão limitado, estar aqui e agora,
dentro de si, sem poder ir embora,

dentro de um espaço mínimo que mal
se consegue explorar, esse minúsculo
império sem território, Macau

sempre à mercê do latejar de um músculo.
Ame-o ou deixe-o? Sim: porém amar
por falta de opção (a outra é o asco).
Que além das suas bordas há um mar

invento a toda nau exploratória,
imune mesmo ao mais ousado Vasco.
porque nenhum descobridor na história

(e algum tentou?) jamais se despendeu
do cais úmido e ínfimo do eu. (BRITTO, 2003, p. 42)

Esse poema é um dos mais introspectivos no conjunto da produção poética de Britto. A imersão para “dentro de si” leva o sujeito lírico a uma reflexão, não necessariamente de si (nem do outro), mas a uma “provável referência às desrazões do coração, aos impulsos sem plano e sem regra”, indicando “o tipo de poesia reivindicada pelo enunciador: um lirismo que foge às delimitações racionais” (BYLAARDT, 2005, p. 173). Em se tratando do coração, não existem regras, cálculos, métodos, por pelo menos duas razões: uma reside na incapacidade do ser humano de explorar o mar que está “além de suas bordas” (BRITTO, 2003, p. 42), ou seja, o conhecimento de si é uma utopia; a outra pode ser vista na posição de fragilidade ocupada pelo sujeito lírico quando o que está em jogo é a sua relação com os desejos do coração.

Uma das questões implicadas na reflexão desse poema confirma outra face da poesia de Paulo Henriques Britto. Tendo por traço forte a preocupação com o fazer poético, as indagações propostas pelo segundo poema da seção “Sete sonetos simétricos”, e por outros do livro *Macau*, indicam que o sujeito lírico é marcado por conflitos próprios de uma interioridade em constante processo de ensimesmamento. Naturalmente, muitas vezes, o “estar para dentro” dissimula-se no embate do poeta com a sua escrita, a própria poesia, a inspiração, o acaso, a originalidade, como será visto no segundo capítulo deste trabalho.

Isso não significa que o lirismo não esteja presente quando a reflexão é sobre o fazer poético. A presença de um não é, necessariamente, a exclusão do outro, pois é da articulação entre as indagações daquilo que é próprio da arte e daquilo que é próprio do humano que Britto orienta a escrita, não só de *Macau*, mas de sua produção. Em *Macau*, essa questão se acentua mais e manifesta-se desde a escolha do título do livro. Se do ponto de vista referencial Macau representa uma pequena região, mais precisamente uma ilha, metaforicamente, o poeta chama a atenção à condição de isolamento da poesia, do poeta e do homem na contemporaneidade. No fundo, o livro trata disso. “A possessão portuguesa na China é metáfora extraordinária do que pode ser a poesia de PHB. Língua nada hegemônica é o nosso idioma, arte nada popular é a poesia, espécie nada privilegiada é o homem se não tem a proteção de um deus, uma utopia, qualquer esperança de redenção” (FERREIRA, s/d, s/p). Para Heron Moura (s/d, s/p), “O eu é esse ponto irrisório cercado de mundo de todos os lados, como um falante de português no meio da China, ou como um turista brasileiro perdido nas muralhas”. Ao lado da “secura da linguagem”, da “disciplina da forma”²³, a subjetividade, orientada pelas inquietudes da vida, incursiona-se pela lírica amorosa.

Ainda segundo Heron Moura (s/d, s/p), o livro seguinte de Paulo Henriques Britto, *Tarde*, continua as indagações presentes em *Macau*, porque assinala a “história da sobrevivência [do] eu”. Porém, agora, não mais as indagações cuja moldura é o isolamento; o revestimento desse livro centra-se na perspectiva do beco sem saída. O lirismo de *Tarde*, ao mesmo tempo em que reconhece os limites da linguagem, dá conta dos limites da existência. O poema de abertura do livro, “Op. Cit., pp. 164-165”, e o segundo, “Matinal”, espécie de prefácios ao livro; os posfácios poéticos que incluem os seis poemas da seção “Crepuscular” e o poema “Epílogo”, último do livro, anunciam a urgência do sujeito lírico em “expressar-se uma subjetividade/ numa personalíssima voz lírica” (BRITTO, 2007, p. 9). O poema moderno é o ponto de partida da discussão.

Op. Cit., pp. 164-65

“No poema moderno, é sempre nítida
uma tensão entre a necessidade
de exprimir-se uma subjetividade
numa personalíssima voz lírica

e, de outro, a consciência crítica
de um sujeito que se inventa e evade,

²³ As expressões “secura da linguagem” e “disciplina da forma” são usadas por Paulo Henriques Britto ao se referir à poesia de Elizabeth Bishop (In: 2012c, p. 19).

ao mesmo tempo ressaltando o que há de falso em si próprio – uma postura cínica,

talvez, porém honesta, pois de boafé o autor desconstrói seu artifício, desmistifica-se para o ‘leitor-

irmão...’”Hm. Pode ser. Mas o Pessoa, em doze heptassílabos, já disse o mesmo – não, disse mais – muito melhor. (BRITTO, 2007, p. 09)

Do ponto de vista da linguagem poética, o poeta toca em diversas questões. A mais premente diz respeito à tensão entre a subjetividade lírica e a despersonalização. Esse embate é inerente ao gênero lírico, mas na modernidade a consciência da forma – como modo de neutralização da voz lírica, de negação da pessoa empírica do poeta– deixa de ser tema para figurar entre os elementos que estruturam o sistema de expressão do poema. Para Alfonso Berardinelli (2007, p. 21), “a lírica que segundo Friedrich entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é, sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida como um organismo cultural e estilístico autossuficiente”. Friedrich, mesmo reconhecendo que “Quase todas as poesias de *Les Fleurs Du Mal* falam a partir do eu” e destacando que “Baudelaire é um homem curvado sobre si mesmo”, (1991, p. 37), ressalta que a “concentração do eu”, não faz dessa poesia “uma lírica de confissão, um diário de situações particulares” (1991, p. 36). Isso porque Baudelaire, como Edgar Allan Poe décadas antes fora da França, separa a lírica do coração (FRIEDRICH, 1991, p. 37).

Essa questão é motivo de discussão. Michel Hamburger e Alfonso Berardinelli discordam de Friedrich e ressaltam que descrever a poesia moderna como “órfica e ontológica” (BERARDINELLI, 2007, p. 22) é limitá-la à ordem estética quando outros significados estão latentes. Britto também se insere nesse conflito, embora reconheça: “Chegamos tarde” (BRITTO, 2007, p. 83). Esse início do poema I, da seção “Crepuscular” de *Tarde*, carrega um “eu melancólico e contido” que, ao mesmo tempo, “revela o seu lugar na história” (PILATI, 2007, s/p). Chegar tarde à história tem um pouco de nostalgia, mas tem muito de consciência lírica.

É disso que “Op. Cit., pp. 164-65” trata. Nesse poema, como de modo geral no livro em foco, a criação de Paulo Henriques se alimenta da consciência da “palavra tardia” (PILATI, 2007, s/p). Se havia, para a tradição moderna, “uma tensão entre a necessidade/ de exprimir-se uma subjetividade/ numa personalíssima voz lírica// e, de outro lado, a consciência crítica/ de um sujeito que se inventa e evade” (BRITTO, 2007, p. 9), cabe ao poeta contemporâneo, que não mais se sente à vontade para apenas repetir essa experiência,

mas também sabendo que há impedimento para a novidade (“O forte da vida// não é a originalidade. Eu não me iludo”, BRITTO, 2007, p. 79), desconfiar da palavra posta. Em *Tarde*, desde o título, a desconfiança é norteadada pelo lirismo irônico e dissimulado. *Tarde* é o título de um livro póstumo de Olavo Bilac. É “expressão de um parnasianismo amadurecido ao qual não faltaram notas de desalento e melancolia” (FORTUNA, 2007, s/p). A insurgência de Bilac nesse livro está relacionada à crise da existência; já em *Tarde*, de Britto, não há essa insurgência, muito menos o sentimento de busca pelo sentido da vida ou mesmo por qualquer outro sentido. A ironia reside, portanto, no fato de que para a poesia, tanto quanto para a vida, ter uma “consciência crepuscular” (FORTUNA, 2007, s/p) é saber das possibilidades dos encontros. Logo, do “beco sem saída” (BRITTO, 2007, p. 15), de uma espécie de emparedamento a que está destinada a poesia contemporânea, emerge o vitalismo de *Tarde*.

A expressão “palavras tardias”, presente no poema 5 da seção “Crepuscular” de *Tarde*, faz jus ao termo “tarde”. Ao escolher esse termo para nomear um de seus livros e disseminá-lo, explicitamente (“Cheguei. Tarde, talvez, mas não tarde demais”, p. 79; “Chegamos tarde”, p. 83; “Chegamos tarde, é claro. Como todos./ Chegamos tarde, e nosso tempo é pouco,/ o tempo exato de dizer: é tarde”, p. 84; “Chegamos muito tarde, e não provamos/ o doce absinto e o ópio dos começos”, p. 87) e por alusão (“tantas coisas se fazem conceber/ fora do tempo e do espaço”, p. 10; “nada ficou por cantar”, p. 85), em diversos poemas do livro, o poeta propõe uma discussão sobre o seu lugar como herdeiro. Ter essa consciência é assumir que o recomeço é uma possibilidade de criação poética na contemporaneidade. “Tarde” é tanto metáfora para afirmar que “Toda palavra já foi dita”, como também é o reconhecimento de que “[a palavra] há que ser dita outra vez./ E outra. E cada vez é outra. E a mesma” (BRITTO, 2007, p. 87). Esse gesto, além de reforçar a natureza não original dessa poesia, diz muito daquilo que o poeta entende como pós-lirismo.

Algumas vozes presentes em livros anteriores retornam como forma de marcar o fio condutor de uma poética que reconhece a sua existência em razão da existência do outro. Dessa vez, Fernando Pessoa e também João Cabral do livro *Educação pela pedra*²⁴ participam do jogo intertextual. Explicitamente, a *persona* do poeta português aparece no poema “Op. Cit., pp. 164-65” (“Mas o Pessoa,/ em doze heptassílabos, já disse o/ mesmo – não, disse mais – muito melhor.”, BRITTO, 2007, p. 09), na epígrafe da seção “Uma doença” (“Há doenças piores que as doenças”/ de Fernando Pessoa, BRITTO, 2007, p. 23) e no poema II, da seção “Cinco sonetetos trágicos” (“Então o que sou é o que digo?”, BRITTO,

²⁴ O poema “Para um monumento ao antidepressivo” faz alusão explícita ao poema “Num monumento à aspirina”, de João Cabral de Melo Neto.

2007, p. 78). A questão que emerge da lírica Pessoaana e perturba o lirismo de Britto parte da tensão entre subjetividade e consciência crítica, que Fernando Pessoa desmistifica no poema citado, para tratar da dissimulação poética. Para o poeta brasileiro, o fingimento estético é um artifício necessário na relação sujeito lírico-leitor, porque revela aquilo que o jogo poético propõe-se a esconder, a saber, só é possível conter a subjetividade lírica por meio de máscaras, sejam citacionais, sejam metapoéticas, sejam reflexões de natureza filosófica. Já a ironia é usada para neutralizar a dramaticidade do ato. Em *Tarde* esse jogo se arma com um propósito, desde o princípio, bem delimitado. A sensação de fadiga e de cansaço que percorre o livro faz de *Tarde* o tempo para “balanços”. A metáfora do fim do dia é apropriada para se pensar nisso. A tarde, “estação dos balanços,/ renúncias e decisões.” (BRITTO, 2007, p. 13), que traz a ideia de finitude, na poesia de Britto acolhe a noção de recomeço. Talvez por isso, participe desse livro um “eu moderno” que “afirma o conflito entre o eu lírico e a denegação e morte do indivíduo no poema; ou finge, se anula e se cria no poema” (MOURA, 2014, s/p). Por isso *Tarde*, dentre os livros analisados, é aquele que mais problematiza a morte (ou a sobrevivência) do eu.

Já *Formas do nada* é o livro de um eu desencantado. Alguns versos, ou parte deles, comprovam isso: “é sempre a mesma coisa” (2012b, p. 12), “A coisa vai mal” (2012b, p. 17), “A manhã/ nasceu morta” (2012b, p. 40), “já é tarde e Inês é morta. Não,/ não adianta mais” (2012b, p. 46), “É claro que vai dar errado” (2012b, p. 46), “As coisas sempre podem piorar” (2012b, p. 48), “O que está feito, está feito, nada mais há a fazer” (2012b, p. 49). O tom de desencanto domina a cena do último livro de poesia publicado. Nessa poesia, entretanto, o desencanto não está para o pessimismo; está mais para um exercício desinteressado da poesia que assume a crise do sujeito lírico. Em *Tarde* havia um eu que se reconhecia impotente perante o peso das contingências da vida e em *Formas do nada* há o vazio existencial. Talvez por isso, o foco desse livro seja a questão do outro.

Como diz Heitor Ferraz, “o debate que atravessa” os livros de Paulo Henriques Britto “é o próprio sentido da experiência da vida e a sua relação com a linguagem poética – que é quando essa experiência problemática procura encontrar uma forma, uma maneira de ser expressa” (FERRAZ, 2012, s/p). Algumas questões se repetem ao longo dos seis livros que publicou, esse é o caso da autorreflexividade crítica, da constituição de um lirismo que prima pela lucidez e pela racionalidade. Como diz o próprio poeta: “Originalidade não tem vez/ neste mundo, nem tempo, nem lugar./ O que você fizer não muda coisa/ alguma. Perda de tempo dizer// o que quer que você tenha a dizer./ Mesmo parecendo que desta vez/ algo de importante vai ter lugar,/ não caia nessa: é sempre a mesma coisa” (2012b, p. 12).

Essa consciência faz com que o poeta duplique, em *Formas do nada*, procedimentos já praticados em outros livros. Do primeiro livro, *Liturgia da matéria*, a seção “Duas bagatelas”, que indiciava conflitos do sujeito lírico em relação ao viver, reaparece e dessacraliza em quatro breves poemas a noção de felicidade. Noção, aliás, já citada no início deste capítulo quando analisamos o soneto II. Do ponto de vista do tema, os poemas de “Duas bagatelas” fazem de Britto um poeta confessional, haja vista a exposição de atitudes centradas no sujeito lírico, mas é uma exposição medida e calculada pela ironia que antecipa a dissolução de qualquer derramamento sentimental. Vejamos o primeiro poema dessa seção:

I

O que conheço de mim
 é quase só o que sei,
 e o que sei é quase só
 o que não quero saber.
 Resta saber se isso tudo
 é só o começo ou se é o fim
 ou – o que é pior que tudo –
 se é tudo. (BRITTO, 2013b, p. 33)

Nesse poema, há um jogo verbal entre o saber e o não saber do sujeito-lírico na tentativa de delimitar o seu autoconhecimento. Esse jogo se estabelece, poeticamente, nas antíteses “saber *versus* não querer saber” e “começo *versus* fim”, bem como na recorrência de vocábulos que estruturam a reflexão como “sei”, “é” e “tudo”. Desdobra-se dessa brincadeira verbal uma visão menos introspectiva e mais compromissada com a própria linguagem poética, porque o que reverbera não é necessariamente *o que* está dito no poema, mas *como* está dito. Desde a escolha do título da seção à organização formal em apenas uma estrofe de oito versos, o tema do autoconhecimento, do saber/não saber de si, é tratado com desdém. Uma vez que “bagatela” tem o sentido de “Coisa sem valor; ninharia; insignificância” (LUFT *et. al.*, 2003), tratar de algumas tensões do eu nessa perspectiva é tirar-lhe o traço confessional, até mesmo dramático. Vai pelo mesmo caminho a organização do poema em apenas uma estrofe. Isso porque parece ser irônico fazer o “balanço” de uma vida em oito versos breves. No último verso, fica a impressão que o poeta trata de uma existência vazia. Aliás, a ideia de ausência espraia-se no decorrer do texto como tema central da reflexão. Dada a repetição da expressão “quase só” e do vocábulo “tudo”, em vez de campos estilisticamente contrastantes, ocorre, mediante o modo como o poeta opera com o termo “tudo” (“se isso tudo”, “o que é pior que tudo”, “se é tudo”), a redução da ação que permite o autoconhecimento do sujeito-lírico. Estruturalmente, há dois momentos distintos no poema.

Os quatro primeiros versos compõem um período e os quatro últimos, outro. Os momentos não estão apenas separados pelo ponto final; há entre eles uma distinção de ordem semântica que atua gradativamente do princípio para o fim. Se o poema em questão fosse uma peça teatral, teria apenas dois atos organizados em torno da complicação e do desfecho. A complicação, primeiro movimento, apresenta um sujeito-lírico diante da impossibilidade de saber de si na inteireza. Nesse sentido, está posta a condição de pequenez e de fragilidade do homem, porque vive a desbravar mundos, sem conseguir, no entanto, desbravar a si próprio.

No segundo movimento do poema, o desfecho (versos 5º ao 8º), configura-se uma situação limite que pode ser lida como uma indagação indireta do sujeito-lírico a si ou mesmo ao leitor. Não é em vão que o discurso centrado no eu da primeira parte cede lugar para inquietações generalizantes que vão desde a busca da identidade à aceitação de que essa busca é prejudicada pelo pouco conhecimento de si. Em razão disso, o poema se encerra com uma visão pessimista. No último verso (“se é tudo”) está implícita tanto a ideia de falta, ou de ausência como já dissemos, quanto a sensação de beco sem saída. O que marca a voz autoral do poeta, seu traço singular, é a sua relação com a linguagem poética numa perspectiva minimalista, ou seja, o corte dado ao homem, à vida, ao mundo, será sempre a partir do detalhe que o particulariza. Isso leva essa poesia a fazer também uma leitura da tradição da modernidade, pois, ao passo que esta se construiu a partir da ideia de totalidade, seja na constituição da identidade pessoal, seja na impessoalidade da poesia, Paulo Henriques Britto faz com que a tensão de sua obra resida exatamente na destituição da aura (quase uma religião) que a poesia assumiu na modernidade. Para ele, se a negociação com a vida não passa de “duas bagatelas”, com a poesia não é diferente.

Desdobrar essas discussões em *Formas do nada* (como já era em *Liturgia da matéria*) configura um modo de dizer da impossibilidade de dar sentido às experiências. O “nada” do título do livro relaciona-se ao “sentimento geral [que] é de esvaziamento”, passando por “certo conformismo [...], descaradamente irônico” (FERRAZ, 2012, s/p). Nessa perspectiva, o lirismo de Britto, a partir do que ressalta Augusto Massi, na orelha do livro *Tarde*, atesta uma “lição de negatividade”. Isso justificaria, por exemplo, porque o poeta intitula um livro, no início da carreira, de *Mínima lírica* e outro, o último publicado, de *Formas do nada*. Os dois títulos acolhem a ideia de vazio como modo de questionar, sobretudo, as estruturas do gênero poesia. Não por acaso, diversos poemas, não só desses livros, performatizam modos de negatividade. No livro *Formas do nada*, ora em discussão, os poemas IV e V da seção “Oficina”, “Horácio no baixo (*Odes*, I, 11), IV e VII da seção “*Biographia literaria*” e outros, estão entre os que dão vazão à negatividade.

Também o poema IV, da seção “Quatro bagatelas”, é daqueles cujo tom de negatividade incorpora o questionamento da formulação.

IV

Vida sempre rascunho, folha sem pauta,
 pasto de lacunas e rasuras,
 risco sobre risco, pré-
 -texto de nada. (BRITTO, 2012b, p. 63)

Outra vez a brevidade do poema (tão somente quatro versos) problematiza a vida relacionando-a às formas da poesia. Avaliada sob a égide de metáforas que, em princípio, poderiam ser lidas como desqualificadoras (“Vida sempre rascunho”, “folha sem pauta”, “pasto de lacunas e rasuras”, “risco sobre risco”, “pré-texto de nada”), a vida, para o sujeito lírico dessa “bagatela”, segue um curso previsto sem grandes surpresas, por isso o tom que incorpora certo vazio é também um modo lúcido de ver a vida como ela é. Nesse aspecto, segundo o poeta, não há diferenças entre a vida humana e a vida de um inseto, como bem aponta o poema III da mesma seção:

Viver momento a momento
 com a insensatez dos insetos
 que arremetem impávidos
 contra o real da vidraça
 obedecendo sem trégua
 à lógica imperturbável
 que trazem em suas entranhas. (BRITTO, 2012b, p. 62)

Nos dois poemas, como nos outros dois da mesma seção, a lógica do beco sem saída – que já foi anunciada em um poema de *Tarde* (“É um beco sem saída,/ mas sempre é melhor que a rua:/ mais estreito. Acolhedor./ Vem, entra. A casa é tua”, BRITTO, 2007, p. 14) – é mote das reflexões do sujeito lírico. Diferentemente, de “Áporo” (2012, p. 36), de Drummond, poema construído no entorno da proposta de busca pela saída, os poemas da seção “Quatro bagatelas” antecipam que não há saídas, mas modos de lidar com as saídas. O poema III, ao recuperar o *carpe diem* horaciano (“Viver momento a momento”), não projeta uma atitude conformista perante a vida. Mais do que a tácita aceitação, esse lirismo trabalha com a ideia de corrosão. É corrosivo, porque não se alimenta dos clichês. Reconhecê-los é uma forma de se conscientizar de que há forças que não podem ser subjugadas. Por isso as tentativas de uma poesia de tom otimista frustram-se em *Formas do nada*. Os versos finais de “Horácio no baixo (*Odes*, I, 11)”, poema que é uma livre tradução de Britto para a “Ode 1.11”

de Horácio, postulam um “tanto faz para a vida”: “Toma o teu chope, aproveita o dia,/ e quanto ao amanhã, o que vier é lucro” (BRITTO, 2012b p. 23).

Do ponto de vista temático, *Formas do nada* se centra na figura do humano que olha para o outro. Agora, o sujeito lírico procura aproximar uma segunda pessoa, o leitor, de seu lugar de fala. Em alguns poemas, dada a proximidade, parece que o leitor está “prestes a assumir o posto do poeta – daí a multiplicação de convites, anúncios, cumprimentos, cumplicidades dirigidos a você ou tu” (BARBOSA, s/d, s/p). Ainda segundo Luiz Guilherme Barbosa (s/d, s/p), Paulo Henriques Britto, nesse caso, propõe um jogo em que “as distinções entre ‘eu’ e ‘você’, poeta e leitor, são postas à prova”. É um jogo perigoso, porque expõe as fissuras de uma relação que se queria próxima, mas acaba por instaurar uma crise de identidade. Crise porque as pessoas do discurso são entidades esvaziadas, podendo ser ocupadas indistintamente, na relação instituída por Britto, pelo poeta e pelo leitor de tal modo que um assuma o lugar de fala do outro.

Tematicamente, *Formas do nada* é um livro disperso. Embora a condição humana e a condição poética – núcleos sempre presentes nessa poesia – continuem sendo recorrentes, o tempo, a brevidade da vida, a modernidade, a pós-modernidade, o fracasso, o desencanto fazem parte do rol de temas que desestabilizam as certezas. Para tratar dessas questões, o poeta se ocupa em construir uma “gramática própria”, ou seja, “As expressões triviais da fala, a dialética e o chiste inteligente, o modo como se articulam dentro da forma clássica, compõem essa gramática singular que subverte a distinção entre o clássico e o moderno, tornando-os uma coisa só” (IANELLI, s/d, s/p). Outros expedientes da linguagem como o intertexto, a ironia e o humor são utilizados com o intuito de produzir uma poesia que se quer grave, mas de uma “gravidade [que] não é levada a sério, porque sempre pontuada, aqui e ali, por [...] comentários derrisórios que introduzem o humor e a ironia no ceticismo” (JAFFE, 2012, s/p).

É comum na poesia de Britto, desde os primeiros livros, alguns versos – ora iniciais, ora finais – terem a função de romper com a gravidade da cena. Eis alguns exemplos presentes nos livros *Liturgia da matéria* (1982) e *Mínima lírica* (1989)²⁵: “Então viver é isso” (2013b, p. 34), “Tudo era muito grande e longe.// O tempo era uma lagarta enorme/ sem patas. Era sempre agora//” (2013a, p. 78), “Vim como todo mundo,/ do quarto escuro da infância” (2013a, p. 79), “mas eu só tenho uma câmera na mão/ e uma passagem no bolso” (2013a, p.

²⁵ Os livros *Liturgia da matéria* e *Mínima lírica* foram publicados, respectivamente em 1982 e 1989. Neste trabalho, usamos a edição de 2013, da Companhia das Letras, que os publicou em apenas um volume. Com o intuito de diferenciá-los nas referências, adotamos “2013a”, para *Mínima lírica*, e “2013b”, para *Liturgia da matéria*.

96). Em *Formas do nada*, esse tom farsesco é responsável pelo distanciamento existente entre o sujeito e o objeto. Versos como “Tudo se perde, nada se aproveita,/ eu sei” (2012b, p. 16), “Não é o que eu me quis. Mas sou eu” (2012b, p. 35), “As coisas sempre podem piorar” (2012b, p. 48), do livro em questão, nada têm de dramaticidade, antes, fazem parte do projeto estético e irreverente de Paulo Henriques Britto de “desvia[r] a palavra de seu destino bruto e retilíneo” (JAFFE, 2012, s/p).

E o desvio empreendido vem do uso que o poeta faz da metapoesia. *Formas do nada* é um livro metapoético desde o título. O projeto de atribuir formas ao nada, ao vazio, postula-se como uma tentativa frustrada de acolher o inapreensível. “É como se, aos poucos, o nada fosse tomando voz e passasse a falar em primeira pessoa. Em cerca de 30 anos, passa-se de um olhar sobre o desencanto à voz do próprio desencantamento” (JAFFE, 2012, s/p). Na esteira do que teoriza Max Webber, que em seus estudos acerca da sociologia desenvolveu o conceito de “desencantamento”, na poesia de Britto esse estado ultrapassa a condição subjetiva de uma perda, carência ou mal-estar. Também não é a condição de um sujeito lírico desiludido. O desencantamento “em sentido estrito se refere ao mundo da magia e quer dizer literalmente: tirar o feitiço, desfazer um sortilégio, escapar de praga rogada, derrubar um tabu, em suma quebrar o encantamento” (PIERUCCI, 2013, p. 07). Desencantar, nesse acaso, acolhe o sentido de desvelar, desnudar, mostrar tal e qual algo se apresenta. A própria ciência participa desse processo. À medida que atua, a ciência explica o funcionamento de leis e movimentos que regem o mundo, desencantando-o. “Desencantamento do mundo em Weber tem tudo a ver com cálculo. Ou melhor, com o ato de calcular [...]”; também acolhe o sentido de “desmagificação” e de “perda de sentido” (PIERUCCI, 2013, p. 58).

Um poema, “Pós”, configura essas questões. Além de praticamente encerrar *Formas do nada*, pois é o penúltimo poema do livro, funciona como proposta de analisar a condição da arte no presente.

Pós

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

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

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

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

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

sem antes os sonhar. E, dia feito,
 agora tudo é fácil. E por isso
 difícil. Não, a coisa não tem jeito.

Nem nunca teve, aliás. Desde o início. (BRITTO, 2012b, p. 72-73)

Para Britto, a noção de desencantamento está envolta no modo como pensa a linguagem. O que está posto, para o poeta, é uma questão de linguagem: “Tudo resulta apenas neste dístico: / *Ninguém busca a dor, e sim o seu oposto, / e todo consolo é metalinguístico*” (2012b, p. 110; grifo do autor). A metalinguagem é, nessa poesia, um expediente que também encarna o fracasso da palavra, drama próprio da modernidade que alude à crise da linguagem em razão da impossibilidade que a palavra tem de dar sentido à existência, seja do homem, seja da arte. Ainda que a atividade da escrita possa parecer inútil diante dessa constatação, o poeta insiste: “Escrever / é preciso. Por quê? Não vem ao caso. / E faz sentido? Não. Não faz sentido” (BRITTO, 2012b, p. 16). Aqui, o par metapoesia e desencantamento, este lido pelo viés daquilo que perdeu o encanto, o feitiço, permite-nos pensar nas encruzilhadas criadas pela arte e nas alternativas de nosso tempo. Tratamos de algumas dessas alternativas no próximo capítulo.

CAPITULO II – DA TRADIÇÃO MODERNA E DA CONTEMPORANEIDADE

Palavra como lâmina só gume
que pelo que recorta é recortada

(BRITTO, 2013a, p. 100)

2.1.Sob o signo da contemporaneidade: o crítico

“A meu ver, a poesia vai bem” (In: BRITTO, s/d, s/p). Com essa observação, aparentemente banal, Paulo Henriques Britto, em entrevista a Lorena Miranda, posiciona-se entre aqueles estudiosos de poesia contemporânea que avaliam esse período numa perspectiva de moderação. Não é, por exemplo, a visão agressiva de Iumna Simon e Alcir Pécora que insistem em apontar para as fragilidades dessa produção e, por isso, acusam-na por mediar a “retradicionalização” (SIMON, 2008, p. 133) ou a “mediocridade” (PÉCORA, 2006, p. 02). Para Lorena Miranda, existe aí um posicionamento chamado “falha de perspectiva”, isto é, “O crítico olha para trás, e vê no passado Bandeira, Drummond, Jorge de Lima, Murilo Mendes, João Cabral; aí olha a sua volta, não vê nada comparável e diz: 'estamos na decadência'” (In: BRITTO, s/d, s/p, grifo da autora). Também não é o ponto de vista entusiasta de quem crê que tudo está bem, porque, afinal de contas, em se tratando do campo artístico, uma luz difusa envolve cada época, cada produção. Quem não reconhece isso, lê o literário na contemporaneidade como uma tendência que não pode ser julgada, ou mesmo avaliada, em razão do necessário distanciamento temporal.

A crítica literária tem fomentado debates em torno da poesia brasileira contemporânea, demarcando posicionamentos, por vezes polarizados, que vão da acusação de suas fragilidades ao reconhecimento de que existe uma produção relevante. Entre os críticos da vertente que espreitam essa poesia, afirmando que as coisas não vão bem, estão Iumna Simon, Alcir Pécora e Italo Moriconi. Do outro lado, colocam-se ensaístas como Flora Süssekind, Marcos Siscar, Célia Pedrosa, Maria Lucia de Barros Camargo, Masé Lemos, Luiz Costa Lima e também Paulo Henriques Britto, entre outros, os quais se dispõem a investigar esse campo, delineando seus traços.

Iumna Simon e Alcir Pécora frequentemente analisam a produção literária contemporânea, respectivamente, sob a ótica da “retradicionalização” ou “situação de crise”. Para esses críticos, uma das razões para a crise está na relação dos artistas com a tradição literária. Simon acusa, especialmente, os poetas de retomarem frivolumente a tradição moderna. Para a ensaísta, “Retradicionalizar significa incorporar as tradições modernas,

traduzir o teor originariamente crítico delas em formas convencionais e autorreferidas, mediante o trabalho de linguagem de sob o amparo do ‘rigor de construção’” (2008, p. 133, grifo da autora). No ensaio intitulado “Situação de sítio” (2008), cujo tom é menos agressivo do que em “Poesia ruim, sociedade pior” (1987), este escrito em parceria com Vinícius Dantas, e em “Condenados à tradição. O que fizeram com a poesia brasileira” (2011), Iumna Simon ressent-se da falta de um “programa poético” (2008, p. 134) entre os poetas que publicaram nas décadas de 1980 e 1990. Na falta de um “debate estético”, esses poetas teriam, sem pendor algum para a historicidade, deslocado as discussões acerca da “experimentação dos procedimentos (como no tempo da vanguarda) para a conceitualização dos conteúdos, tratados frivolamente como matéria de variação” (SIMON, 2008, p. 134). Dessa escolha, para a ensaísta, deriva uma poesia que “veio [...] sublimar o presente” (2008, p. 134).

A perspectiva crítica de Alcir Pécora parte do pressuposto de que a produção contemporânea “enfaticamente se nega a pensar os seus impasses, ou enxerga neles apenas má vontade gratuita, tirania acadêmica ou conservadorismo crítico” (2014, s/p). Um desses impasses, que não acompanha a posição de Iumna Simon, é o que Pécora chama de “presente absolutizado” (2014, s/p). Segundo o estudioso, a tradição literária também é um fardo, por isso poetas e escritores contemporâneos, em vez de conscientizarem-se de sua existência, perderam “a noção de herança cultural, [e com isso] perde-se a de crítica, de autocrítica e naturalmente a de criação” (2014, s/p). Nessas condições, a invenção literária cai na banalidade, porque não problematiza as experiências, sejam do mundo, sejam do eu. No artigo “Poesia em tempo de guerra e banalidade” (2006)²⁶, Alcir Pécora e Régis Bonvicino fazem severas críticas à produção literária contemporânea:

Neste início do século [séc. XX], começa a aparecer um novo modo dessa violência, derivado justamente de seu aspecto continuado: trata-se do abafamento, do amortecimento do cenário de destruição. A criação impotente, a reboque da tecnologia, do mercado e da voracidade comunicativa e midiática, sem consequência política, ou estética libertadora, sobrevive no encolhimento da visada poética ou da destinação da poesia. O

²⁶ *Poesia em tempo de guerra e banalidade* é o título de um Encontro Internacional de Poesia, realizado nos meses de maio e junho de 2006, no Espaço Cultural CPFL, em Campinas. O encontro, cuja curadoria esteve sob a responsabilidade de Alcir Pécora e Régis Bonvicino, reuniu cinco poetas contemporâneos internacionais (Arkadii Dragomoshchenko, Eduardo Milán, Leevi Lehto, Charles Bernstein e Yao Feng), os poetas brasileiros Roberto Piva e Paulo Henriques Britto e o artista plástico e escritor Nuno Ramos. De acordo com o editorial da *Revista Sibila* n. 10, que publicou o material ensaístico apresentado no evento referido, “O eixo do encontro foi a questão da produção poética em tempos aparentemente determinados pela guerra, a cada dia mais bruta, tribal e global ao mesmo tempo, e por um verdadeiro triunfo da banalidade mais boçal, cuja voracidade não parece mais admitir exceção”. Disponível em: <<http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/sibila10.pdf>>. Acesso em 31 jan. 2013, p. 14-16. O texto de Alcir Pécora e Régis Bonvicino a que nos referimos é a proposta-tema do evento e o ensaio de abertura da *Revista Sibila* n. 10.

ceticismo, em face da transformação revolucionária, da consideração das vanguardas ou do dogmatismo ideológico, não resulta em ações mais livres, como gostaríamos de imaginar, mas apenas numa produção cada vez maior, mais prolixa, dentro dos ambientes cada vez mais homogêneos. (PÉCORA; BONVICINO, 2006, p. 14-15).

Britto, um dos convidados para debater o tema *Poesia em tempo de guerra e banalidade*, na conferência intitulada “O lugar do poeta e da poesia”²⁷, destaca como sendo “discutíveis” algumas posições de Pécora e Bonvicino no texto-tema do encontro. Ele discorda da afirmação desses estudiosos de que o “legado do século XX” para o século XXI teria sido “um desastre contínuo e aparentemente irreparável” (PÉCORA; BONVICINO, 2006, p. 14), porque, para ele, outras épocas já foram tão catastróficas quanto o século XX, ou mesmo o início do século que vivemos. A questão não está, necessariamente, na proporção da catástrofe, mas no modo como estamos relacionados a este ou àquele acontecimento. Isso porque, segundo Britto, “temos uma natural tendência a achar que o nosso tempo é excepcional sob todos os aspectos, porque é apenas dele que temos vivência direta; as atrocidades do passado nos assustam bem menos do que as que enfrentamos em nossa própria carne ou vemos de perto” (2006, p. 71). E para arrematar o assunto, o poeta e crítico faz uma irônica comparação: se Adorno entendia ser impossível haver poesia depois de Auschwitz, para os armênios a criação poética seria inviável após o massacre que sofreram pelos turcos (2006, p. 71).

A argumentação de Britto, no ensaio citado, concentra-se em desmistificar a alegação de que os efeitos da herança do século XX para os nossos tempos seria a repetição da catástrofe, como destacam Pécora e Bonvicino. Para ele, não vivemos um “estado de exceção”, como foram os anos da ditadura militar no Brasil. Em outro texto, a ser discutido posteriormente, ele referencia a época em que vivemos a partir da “normalidade” (2013c, p. 08). Enquanto os curadores do Encontro Internacional de Poesia se ressentem de que a repetição do legado significou, para a contemporaneidade, o silenciamento da poesia em face de sua impossibilidade de transformação, Britto diz ter “uma visão bem menos pessimista da situação atual de poesia” (2006, p. 76). Para ele, “a poesia e as outras artes sempre estiveram em constante transformação” (2006, p. 76). A noção de mudança é inerente à arte. A diferença, ou seja, aquilo que muda o sentido da noção de transformação na modernidade e nas vanguardas é o fato de que, nessas, a mudança era valor regimental, necessidade vital, enquanto que em outros momentos era/é tão somente mais um dos traços particularizadores.

²⁷ Essa conferência foi publicada na *Revista Sibila* n. 10. Disponível em: <<http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/sibila10.pdf>>. Acesso em 31 jan. 2013, p. 69-77.

Alguns anos depois, Paulo Henriques Britto retorna a algumas questões discutidas no texto “O lugar do poeta e da poesia hoje”. No artigo intitulado “A poesia brasileira hoje” (2013c), após compor um panorama²⁸ da literatura brasileira desde o século XIX até os dias atuais, o poeta faz uma leitura equilibrada do período poético compreendido entre o concretismo e os dias atuais. Ao contrário de Iumna Simon e Vinícius Dantas, que Britto diz serem “os críticos mais agressivos de quase toda a poesia produzida no Brasil nas últimas décadas” (2013c, p. 06), por verem, nessa poética, atraso, retrocesso, enfim, o gesto de uma conformidade mediana de produção, o poeta e crítico carioca compreende que “a situação atual da poesia brasileira, por mais que escandalize sensibilidades pretéritas, é na verdade nada menos que o estado de coisas normal” (2013c, p. 07). Diferentemente de outros movimentos artísticos, como foram o romantismo, o modernismo de primeiro momento e o tropicalismo, que tinham por projeto a construção e a legitimação de uma identidade nacional, as vanguardas brasileiras e a poesia contemporânea, para Britto, passam ao largo dessas questões, não como forma de negação, ou para serem diferentes, mas porque as demandas literárias, históricas e culturais das últimas décadas são de outra ordem. Ao concretismo era relevante a pesquisa formal centrada na materialidade da linguagem. O que movia os poetas da geração de 1970 era a “transformação da vivência privada num pequeno mundo que de algum modo permanecesse imune, ainda que por um triz, da violência e repressão que o cercava” (BRITTO, 2013c, p. 05). Os poetas mais jovens, que começam a publicar a partir dos anos 1980, “sentem-se mais livres para lançar mão dos repertórios técnicos deste ou daquele movimento histórico” (BRITTO, 2013c, p. 08).

Sem necessariamente polemizar, esse poeta vê como sendo natural o curso da poesia brasileira hoje: poetas mais jovens leem e escolhem um poeta (ou mais de um) para lhes ordenar o caminho, como também dão continuidade a um trabalho de tradução que movimentou a cena literária de outros períodos; a crítica literária fomenta debates e com isso cria fóruns de discussão com o intuito de analisar a produção; poesia de qualidade e poesia mediana aparecem constantemente no mercado editorial. Essa movimentação, fomentada por diversos circuitos de circulação que vão da publicação de livros de criação e teórico-críticos, revistas impressas e eletrônicas e *blogs*, aos estudos desenvolvidos no interior dos grupos de pesquisa institucionalizados pelas universidades e eventos científicos organizados por esses grupos, comprova a hipótese de Britto de que, no que diz respeito à poesia, estamos “vivendo tempos ‘normais’” (2013c, p. 09, grifo do autor). Faz parte dessa “normalidade” a intensa

²⁸ A necessidade da elaboração do panorama justifica-se pelo fato de o artigo ter sido escrito para o público norte-americano.

produção poética. Como em outros momentos, há poetas que ficarão e poetas que serão esquecidos; há poemas que serão referenciados e poemas que apenas servirão de registro histórico. Outro procedimento recorrente que coloca a crítica literária em movimento, quando o assunto é poesia contemporânea, diz respeito à organização de antologias. Augusto Massi, Manuel da Costa Pinto, Heloísa Buarque de Hollanda, Marco Lucchesi e Ricardo Vieira Lima estão entre os organizadores de antologias poéticas que tendem a legitimar certa produção. Em geral esses livros trazem uma apresentação que, além de justificar as escolhas, destacam alguns traços da poesia do período selecionado. A apresentação de Ricardo Vieira Lima ao *Roteiro da poesia brasileira anos 80*²⁹ ilustra isso. Tendo também por foco a relação da poesia contemporânea com o passado, no texto intitulado “Anos 80”, esse crítico delimita para os anos 1980 – mas que podem ser estendidas para as décadas posteriores – quatro tendências da lírica contemporânea. Classificada por esse estudioso como “Lírica multifacetada” (2010, p. 16), a poesia brasileira que ocupou a cena contemporânea nos anos 1980, década de estreia de Paulo Henriques Britto no meio literário, é também por ele desdobrada em quatro vertentes: “1) *Lírica de tradição*; 2) *Lírica de transgressão*; 3) *Lírica vitalista*; e 4) *Lírica de síntese ou unificadora*” (LIMA, 2010, p. 16, *itálicos do autor*).

Segundo Lima, a primeira e a segunda vertentes transitam por caminhos opostos. Enquanto os poetas da “Lírica de transgressão, como é o caso de Lu Menezes e Arnaldo Antunes, primam por uma estética da invenção, cultivando “laços com a arte minimalista e com as culturas oriental e africana, ao mesmo tempo que defendem o uso de novas tecnologias em prol da realização do texto poético, a exemplo da *poesia visual*, elaborada em contexto digital” (2010, p. 17, *grifo do autor*), os adeptos da “Lírica da tradição”, Alexei Bueno e Leonor Scliar-Cabral – entre outros –, dialogam com as tradições clássica e modernista brasileira, cultuando formas e motivos próprios desses períodos. As vertentes “Lírica vitalista” e “Lírica de síntese ou unificadora” singularizam-se pela continuidade. A primeira “atualiza o ideário da contracultura, calcado no binômio ‘arte/vida’, adaptando-o à contemporaneidade” (LIMA, 2010, p. 17, *grifo do autor*). Alice Ruiz está entre os poetas desta vertente e, sendo herdeira da tropicália, do concretismo e da poesia marginal, incorpora “O diálogo com a música popular, a linguagem publicitária, a história em quadrinhos, o zenbudismo e os temas do feminismo e da diversidade sexual” (DANIEL, s/d, s/p). Por fim, a vertente “Lírica de síntese ou unificadora”, da qual fazem parte Glauco Mattoso, Paulo Henriques Britto, Eucanaã Ferraz, Salgado Maranhão – entre outros –, por sua natureza

²⁹ *Roteiro da poesia brasileira* é uma coleção publicada pela Editora Global e compreende títulos que abrangem a literatura brasileira desde o período de formação aos anos 2000.

“pluralista” (LIMA, 2010, p. 18), acolhe as demais vertentes e, em meio às conquistas já efetivadas pelo passado, marca sua diferença por realizar o que Benedito Nunes chamou de “esfolheamento das tradições” (1991, p. 179), ou seja, criar, a partir da “Biblioteca de Babel” (NUNES, 1991, p. 179), caminhos que configurem a convergência e o hibridismo na cena poética brasileira contemporânea.

Em todo ato que tende a sintetizar tendências, na tentativa de delimitar seus traços, há o risco da arbitrariedade. Alice Ruiz, por exemplo, é uma poeta que, em virtude do trabalho que realiza a partir da cultura japonesa – especialmente com os haicais – ou se pensarmos no trabalho visual que desenvolve concomitantemente ao trabalho poético, poderia transitar pela vertente da “Lírica de transgressão”. Como dissemos, a ação maior de Ricardo Vieira Lima passa pelo mapeamento de cada vertente. E como tal, o que poderia parecer um engessamento da produção poética brasileira dos anos 1980 em algumas tendências serve mais para percebermos a sua pluralidade, o seu hibridismo, ou, como diz o próprio Lima, trata-se de uma “Lírica multifacetada” (2010, p. 16). Além disso, ter ciência dessas demandas permite-nos compreender melhor as escolhas feitas por Paulo Henriques Britto. Não há como negar que o traço polissêmico que dá à linguagem faz com que seu lirismo ressignifique as relações entre o homem e a palavra, entre o homem e o mundo.

Existem, sim, modos distintos de a produção literária contemporânea relacionar-se com a tradição. Está claro que para alguns críticos são modos fundamentados numa espécie de retrocesso, tendo em vista que, segundo esses críticos, o acolhimento da tradição é feito sem a consciência de historicidade; se há negação a invenção poética fica órfica, finge-se de “recém-nascida, livre para não ter memória e amar integralmente a si própria como grau zero” (PÉCORA, 2014, s/p). Mais do que um problema, como veem Simon e Pécora, Britto faz da tradição literária uma questão a ser investigada pela linguagem. Para esse poeta, a tradição não é um peso, muito menos um fardo. Ele a recoloca numa perspectiva problemática e, diríamos, difícil, haja vista transcender o mero traço metalinguístico para encenar no drama da criação poética a consciência dos impasses da linguagem e, nesse espaço, acolhe a tradição.

Independentemente da posição adotada em relação à poesia produzida a partir dos anos 1980, existem no seu entorno mais indagações do que respostas. Algumas dessas indagações norteiam-se pelo negativismo típico de quem se ressentido por não encontrar nessa produção aquilo que Siscar chama de “linhas de força mestras” (2010, p. 149) e ainda destaca que “O fenômeno da ausência de 'projeto coletivo', aventado por alguns, é uma hipótese até certo ponto pertinente para explicar o que se passa hoje, mas não leva em consideração as motivações específicas desse estado de coisas” (2010, p. 149, grifo do autor). Ainda para

Siscar, ao invés de se ver na “ausência do projeto coletivo” o empobrecimento da poesia contemporânea, pode-se pensar naquilo que o ensaísta chama de “hipótese da diversidade” (2010, p. 149). Nesse caso, a própria falta de uma linha de força constitui-se na linha de força dessa poesia, levando estudiosos a pensar no fenômeno artístico a partir de outras tensões. Não é mais a problematização da constituição da nacionalidade presente no período de formação de nossa literatura, sendo ponto de tensão no romantismo e primeiro modernismo até, de certo modo, estancar na tropicália. Também não é a ruptura com a tradição e a conseqüente busca pelo novo, alardeada pela modernidade. Por outro lado, não se trata também da tensa relação entre literatura e representação do real, própria de épocas mais científicas, como o realismo e o naturalismo, ou de períodos de crises sociais mais acirradas, como a década de 1930 que, no Brasil, fornece matéria-prima para o modernismo da segunda fase. Há também que se considerar não se tratar de uma produção formalista, como foi vista a geração de 45 do modernismo brasileiro.

Não se inserir em nenhuma dessas formas de tensão não significa que a poesia brasileira dos anos 1980 para cá está fadada ao desaparecimento. O que temos é outro modo de o poeta e a poesia se colocarem no mundo. Aliás, esse é um movimento que se manifesta na literatura desde a antiguidade clássica. Homero, por exemplo, respondeu às demandas de seu tempo guiado pelas perspectivas mitológicas. Muitos séculos depois, Poe e Baudelaire viram no fenômeno urbano, mais especificamente no homem da/na multidão, a constituição de uma individualidade problemática. O poeta moderno, nesse “fenômeno novo e assustador que punha em xeque o próprio indivíduo como ser diferenciado e autônomo” (GULLAR, 1989, p. 10), percebeu que poderia apreender o mundo e traduzi-lo poeticamente valendo-se da figuração do *flâneur*. Quando toda forma de enfrentamento com o mundo e com a arte parecia ter sido experimentada pela modernidade, apareceram as vanguardas europeias e, no Brasil, décadas mais tarde, outras vanguardas.

Para o bem ou para o mal, a produção poética da contemporaneidade é herdeira desses movimentos, dessas experiências. Sendo assim, é natural que tensões de toda ordem se instaurem. O modo como cada poeta lida com as tensões faz da diversidade uma linha de força, como entende Siscar. Também Luiz Costa Lima, em ensaio que analisa a poesia de Sebastião Uchoa Leite, anuncia a sua “resposta ao agora” ao ler a contemporaneidade a partir da heterogeneidade de projetos estético-pessoais. O primeiro capítulo do livro *Sebastião Uchoa Leite: resposta ao agora* (2012), ao mesmo tempo que problematiza a concepção de Iumna Simon presente no ensaio “Condenados à tradição. O que fizeram com a poesia brasileira”, desloca a discussão ao identificar, “pelo menos, cinco fluxos diferenciados [na

poesia brasileira contemporânea] que se descartam da 'retradicionalização frívola'" (2012, p. 10). "A espreita antilírica (Sebastião Uchoa Leite), "A plenitude estásica (Simone Homem de Mello)", "A presença gozosa do corpo (Dora Ribeiro)", "A estesia contemplativa (Duda Machado)" e "A expressão anestésica (Francisco Alvim)" são os fluxos que, segundo Costa Lima, contrapõem-se ao "reducionismo ideológico", de Simon, por propiciar formulações que dizem, cada uma a seu modo, do estado de coisas do "agora", ou do "agoral"³⁰ (CICERO, 1995, p. 173).

Ler o presente a partir da perspectiva da potência, ou "Colocar-se de antemão na abertura", como diz Pucheu (2010, p. 24), é também deslocar o estado de letargia, a que comumente é acusada a poesia contemporânea, para o estado de acontecimento. Como em todas as épocas, a rigor, o que cabe ao poeta contemporâneo é fazer com que a poesia, independentemente do seu tema, sua forma, suas indagações, possua o que aparece em Manuel Bandeira como alumbramento.

Paulo Henriques Britto, ao dizer "a poesia vai bem", não só avalia positivamente a produção poética contemporânea, como também propõe uma questão de fundo que diz respeito à configuração do presente. Em sua participação no "Ciclo de diálogos - O que é poesia", na Casa das Rosas³¹, Britto reitera a relevância de haver muitos poetas publicando nas últimas décadas. Ao se reportar à posição adotada por Pécora e Bonvicino, como já destacamos neste capítulo, o poeta carioca ressalta que a avaliação desses críticos, segundo ele "míope" e "catastrófica", desconsidera o fato de haver em todas as épocas produção de poesia pautada pela mediocridade, mas nem por isso esse ou aquele período foi marcado pela prolixidade. Nessa perspectiva, a lógica de Britto passa pela seguinte concepção:

para que uma arte esteja viva, é importante que haja um grande número de praticantes dela. E sob esse aspecto, a proliferação de poetas hoje em dia é algo saudável. É natural que a produção da imensa maioria seja mediana: é este o próprio sentido da palavra "mediano". Mas é dessa maioria mediana que vão se destacar os poetas que a posteridade verá como os mais representativos do nosso tempo. (2006, p. 76)

³⁰ O conceito de "agoral" foi desenvolvido pelo poeta e ensaísta brasileiro Antonio Cicero, no livro *O mundo desde o fim* (1995). Segundo Alberto Pucheu, "O que Antonio Cicero chama de moderno é a nossa época, o agora, ou, seguindo seu conceito, o 'agoral', que engloba tanto o presente atualizado, positivado, quanto suas infundáveis possibilidades implícitas ou potenciais" (2010, p. 25).

³¹ Sob a curadoria do poeta e editor Edson Cordeiro, esse ciclo de diálogos aconteceu na Casa das Rosas, em São Paulo, nos anos de 2012 e 2013, e contou, entre outros poetas, com a participação de Augusto de Campos, Affonso Romano de Sant'Anna, Ricardo Corona, Ernesto de Melo e Castro, Carlos Felipe Moisés e Paulo Henriques Britto. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-yHyrLxEtAI>>. Acesso em: em 08 jan. 2014.

Assim, a proposta desse poeta passa pela desmistificação da contemporaneidade como tempo de retração literária em relação a outras épocas. O fato de não haver “mais tendências bem definidas, e nada que possa ser rotulado de ‘movimento’” (*apud* MIRANDA, s/d, s/p, grifo do autor) não significa que a poesia contemporânea tenha perdido algo. Para ele, existe hoje “um quadro de muita diversidade, em que convivem poetas com uma postura mais apolínea, que concebem a poesia acima de tudo como artesanato verbal e intelectual, e poetas que ainda insistem na articulação entre poesia e vida proposta pelos românticos e reafirmada por algumas vanguardas” (2006, s/p). Essa diversidade não depõe contra a poesia que se produz em nossos dias. Como também o fato de haver muitos poetas publicando não pode ser visto como sintoma de prolixidade. Primeiro, porque, em sua opinião, diversidade e prolixidade não são marcas exclusivas do nosso tempo. Somente numa perspectiva geral é possível analisar, por exemplo, o modernismo brasileiro como um movimento literário homogêneo. Poderíamos arriscar em dizer que existiram, no Brasil, tantos “modernismos” quanto o número de artistas participantes desse movimento literário. Segundo, “tudo indica que na nossa época, como em todas as outras, alguns poetas se destacarão da média, e suas realizações serão imitadas e diluídas pelos poetas medianos que virão depois” (BRITTO, 2006, s/p). Em nenhum período literário, houve apenas produção de qualidade, como também nenhuma época foi constituída apenas de produção mediana. Se há em nossos dias uma efervescência no mercado editorial da poesia, que pode ser lida por alguns críticos como sintoma de prolixidade; se há uma pluralidade de vozes e tendências que levam à diversidade e “Se há experimentação, trata-se principalmente de retrabalhar ou avançar nas conquistas formais do modernismo – ou seja, dialoga-se mais com as vanguardas do início do século do que com as neovanguardas, embora estas também tenham tido um impacto importante, principalmente o concretismo” (BRITTO *apud* MIRANDA, s/d, s/p).

A atuação do poeta nas entrevistas, nas conferências e depoimentos e nos seus textos críticos e teóricos demonstra profundo interesse pelas polêmicas de seu tempo, por isso não se furta de emitir opiniões. A atuação teórico-crítica de Britto, para além das questões que envolvem o mal-estar da contemporaneidade, deixa entrever que seu interesse maior, quando assume a função de crítico e de teórico, é a poesia em si. Aliás, está aí também a preocupação maior em relação à sua produção poética, sendo difícil separar o poeta do crítico. Mesmo quando o foco da discussão teórica é um tema mais específico, como no artigo intitulado “O natural e artificial: algumas reflexões sobre o verso livre” (2014), publicado recentemente na *Revista elyra*, o que está em jogo, para Britto, é o que concebe como sendo *próprio* da poesia. Ao tratar do conceito, disposição e materialidade do verso livre, como faz no artigo supra, ele

não só desmistifica a ideia de que estaria na constituição dessa forma a ausência de técnica, como também discute sobre a importância (e implicações) do uso de uma ou de outra forma em determinado período literário.

Em qualquer época da história literária, tratar da essência da poesia é tarefa complexa. A experiência poética formulou e tem formulado questões que mais indagam do que respondem às inquietações relacionadas ao *ser* da poesia. A saída para essa tensão não se encontra nas convenções poéticas por, pelo menos, duas razões. Em cada época, os poetas habitam o mundo por construir diferentes relações simbólicas que dizem tanto da arte, como do homem. Por isso, formas poéticas que já foram fixas, passaram a ser livres, depois, no Brasil, assumiram o traço da visualidade – numa proposta irônica e experimental de materializar a crise do verso –, culminando, na contemporaneidade, com a incorporação de muitos desses traços não só como forma de assunção do passado, mas sobretudo para anunciar que acolher é uma forma de desenraizamento.

Do ponto de vista do procedimento, a questão da essência da poesia é marcada pela porosidade, isso em razão dos traços cambiantes que mobiliza, sendo que a percepção também participa como elemento de rasura do campo de delimitação do que é *próprio* da poesia. Eis, portanto, a outra razão que dificulta o reconhecimento da natureza do poético pelos traços formais. Segundo Siscar, “nossa percepção da convenção poética vai mudando, inclusive porque nós fazemos parte do processo que instaura, altera, aprofunda essas questões” (*apud* MALUFE, 2011, p. 246).

Britto “instaura, altera, aprofunda essas questões”, como quer Siscar, pela pesquisa que faz do uso das formas, assumindo um procedimento que nem é a repetição servil da tradição nem a ruptura radical, mas, como ele mesmo diz, passa pelo tensionamento das formas tradicionais: “no soneto, por exemplo, usando decassílabos com uma pauta acentual incomum e colocando forma e sentido em contraste [...]; ou então alterar a forma, interferindo nas regras do soneto, criando sonetoides e sonetetos” (*apud* DIAS, 2013, s/p). A atitude não é diferente quando se trata do verso livre. Primeiro, o poeta compreende, na esteira de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, “que o verso livre não representava a ausência de uma técnica, e sim uma nova técnica” (BRITTO, 2014, p. 29), como também se guia pela concepção de T. S. Eliot de que “Nenhum *vers é libre* para quem quer fazer um serviço bem feito” (*apud* BRITTO, 2011).

Do ponto de vista do fazer, o procedimento apurado de Britto – que o leva a elaborar versos que vão do rigor formal dos metros clássicos ao apuro da técnica dos versos livres e, ao mesmo tempo, pela forma, coloca em jogo questões que dizem respeito à arte e ao que a

circunda – ressoa na leitura ensaística que faz, por exemplo, da poesia de Claudia Roquette-Pinto. O ensaio, publicado na Coleção Ciranda da Poesia, em 2010, centra-se nos traços construtivos dessa poeta quando analisa o que ele chama de “musicalidade requintada”, ou seja, “uma atenção extrema para o poema como objeto sonoro” (BRITTO, 2010a, p. 07). Com essa chave-de-leitura, Britto percorre os livros publicados por Roquette-Pinto e analisa o fracionamento do verso, o ritmo e a cadência do poema em prosa, mas também atento ao fato de que, nessa poeta, “o apreço pela forma não redundava em formalismo” (BRITTO, 2010a, p. 12) e destaca, ainda, a relação entre “a escrita poética e a experiência de existir” (2010a, p. 31). Tal perspectiva evidencia-se na análise que o crítico faz do poema “Sítio”. Apoiando-se nos textos críticos de Marcelo Sandmann e Iumna Simon, que também analisam esse poema, Britto o lê orientado pela perspectiva construtiva, procurando mostrar como a violência, peça-chave do poema, materializa-se em cada escolha formal.

Porém o fato de ler a poesia de Claudia Roquette-Pinto, primando o construto formal, não faz com que ignore sua presentidade. No ensaio em foco, o estudioso apresenta-a como “produto de seu tempo e seu lugar, uma poeta de sua geração (2010a, p. 12). Isso os aproxima. De certo modo, o que ele vê como pulsão nessa poesia reverbera também em sua própria poesia. Ante uma paisagem plural, ou “móvel”, como prefere Marco Lucchesi (2009, p. 08), ante, o que para alguns críticos seria a “quebra do derradeiro paradigma – ou bastião – cabralino” (LUCCHESI, 2009, p. 08), existe uma poesia que se constrói das aporias do seu tempo. No caso de Paulo Henriques, não é exatamente a quebra desse paradigma, porque quando entrevistado por Rodrigo de Souza Leão acerca de “uma de suas marcas”, o poeta declarou: “Eu diria que me situo bem na *mainstream* da poesia lírica contemporânea. Mas é claro que, na medida que essa *mainstream* toda se desenvolve sob o signo de Cabral, sem dúvida figura mais influente da poesia brasileira nas últimas décadas” (*apud* LEÃO, s/d, s/p).

Esse convívio com outras vozes faz da contemporaneidade poética um período de apagamento das fronteiras. Walter Benjamin, ao pensar na arte como ponto de partida, analisa as redes de conexão que a experiência poética vincula (2002). Benjamin via nessa abordagem um modo de pensar sobre “como os eventos do passado ressoam no presente”, conduzindo ao princípio do choque que, para o pensador alemão, permite ver a arte “como técnica transformadora da sociedade e de suas relações sociais” (SELIGMANN, 2010, p. 40-41). O princípio do choque, a “refuncionalização” das artes, a experiência estética como forma de conhecimento são algumas das interpelações que fazem parte do quadro de reflexões de Benjamin. Questões assim fazem também dele um autor do agora, haja vista que ser contemporâneo “significa ser capaz de manter fixo não apenas o olhar no escuro da época,

mas também perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Esse princípio norteador serve para aproximar poetas como João Cabral, Sebastião Uchoa Leite e Britto. Cada um discutiu em sua produção não só a relação com o presente, mas sobretudo que a capacidade crítica da obra de arte, ou seja, o pensar sobre o pensar, como propõe Benjamin, é também um modo de reconfigurar o presente, de perceber, no escuro, a luz, a partir da relação com a história (2002).

2.2. Sob o signo do modernismo brasileiro: a poesia

No ensaio “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, Silviano Santiago realiza uma leitura do modernismo brasileiro; faz uma revisão, na contramão daquilo que Octavio Paz chamou de “tradição da ruptura (2013). Segundo o ensaísta, o seu propósito era “Saber se, numa época em que foi predominante a valorização da novidade, da originalidade enquanto dado concreto da manifestação artística, havia traços nessa mesma manifestação que indicariam, segundo o título da conferência, a permanência de um discurso da tradição” (2002, p. 110). A leitura de Santiago norteia-se pelas concepções teóricas de T. S. Eliot, presentes no ensaio “Tradição e Talento individual” (1989), e de Octavio Paz, ao discutir a “tradição da analogia” (2013). Guardadas as particularidades de cada teórico, Santiago apoia-se na concepção geral e, talvez, uma das mais relevantes, que pode ser assim formulada: para que o poeta, o artista, situe-se no presente, é preciso que tenha consciência do passado. Dizendo de outro modo: na concepção de Paz, existe uma convergência entre os tempos de modo tal que passado e futuro se imbricam no presente. Nesse movimento, encontra-se aquilo que o estudioso mexicano nomeia de “tradição da analogia”, ou seja, a correspondência entre as coisas nos sistemas é, ao mesmo tempo, reveladora da unidade e das diferenças que os constitui. Antes de Octavio Paz, T. S. Eliot, no ensaio citado, já tratava dessa correspondência ao afirmar que “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (1989, p. 39).

Pensar no passado, na tradição, mobilizada no presente, não como mera repetição, mas acionado por aquilo que o torna peculiar envolve, segundo Eliot, o “sentido histórico” (1989, p. 38). “Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente do seu tempo, de sua contemporaneidade” (ELIOT, 1989, p. 39). Para Santiago, essa consciência de

contemporaneidade existia nos poetas modernistas desde o início do movimento, mas a crítica durante muito tempo acolheu e enfatizou o discurso da ruptura e da paródia em relação ao passado. Somente nos anos 1980, o modernismo brasileiro passou por uma revisão sob uma perspectiva crítica e poética. A revisão crítica empreendida por Santiago reconhece, por exemplo, a presença da tradição na poesia de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral. Drummond escolhe a releitura, ao fazer um *remake* do episódio da máquina do mundo de *Os Lusíadas* (SANTIAGO, 2002, p.112); Murilo Mendes adere ao catolicismo e insere o discurso da tradição na poesia modernista por meio de uma vertente cristã; João Cabral adota metros e ritmos próprios da tradição medieval presentes nos autos de Gil Vicente.

Das três fases do modernismo brasileiro, a última, mais conhecida como geração de 45, foi a que mais explicitamente dialogou com a tradição. Por isso, foi também mal vista por parte da crítica brasileira da época³². O mal-estar sentido por alguns críticos em relação à presença do passado na poesia de 45 ilustra bem o que escreveu T. S. Eliot sobre a tradição nos textos ingleses. Segundo esse poeta-crítico, “A palavra [tradição] só ocorre talvez raramente, exceto numa frase de censura” (1989, p. 37). A censura à geração de 45 veio em forma de acusação. Excetuando-se João Cabral, poetas como Lêdo Ivo, Domingos Carvalho da Silva, Péricles Eugênio da Silva Ramos, entre outros, foram chamados de neoformalistas, ou neoparnasianos por terem incorporado em sua poética traços da tradição. Lêdo Ivo, por exemplo, poeta por nós estudado no mestrado³³, incorporou algumas formas tradicionais, “sendo capaz de harmonizar no mesmo discurso poético a disciplina e a ousadia” (ALENCAR, 2002, p. 105).

Silviano Santiago, ao se referir à presença da tradição na geração de 45, chama esse caso de “menos interessante”, embora reconheça que “por volta de 1945, na poesia brasileira há um retorno positivo das chamadas formas clássicas de poetar, o vírus do *Sonetococcus brasiliensis*” (2002, p. 120). Santiago, na relação passado-presente, vê a geração de 45 como “menos interessante”, porque o envolvimento dos poetas com a tradição é mais explícito do que aconteceu, nesse sentido, com a geração de 22 ou mesmo a de 30. São situações

³² “José Guilherme Melquior, Nelson Werneck Sodré e Affonso Romano de Sant’Anna acusam a geração de 45 de retrocesso estético, alheamento quanto a uma atitude participante sustentada nos decênios de 20 e 30 e de desserviço ao modernismo devido a uma suposta oposição à 22. Outros críticos como Álvaro Lins, Sérgio Milliet e recentemente Gilberto Mendonça Teles, voltados mais para o produto de suas experiências do que para os meios utilizados por esses poetas, têm defendido a importância de 45 apontando para suas contribuições à lírica moderna brasileira”. (DUARTE, 1995, p. 12).

³³ A dissertação intitulada *O moderno e o tradicional na poesia de Lêdo Ivo* tinha por objetivo “analisar os procedimentos estéticos vigentes na poética de Lêdo Ivo, procurando verificar como a tensão presente-passado se estabelece em função da influência da tradição passada” (ALENCAR, 2002, p. 13).

diferentes, porque cada geração lidou com questões diferentes, logo, julgar um caso, atribuindo-lhe valor de *mais* ou *menos* interessante é, no mínimo, desconsiderar as conquistas do período. Causa mais surpresa encontrar vestígios da tradição na produção literária de escritores como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, conhecidos pela transgressão aos valores do passado, do que na geração de 45 que, mais afastada da tradição da ruptura do primeiro momento, não se preocupava em implantar um novo espírito de época. Entretanto isso, de modo algum, torna a relação passado-presente “menos interessante”, pois embora os poetas de 45 não tivessem que implantar um projeto estético marcado pela novidade e pela originalidade – como foi em 22 –, lidaram com situações de conflito que envolviam, de imediato, decidir se haveria ruptura ou continuidade das conquistas dos primeiros modernistas. Se optassem pela ruptura, o retorno ao passado seria inevitável. Se a opção fosse a continuidade, corriam o risco de ser meros imitadores. Sentindo-se emparedados, ou vivenciando, na visão de Gilberto Mendonça Teles, uma “situação de emparedamento” (1986, p. 21), tendo como predecessores os grandes poetas de 22 e 30 e como sucessores os concretistas, alguns poetas de 45, e esse é o caso de Lêdo Ivo, optaram por um poema mais artesanal, em que as conquistas de 22 foram remodeladas pela disciplina e pelo rigor de formas poéticas da tradição.

Retomando a concepção de T. S. Eliot de que “Há épocas para exploração e épocas para o desenvolvimento do território conquistado” (1972, p. 56), discutida no primeiro capítulo deste trabalho, e considerando os movimentos das três fases do modernismo brasileiro, percebemos que a ruptura é natural no meio literário, como também o retorno. Por outro lado, o ensaio de Silviano Santiago aponta que a ruptura plena é uma utopia. Existem épocas em que predominam a transgressão, o desvio aos valores do passado. Antes do modernismo, foi a poesia romântica que, segundo Octavio Paz, revolucionou a linguagem, o estilo e as crenças (2013, p. 71). A mudança foi tão determinante que levava os poetas a proclamarem que o lirismo romântico “também era uma nova forma de sentir e de viver” (PAZ, 2013, p. 68), o que implicava no apagamento das fronteiras entre arte e vida. Embora tenha empreendido uma ruptura com a estética greco-latina, substituindo a objetividade do eu lírico pela interiorização do “eu do poeta” (PAZ, 2013, p. 69), o romantismo incorporou traços da tradição poética medieval. Formas, metros e ritmos da cantiga provençal foram explorados pelos poetas românticos fazendo desse lirismo um sistema de correspondências, ou de “analogia”. Segundo Paz, a analogia coloca o mundo e as coisas nele em convergência. Ao recorrer a uma determinada tradição, quando predominava a ruptura, os poetas românticos, sobretudo os alemães e os ingleses, assumiram a arte a partir de um sistema de

equivalências. Mais tarde, os primeiros poetas modernos franceses, herdeiros do romantismo alemão e inglês, prolongaram-no e o transcenderam.

Em escala menor, porque em circunstâncias mais específicas, o modernismo brasileiro, na visão de Santiago, embora consolidado sob a tradição da ruptura, voltou-se para o passado em prol da compreensão do presente. A viagem que alguns modernistas, entre eles Mario, Oswald e Tarsila, empreenderam a Ouro Preto, em 1924, à primeira vista, parece configurar uma posição paradoxal. No entanto, Brito Broca, citado por Santiago, percebe uma lógica nessa viagem que ratifica os ideais modernistas de consolidação da arte brasileira. Afinal, ainda segundo Broca, foi em meio à paisagem barroca de Ouro Preto que Tarsila reconheceu a importância da restauração do passado (*apud* SANTIAGO, 2002, p. 121-122). Já Mário, diante da arquitetura colonial mineira, deu-se conta da beleza dos casarões antigos de São Paulo, comparados aos prédios que estavam sendo construídos.

Tão surpreendente quanto as posições de Tarsila e Mário é a de Oswald. O seu pensamento filosófico, menos conhecido do que os ideais poéticos e ensaísticos dos manifestos, desenvolveu-se sob a noção de utopia. Impulsionada pelo princípio básico que movimenta a concepção de antropofagia, a utopia de Oswald é, segundo o sociólogo Leo Lince, “uma utopia da transgressão, que propõe inverter a mão da influência: substitui a metafísica europeizante pela metafísica bárbara”³⁴. Em síntese, diferentemente do mito do eterno retorno, a concepção de utopia de Oswald volta ao passado para se libertar do presente e fundar um futuro livre das imposições do mundo civilizado e dominado pela técnica.

Essa revisão do modernismo brasileiro feita por Santiago, que no ensaio citado ainda analisa brevemente a presença da tradição na poesia de Drummond e Murilo Mendes, amplia-se se pensarmos na revisão empreendida, sob a perspectiva poética, por alguns poetas brasileiros a partir dos anos 1980. Um dos casos que merecem detida atenção é o de Paulo Henriques Britto. Como já dito, o lirismo desse poeta se constrói na afirmação daquilo que a tradição moderna negou como, por exemplo, o soneto; e no posicionamento irônico perante aquilo que essa mesma tradição afirmou, como as formas livres, a profunda consciência poética e a crença no presente.

“Não se pode pendurar um acontecimento na parede, somente um quadro”. Essa advertência, citada por Harold Rosenberg no início do prefácio à segunda edição de seu livro *A tradição do novo* (1974), foi feita por Mary McCarthy em sua crítica ao citado livro (*apud* ROSENBERG, 1974, p. xi). A afirmação de McCarthy transforma-se em mote para a

³⁴ Cf. “O matriarcado de Pindorama”. Disponível em: <http://www.correiocidadania.com.br/antigo/ed428/lince.htm>. Acesso em 25 de abril de 2015.

discussão empreendida por Rosenberg no breve e contundente prefácio. Em linhas gerais, o estudioso norte-americano contesta a advertência de McCarthy por entender que se não se pode “pendurar um acontecimento na parede”, não se pode também pendurar um quadro. E mesmo que fosse possível afixar o quadro à parede, isso constituiria um problema, “Porque uma parede implica um espaço que se ocupe junto a ela” (ROSENBERG, 1974, p. xiii). Existe nesse acontecimento uma polêmica: de um lado McCarthy e sua concepção de arte vista na perspectiva da contemplação estética; por outro, a posição teórica de Rosenberg que compreende a arte a partir “da energia acumulada na sua passagem pela órbita social (1974, p. xiii).

Dessa questão interessa-nos a possibilidade de transformação de um acontecimento vivo – seja ele artístico ou não – não em um “quadro na parede”, mas em um objeto (ou em um fato) que, ao longo do tempo, acumula energia e reflete sua natureza modificada. Por exemplo, quando se trata de analisar a arte contemporânea, estudiosos têm observado a conjugação de alguns movimentos que impedem a *colocação de quadros na parede*. Nicolas Bourriaud, no livro *Estética relacional*, destaca que a “Arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (2009, p. 23). Essa afirmação do estudioso francês, que dentre outras ocupações é escritor e autor de livros teóricos sobre a arte contemporânea, faz parte de um contra-argumento usado para rebater acusações de que essa arte passa ao largo de qualquer projeto, seja poético, cultural ou político. Ao desenvolver concepções teóricas de uma arte relacional, Bourriaud destaca que o advento da modernidade e o desenvolvimento das cidades proporcionaram o estreitamento das relações entre os indivíduos. Do “encontro fortuito” próprio da vida urbana, em oposição ao “estado de natureza”³⁵ de épocas primitivas, surgem relações marcadas pela proximidade. “Esse regime de encontro casual intensivo [...] acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o ‘encontro’ entre observador e quadro, elaboração coletiva” (BOURRIAUD, 2009, p. 20, grifo do autor). Desse estado relacional da vida urbana na modernidade, que se desloca para o universo artístico, a arte contemporânea se alimenta, pois do projeto de sociabilidade cria espaços para novos enfoques artísticos, culturais e políticos.

³⁵ As expressões “encontro fortuito” e “estado de natureza” são, respectivamente, de Louis Althusser e Jean-Jacques Rousseau. Essas expressões foram citadas por Nicolas Bourriaud ao discutir o papel da cidade na formação do intercâmbio social. Para esse estudioso, “A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade” (2006, p. 21).

O que Bourriaud entende por estética relacional, ou seja, a arte como espaço de produção de “zonas de comunicação” (2009, p. 23), vale para a arte de modo geral, independentemente da sua historicidade. O próprio estudioso afirma que “a arte sempre foi relacional em diferentes graus” (2009, p. 21). O que, por exemplo, distingue a arte da tradição moderna da arte contemporânea é a natureza do diálogo proporcionado. Enquanto aquela prioriza a comunicação entre seus próprios elementos, sua estrutura interna, a ponto de ser vista por alguns críticos, esse é o caso de Hugo Friedrich quando se dispôs a estudar a lírica moderna, como um objeto autônomo, esta se preocupa com a construção de espaços de troca para além dos sistemas vigentes. Em razão das combinações inesperadas, que envolve desde a mistura de materiais ao questionamento da “especificidade de um meio ao utilizar vários meios ou suportes diferentes em que se entrecruzam música, filme, literatura, arte, cinema, fotografia e poesia” (GARRAMUÑO, 2014, p. 14), a arte contemporânea cria espaços de troca, que podem também ser chamados de espaços de intersubjetividade, nos quais as relações propostas são também “uma reflexão sobre o destino da atividade artística” (BOURRIAUD, 2009, p. 61).

No ensaio *A escultura no campo ampliado*, publicado originalmente em 1979 e, posteriormente, em 1984, traduzido e publicado no Brasil no número I da *Revista Gávea* (PUC-Rio), Rosalind Krauss desenvolve a concepção de expansão da arte a partir da “problematização do conjunto de oposições” (1984, p. 135). Como a estudiosa tinha por foco a escultura, ao tratar do “conjunto de oposições” pensava tanto na noção de autonomia da obra de arte (porque após os anos 1960, para ela, o conceito do que era escultura estava muito abrangente), como em questões que envolvem “os limites com a paisagem e com a arquitetura” (ZONNO, 2008, p. 1206). O campo ampliado envolve mais do que o diálogo entre as artes que, segundo Krauss, no pós-modernismo, tem uma *práxis* definida “em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados” (1984, p. 36). O campo ampliado transcende essa relação dinâmica, porque, segundo Fabiola do Vale Zonno (2008), é um espaço “sempre aberto a novas conexões. Aberto para incorporar diferentes mídias, diferentes vozes, diferentes estímulos, fluxos contrastes, acolher a impermanência, o fugidio, o precário” (2008, p.1214). E o processo de expansão pode, ainda, tornar-se mais complexo. Isso porque nesse processo há de se considerar também outros dois movimentos que fazem parte daquilo que Krauss chama de *externalidade* (*apud* ZONNO, 2008, p. 1214). A *externalidade* é um traço da obra de arte relacionada à experiência derivada do contato com o objeto artístico. É uma forma de conhecimento que se

dá no contato, não só visual, com a obra de arte. Nesse caso, um dos movimentos da *externalidade* agencia o campo ampliado, porque, ao transcender a percepção visual, contribui para o apagamento do conceito de arte relacionado a uma abordagem idealizada. Nas instalações e peças de teatro contemporâneas, ao inserir o público no processo criativo; na literatura, pintura e escultura, a intervenção do público se realiza em razão das possibilidades de conexões e de combinações que este empreende ao conectar tempos, espaços, poéticas, caminhos e ideias. O outro movimento da *externalidade*, segundo Fabiola do Valle Zonno, diz respeito ao “questionamento do papel do artista como agente-estruturante de uma obra” (2008, p. 1214) que, dito de outro modo, pressupõe o discurso do artista sobre a sua própria criação. Para Zonno, tendo em vista as concepções teóricas de Rosalind Krauss, “O próprio discurso recria e amplia a obra” (2008, p. 125).

A título de exemplo sobre essa discussão, podemos citar a instalação *Bandeira branca*, de Nuno Ramos. Em 2010, o IBAMA determinou a desmontagem dessa instalação que estava exposta na 29ª Bienal de São Paulo. No entorno desse fato criou-se uma polifonia que foi desde a acusação à intimidação ao artista. Esse cenário bastante hostil à arte levou Nuno Ramos a escrever o “*Bandeira branca, amor: em defesa da soberba e do arbítrio da arte*”. Nesse texto, publicado no Jornal *Folha de São Paulo*, na edição de 17 de julho de 2010, Nuno Ramos, mais do que defender o seu trabalho, preocupa-se em agregar questões à instalação. O artista escreve: “Como nada ou quase nada se falou sobre o trabalho, peço licença para interpretar o que eu próprio fiz, partindo de uma breve descrição” (RAMOS, 2010, p.04). A descrição feita serve de mote para uma reflexão teórica acerca do espaço público da arte e da sua autonomia. Dois anos depois, em 2012, no ensaio *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia* (2012), Siscar discute a condição do estado público da arte a partir do texto de Nuno Ramos publicado no Jornal *Folha de São Paulo*. Esses movimentos de *externalidade* da arte, que legitimam a noção de campo ampliado, participam da construção de um espaço de interconexões que conectam fios e tensionam os limites da arte.

Na contemporaneidade artística brasileira, Britto é um dos poetas que propõe uma revisão poético-crítica da lírica modernista a partir do que podemos chamar de linguagem, motivos temáticos e formas poéticas. Considerando que a revisão empreendida por esse poeta se estende também às tradições literárias romântica e clássica, pelos mesmos eixos citados, podemos compreender a poesia de Britto como aquilo que Bourriaud chama de “ocasião para uma experiência sensível baseada na troca” (2009, p.80). Esse traço da estética relacional, que coloca em evidência o “tecido das relações”, expõe um processo de negociação pautado pela transitividade, ou seja, ao postular um diálogo com outras poéticas e, conseqüentemente, fazer

de sua poesia um campo em expansão, ou, como sugere a crítica norte-americana de arte contemporânea Rosalind Krauss, um “campo ampliado”, Britto é capaz de realizar as mais diversas relações.

2.3. Sob o signo do modernismo brasileiro: o poeta

Na seção “Fisiologia da composição”, presente em *Macau* (2003), Paulo Henriques Britto, desde o título da seção, acolhe a *persona* poética de João Cabral, o qual, por sua vez, toca em outra matriz, “A filosofia da composição” (2011), de Edgar Allan Poe. Embora o texto de Poe não seja poético, podemos aproximá-lo dos poemas de João Cabral e de Paulo Henriques por tratar da criação artística como um ato construtivo. Esse traço leva os autores a priorizarem a técnica, submetendo o eu a um controle estético de maneira a colocar a espontaneidade sob suspeita (SISCAR, 2011, p. 14-15). Considerando que o texto de Poe é de 1846, constatamos ser antiga a discussão que polariza o rigor e a espontaneidade, a técnica e o confessionalismo, a intelectualidade e a encenação do eu. Foi a modernidade, entretanto, que acentuou essa polarização. As noções de “impessoalidade” e “despersonalização”, próprias do pensamento teórico-poético de Eliot e Mallarmé, respectivamente, contribuíram para que as correntes críticas de natureza textualista, do início do século XX, se ocupassem do esvaziamento da experiência pessoal na lírica moderna. Isso fez do sujeito lírico, centrado na primeira pessoa, figura a ser combatida e expulsa da poesia.

No Brasil, João Cabral esteve (e para muitos críticos ainda está) relacionado à poesia que nega a subjetividade em prol do esteticismo. Poesia objetiva, artesanal, poeta engenheiro, do rigor e do cálculo estão entre alguns traços que lhes são atribuídos. Todavia há críticos contemporâneos, este é o caso de Siscar, que, a propósito do ensaio “Poesia e composição”³⁶, assinala o caráter relativo da posição teórico-estética de João Cabral. O ensaísta lança outra perspectiva para a produção desse poeta, tirando-a da situação de confinamento esteticista à que esteve muitas vezes relacionada para uma condição de abertura para o outro. Nesse caso, “Ser rigoroso, no fundo, seria parte da estratégia de reconstrução ou de atualização de uma ética artesanal, na qual a poesia é colocada em comunicação com as exigências da ‘rua’ – algo que pode soar paradoxal dentro da própria prática exigente e pouco acessível do cabralismo em poesia” (SISCAR, 2011, p. 21, grifo do autor).

³⁶ João Cabral de Melo Neto proferiu esse ensaio como conferência na Biblioteca de São Paulo, em 1952. (MELO NETO, 2008, p. 701).

A abertura para o outro, também uma forma de endereçamento, propõe questões que tocam em pelo menos dois aspectos nevrálgicos da poesia. Um diz respeito à visão romântica de poesia lírica solipsista de verticalização do sujeito. Esse impulso, que, segundo João Cabral, “é, em regra geral, a tradução de uma experiência direta” (2008, p. 709), participa de boa parte da produção romântica brasileira, instituindo a imagem do gênio criador. O outro aspecto pode ser visto como o avesso do individualismo romântico, pois elege a técnica como força criativa. Essa polarização tem gerado, ao longo da história literária, as tendências ora de corte mais humanista, ora mais impessoal. A crítica literária viu nesse movimento pendular a sucessão das tradições dionisíaca e apolínea como situações afastadas, ou seja, a predominância de uma, naturalmente, esvazia a outra. Porém, segundo Célia Pedrosa (2014), desde Safo a poesia trabalha com a noção de endereçamento. Essa noção que dispõe a existência do eu em relação ao outro, parte do pressuposto de que é possível “pensar o poético no sentido de exteriorização” (PEDROSA, 2014, s/p). Assim, em vez de um sujeito lírico ensimesmado, concentrado na construção do seu próprio lugar, ou mesmo na dramatização de sua intimidade, teríamos a construção de uma personalidade poética voltada ao outro; logo, no lugar de um sujeito lírico individualista, alienado num passado remoto, numa terra distante, temos “uma carta ao mundo” (BRITTO, 2003, p. 14).

Processo semelhante se dá quando a poesia lírica performatiza o fazer, porque mesmo pressupondo a existência de uma entidade poética centrada em si, não há como ignorar a presença do sujeito lírico. Naturalmente, “O sujeito lírico é um construto, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas necessidades emocionais suas” (BRITTO, 2008, p. 14). Ainda segundo Britto, “Como qualquer construto, o sujeito lírico é influenciado pelas contingências históricas” (2008, p. 15); logo, mesmo quando a voz lírica se esvazia ante o espetáculo da linguagem, existe, implicitamente, um contrato poético de endereçamento. Por trás da máscara da impessoalidade, há um eu que se dirige a uma segunda pessoa. Essa interação, seja do ponto de vista do poeta, seja do interlocutor, é um ato doloroso e violento. O poeta, em busca de sua voz autoral, expõe o *seu* fazer como a criação de *seu* gênero poético. Esse ato, “individualista” segundo João Cabral (2008, p. 714), “é assim uma violência dolorosa contra si mesmo, em que ele se corta mais do que se acrescenta, em nome ele não sabe muito bem de quê” (2008, p. 714). Para o interlocutor, o contato com essa experiência faz com que se sinta parte do processo e, como tal, sendo o destinatário do endereçamento, participa, mesmo que indiretamente, da experiência alheia. Nesse caso, ter diante de si desnudados os alicerces do ato construtivo é, no limite, projetar-se na

subjetividade do sujeito lírico, “Pois o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer” (MELO NETO, 2008, p. 716). Desde a origem, essa relação é tensa, por isso também dolorosa e violenta. O poeta, a rigor, não sabe para quem escreve; em não sabendo, não tem como corresponder às expectativas de um suposto interlocutor. Este, por sua vez, não participa da experiência poética de corpo inteiro, haja vista vivê-la a partir de outrem.

Isso não inviabiliza a manifestação da subjetividade. Em João Cabral, por exemplo, o traço antilírico, visto pelos concretistas como face da profunda corrosão do lirismo, pode funcionar, segundo Britto, como

disfarce sob o qual se protegeu a poderosa subjetividade de João Cabral de Melo Neto. [...] A negação do sujeito lírico em Cabral pode ser vista como um gesto supremo de afirmação da subjetividade. O poeta-engenheiro, em última análise, constrói sua personalidade através da estratégia de negar que o faz, e ao criticar as posturas que considera anacrônicas por ainda se preocuparem com questiúnculas da subjetividade está apenas afirmando, ainda que às avessas, mais uma variedade de construção de sujeito (2008, p. 16).

“Saio de meu poema/ como quem lava as mãos” (MELO NETO, 2008, p. 69). Assim começa “Psicologia da composição”, poema que junto à “Fábula de Anfion” e “Antiode” delineia marcas do projeto estético de João Cabral de Melo Neto. Composto por oito partes, melhor dizendo, oito breves poemas que se comunicam em razão da reflexão metapoética que propõem, “Psicologia da composição” é daqueles textos que trazem a assinatura de seu autor. Publicado em 1947, após o livro *O engenheiro*, que é de 1945 e, segundo a crítica, o que apresenta de modo mais objetivo suas preocupações estéticas, o poema apresenta, em meio à sobriedade e à contenção, os movimentos de um sujeito lírico que se dispõe, como destaca Assis Brasil, a “colocar a poesia *em questão*” (1990, p. 160, grifo do autor). Por isso, a reflexão em torno da pureza da linguagem poética, não de afirmação do sublime, mas de ver o poético no prosaico, nas coisas simples e banais do cotidiano. É um sentido de pureza que procura esvaziar da palavra o senso comum – “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas” (MELO NETO, 2008, p. 72) – uma espécie de depuração que exclui a inspiração.

O sujeito lírico, imerso em sua subjetividade técnica (“Saio de meu poema/ como quem lava as mãos”; “Esta folha branca/ me proscree o sonho”; “Vivo com certas palavras/ abelhas domésticas”), mascara seus desejos, suas vontades e apresenta-se ao outro – entidade identificável em algumas partes do poema somente por dedução da premissa “o eu só existe em relação a uma segunda pessoa” (PEDROSA, 2014) –, envolto em uma sobriedade que

gradativamente anuncia o processo de exclusão de si. Nos poemas I, II e V, de “Psicologia da composição”, existe uma figuração lírica marcada pela presença da primeira pessoa que se converte na segunda pessoa nos poemas III e IV e, por fim, desaparece nos poemas VI, VII e VIII. Até nesse movimento podemos ver o projeto de um eu regrado, contido, melhor dizendo, convertido na “forma do vazio”. Explica-se aí, talvez, a psicologia da composição como ato que tende à interiorização dos estados psíquicos do indivíduo. Considerando que o sujeito lírico é um construto poético, o seu processo gradativo de anulação no poema nada mais é do que a tentativa de domar “O poema, com seus cavalos” (MELO NETO, 2008, p. 70).

Em “Psicologia da composição”, tanto quanto no ensaio “Poesia e composição”, existe uma questão de fundo que deriva do caráter tecnicista da poesia de João Cabral. Para ele, “O autor de hoje, e se poeta muito mais, fala sozinho de si mesmo, de suas coisas secretas, sem saber para quem escreve” (2008, p. 716). Esse ato, tão individualista quanto a dramatização da experiência pessoal (SISCAR, 2011b, p. 19), “reforça uma visão humanista da poesia, e não apenas a busca de perfeição técnica” (SISCAR, 2011b, p. 20). Nesse caso, o que a poesia e o ensaio de João Cabral colocam como interrogação é a relação entre o sujeito lírico e o outro. Mais do que corresponder à expectativa meramente formal, o sujeito lírico dissimula-se sob o disfarce da técnica e dispõe-se ao outro, orquestrando uma relação de alteridade.

Não há como negar que a poesia de João Cabral propôs alguns desafios. Alguns poetas que passaram a publicar a partir dos anos 1980 dialogaram com a poesia modernista, não só de João Cabral, como também de Drummond, Bandeira e Murilo Mendes. Para poetas que optaram pelo diálogo, esse é um modo de assumir a tradição e, a partir daí, elaborar uma *persona* poética própria. Paulo Henriques Britto faz parte dessa vertente. Em depoimento já aqui assinalado, esse poeta disse que se situa bem “na *mainstream* da poesia lírica contemporânea” que se desenvolve “sob o signo de João Cabral” (*apud* LEÃO, s/d, s/p).

Um dos momentos dessa proximidade está em “Fisiologia da composição”. A seção formada por cinco partes (ou poemas) breves propõe, tal qual “Psicologia da composição”, uma reflexão sobre o fazer poético. No conjunto, a seção estrutura um projeto estético que retoma também o ensaio “Poesia e composição”, de João Cabral, pois a discussão recai sobre a polarização entre a técnica e a inspiração, motivo de reflexão no ensaio. Ao passo que a força lírica de “Psicologia da composição” centra-se na perspectiva do controle da espontaneidade, “Fisiologia da composição” parte do pressuposto de que “A opacidade das coisas” tanto quanto “A compulsão sem culpa” (BRITTO, 2003, p. 13) participam da ordenação do mundo poético. Embora o sujeito lírico, que não aparece na figura do eu, mas se

reporta a um interlocutor nos segundo e terceiro poemas, esteja imbuído da tarefa “de dar sentido a tudo” (BRITTO, 2003, p. 13), esse ato, em princípio, não nega a inspiração nem o acaso. De modo bastante descontraído, como é próprio do estilo de Paulo Henriques, que gera um certo estranhamento em razão da rigidez formal, o poeta admite o impulso, traço instintivo do homem que em um dos poemas é convertido em “desejo” e em outro, “uma pressão/ que vem de dentro, e incomoda” (BRITTO, 2003, p. 13).

O modo como o poeta estrutura os poemas na seção aponta para essa polarização entre o confessionalismo e o artifício. Os três primeiros poemas tendem à aceitação de que mesmo na ordenação racional do mundo o impulso é força ativa que pode ser dosada, mas não negada. Já os poemas IV e V aludem à adesão do poeta à forma.

O poema II incorpora a tensão entre a inspiração e a técnica sem o peso que muitas vezes recebeu, principalmente na tradição moderna. Para Paulo Henriques, a questão é simples: desde que a arte é arte, o “impulso” “incomoda” e ao poeta resta – e essa é uma perspectiva bem própria do seu estilo – transitar em meio a essa tensão, colocá-la em movimento, ofertando-a na forma de “carta ao mundo” “A quem possa interessar”. Vejamos:

II

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

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

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

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

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

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

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

O sujeito lírico, disfarçado, faz às vezes de um emissor que remete sua “carta ao mundo”. O destinatário, anunciado desde o primeiro verso pela expressão “A quem possa interessar” (BRITTO, 2003, p. 14), participa e beneficia-se desse jogo, pois é a ele que o

poeta se reporta. Existe, inicialmente, uma adesão ao “impulso”, em detrimento ao caráter técnico da poesia que, no quinto verso, é definido como “resto”. Não só por isso, mas a linguagem, meio que banalizada pelos clichês (“A quem possa interessar”, “uma pressão que vem de dentro”, “O resto é o resto”, “carta ao mundo”) e impressa em dísticos que parecem ter sido unidos ao acaso, atribui um tom irônico ao poema. Esse tom debochado que se ocupa de todo o poema, em certa medida, equilibra a relação entre a técnica e o subjetivismo, haja vista a racionalidade que se encena, explicitamente, a partir do quinto verso.

Do mesmo modo que João Cabral, Britto concebe o poético pelo processo de depuração, mas este não se furta de dizer que o resultado alcançado vem do esforço conjugado entre a disciplina e a intuição. Mesmo quando o poeta se dispõe, como nos poemas IV e V, a expor, respectivamente, a fórmula e a forma perseguidas, não deve ser levado muito a sério, pois todo método carrega um traço de arbitrariedade:

IV

A coisa e o avesso. Assim:
preto = branco. Nada
só o que é: também o contrário,

o não tanto quanto o sim,
a solução e a charada.
É um método arbitrário,

decerto, escolhido a esmo.
Porém não tem como errar.
No fim (no início, pois)

dá exatamente no mesmo:
bem aqui neste lugar,
o de antes (ou depois),

onde as coisas param (andam).
Q. E. D. (BRITTO, 2003, p. 16)

No relato autobiográfico que abre o artigo *Poesia: criação e tradução*, Britto fala do conflito que o perseguia quando se dispôs a escrever poesia:

Hoje interpreto essas minhas tentativas de escrever poesia de modo bem diverso. A impressão que tenho agora é que a necessidade que me levava a escrever não era propriamente “expressiva”, e sim “construtiva”. Na verdade, o que eu sentia não era o desejo de captar no papel determinados sentimentos pré-existentes, e sim uma necessidade de forjar para meu próprio uso uma certa personalidade poética, um eu lírico (2008, p. 11).

Há nesse depoimento a adesão à técnica, mas também reverbera aí a consciência de que o impulso expressivo está no avesso da forma (“A coisa e o avesso”). Daí ser tarefa “difícil” – qualificativo que finaliza a seção “Fisiologia da composição” – equacionar uma fórmula “que defina a medida da coexistência dos contrários – inspiração e técnica” (SOUZA, 2010, p. 09)³⁷. Essa é a tentativa expressa no poema IV. Nesse poema, um jogo bem orquestrado de contrários (preto/branco, não/sim, fim/início, antes/depois, param/andam), que lembra, inclusive, a discursividade cultista do barroco, desenvolve um raciocínio lógico com o intuito de provar uma equação: “preto = branco”. Então, se “preto = branco”, ou seja, técnica = inspiração, “não tem como errar”, pois bastaria aplicar a fórmula básica (isso = aquilo) que os contrários estariam unidos. Na verdade, inscreve-se nesse raciocínio uma brincadeira que questiona exatamente a arbitrariedade da regra, do método. O poeta brinca com qualquer possibilidade de instruções para a expressão poética. Isso equivale dizer que há coisas na vida não sujeitas a fórmulas, regras, métodos ou a qualquer tipo de sistema racionalista. A arte é uma dessas. Talvez, por isso, o último verso, “Q. E. D”, abreviatura da expressão latina “Como se queira demonstrar”, encerre abruptamente o conflito. Usada frequentemente para findar raciocínios lógicos, a expressão dá por encerrada a questão, rompendo, de certo modo, com a circularidade própria do gênero lírico.

O último poema da seção “Fisiologia da composição” parece por fim à tensão entre a espontaneidade e a técnica:

V

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

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

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

³⁷ No artigo intitulado “Construção e inspiração em poemas de Paulo Henriques Britto”, Cristiane Rodrigues de Souza desenvolve uma discussão sobre “Fisiologia da composição”, assinalando que nos poemas dessa seção “o eu poético é elaborado por meio do equilíbrio instável entre o eu construído e a expressão da subjetividade empírica” (2010, p. 67). Essa perspectiva crítica serve de mote para a discussão que empreendemos na análise dos poemas da seção “Fisiologia da composição”.

terra-a-ar. Sim. Menos arquitetura
que balística. É claro que é difícil. (BRITTO, 2003, p. 17)

Esse poema marca a busca de Paulo Henriques Britto por um ideal poético. Como em “Psicologia da composição”, de João Cabral, que explora a “concreção das imagens, não no sentido metafórico complexo e difuso, mas no sentido do descarnado, da securo, sem abdicar de uma imagem no sentido poético” (BRASIL, 1990, p. 168-169), há, no poema em foco, uma inclinação para o construto e, ao mesmo tempo, à contemplação do objeto construído. O tom solene dos versos decassílabos, o esquema rímico que não repete a forma fixa do soneto clássico-italiano³⁸ e a organização das estrofes (quintilha, quarteto, terceto e dístico), distribuídas em quatorze versos numa alusão às avessas à “forma soneto”, são alguns traços da “fisiologia da composição”. Esses traços, de certo modo, orgânicos, porque vitais, fazem parte das funções fisiológicas do poema. Podemos também agregar a essas funções o uso recorrente do *enjambement*, presente na maioria dos versos e no fim de todas as estrofes, à exceção da última, e o reverso do encadeamento, o corte, que estanca o livre fluir do sentido nos versos de número sete, onze, treze e quatorze. Essas marcas da estrutura formal, repetidas em outros poemas da seção, mas quase sempre com algum elemento variante – como é o caso da distribuição dos quatorze versos em estrofes que ora são formadas só por dísticos, ora, tercetos e dístico, ora, outras medidas –, reafirmam a natureza metalinguística do lirismo de Paulo Henriques. Se reside nesse procedimento a retomada da tradição, é um retorno com implicações que mais indagam do que pontuam respostas. “A compulsão sem culpa/ de dar sentido a tudo”, anunciada no poema I da seção, não pode ser tomada ao pé da letra como se coubesse à arte organizar o mundo. Pelo contrário, a arte se lança como uma “carta ao mundo” com o intuito de mobilizá-lo, de tirar “A opacidade das coisas” (BRITTO, 2003, p. 13).

O lirismo desse poeta, assim, assume a tarefa de colocar a arte em movimento; ou melhor, parte da consciência de que existe uma tradição literária, uma história constituída pelos mais diversos tipos de reflexão. Para a poesia de Cabral é mais do que um simples retorno, pois esta é vista sob outra perspectiva, em tempo distinto de sua produção, em contato com outra subjetividade, reverbera a incompletude e a maleabilidade do objeto

³⁸ No *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés destaca que “Na origem, o soneto apresentaria, no geral, o seguinte esquema de rimas: abab/ abab/ cde/ cde. Outras disposições, contudo foram sendo experimentadas, como abab/ abab/ ccd/ ccd ou Abba/ Abba/ cdc/ dcd. A variação da rima constitui um dos expedientes diletos dos sonetistas mais ciosos da forma, chegando, por vezes, ao soneto de versos brancos, ou sem rima” (2004, p. 433-434).

artístico, sempre disposto a ser reinterpretado. Para Britto, é assumir, publicamente, que a sua identidade poética, ou sua *persona*, como diz o próprio poeta, é uma elaboração construída a partir da leitura que faz de outros autores.

Outra indagação que poderia ser feita quando sujeitos líricos se encontram diz respeito às coincidências e à autonomia de cada voz. Ao tomarmos como medida “Psicologia da composição” e “Fisiologia da composição”, mesmo que haja um texto-fonte, nesse caso a poesia de João Cabral, Paulo Henriques traça um projeto estético que nos permite depreender a sua assinatura. O mesmo título dos poemas que os aproxima é também motivo de afastamento. Para Cabral, a composição demanda um ato psicológico, não porque íntimo, nem subjetivo, mas porque trabalha com as disposições psíquicas da poesia, desmistificando o seu caráter aurático para desentranhá-la das coisas simples da vida; para Paulo Henriques, a composição é um trabalho fisiológico, função orgânica vital, necessária ao bom funcionamento da vida. Para Márcio Scheel (2014, s/p), “é, também, essa luta intestina contra o óbvio a partir da ironia e do clichê; esse conflito, ora dramático ora irônico, mas sempre atravessado pela derrisão, entre a urgência da obra e os anseios do mundo; essa tensão entre criar e viver, respondendo ou às demandas do espírito ou às imposições do corpo”.

Nas mãos de Cabral, a poesia é razão, e sua tensão será guiada em prol do desaparecimento do eu. A racionalidade também é traço singular na poesia de Paulo Henriques, mas elaborada a partir de contingências que admitem a presença do acaso e da inspiração. Como disse o poeta no depoimento transcrito anteriormente, é um impulso e uma escolha guiados pela consciência de um sujeito lírico que pensa a poesia a partir da noção de construto. Nessa perspectiva, o próprio “sujeito lírico é um construto, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas necessidades emocionais suas. Ele faz parte da construção da personalidade maior do poeta” (BRITTO, 2008, p. 14). Em outras palavras, para Paulo Henriques a fratura entre criação literária e subjetividade do escritor é uma utopia, pois a construção da *persona* é influenciada “pelas contingências históricas” e por uma “existência extraliterária do poeta” (2008, p. 15).

Essa concepção de poesia espraia-se pela sua obra. Nos poemas ora em discussão, há um posicionamento teórico-estético que alia a poesia, “estrutura/, uma coisa sólida, consistente” à leveza (“E a graça toda/ da coisa, é claro, é ela poder voar”; BRITTO, 2003, p. 17). Segundo Italo Calvino, “a leveza é um modo de ver o mundo” (1990, p. 22), fundamentada nas diversas manifestações do conhecimento. Há leveza no gesto de Perseu quando decide colocar a cabeça da medusa sobre um ninho de folhas e não sobre a areia; há

leveza no voo das bruxas que à noite se livravam do peso de ser mulher imposto pela sociedade; há leveza na anulação do peso do corpo praticada por feiticeiros que se transportam no tempo e no espaço (CALVINO, 1990). Mas, ainda para Calvino, qualquer que seja o tipo de leveza, esta advém da técnica artística, “algo que se cria no processo de escrever, com meios linguísticos próprios do poeta, independentemente da doutrina filosófica que este pretenda seguir” (1990, p. 22).

A leveza da dicção lírica de Paulo Henriques advém da conjunção de sua habilidade construtiva ao impulso das contingências pessoais e históricas. Do ponto de vista formal, a leveza de “Fisiologia da composição” reside no modo como o poeta transita pelas formas tradicionais. O soneto e o verso decassílabo são conformados em outras estruturas. Os quatorze versos do soneto clássico estão ali; as dez sílabas do verso decassílabo, na maioria das vezes, também. Mas a estrutura clássica do soneto, formada por dois quartetos e dois tercetos, é motivo de muitas experimentações. Os quatorze versos são distribuídos em dísticos, ou em quatro tercetos e um dístico, ou em uma quintilha, um quarteto, um terceto e um dístico ou mesmo em uma única estrofe. Já em relação aos versos decassílabos, a variação recai sobre a acentuação. Os versos decassílabos deixam de ser heroicos ou sáficos e recebem outros tipos de acentuação.

O uso de algumas formas poéticas, reconhecidas como tradicionais, esse é o caso do soneto, tem sido tema de discussão entre a crítica. Isso se dá porque alguns poetas contemporâneos, dentre eles podemos citar Paulo Henriques Britto, Glauco Mattoso, Érico Nogueira e Bruno Tolentino, exploram as possibilidades de colocar a forma em tensão na contemporaneidade. Ricardo Domeneck, no ensaio *O jogo das equivalências*, entende que as formas fixas, e nesse ensaio refere-se exclusivamente ao soneto, “foram soluções apresentadas por poetas para problemas específicos, em contextos históricos específicos” (2009, p. 02). Para esse ensaísta, o uso de determinada forma, seja fixa, seja livre, mais do que anunciar escolhas de ordem estrutural, precisa ser lido de modo a “discutir a função que a forma assume no trabalho do poeta e de que maneira esta se insere em seu contexto histórico” (2009, p. 05). Paulo Henriques Britto vê o posicionamento de Domeneck com reserva, pois não acredita “que o uso do soneto implique uma determinada visão do mundo, fatalmente ultrapassada” (*apud* DIAS, 2013, p. 08). Por isso, a sua escolha pelo soneto não passa pela repetição servil ao passado, antes, seu “método predileto é tomar formas tradicionais e tensioná-las” (*apud* DIAS 2013, p. 08).

Como vimos, as regras do soneto são alteradas em “Fisiologia da composição”. Ao fazer isso, o poeta assume como um de seus projetos a discussão da forma na

contemporaneidade. Logo, passa pelos sonetos da seção em análise, mas também pelos demais sonetos por ele publicados, uma discussão de natureza metalinguística. Essa discussão, para Ricardo Domeneck, só faz sentido na poesia em estudo, porque “a própria escolha da forma soneto assume significância” (2009, p. 08).

O poema de abertura de “Fisiologia da composição”, que causa certo incômodo por ser o único a não encorpar uma variante formal do soneto, pode ser lido como uma espécie de metáfora da seção e do livro *Macau*:

I

A opacidade das coisas
e os olhos serem só dois.

A compulsão sem culpa
de dar sentido a tudo.

O incômodo pejo
de ser só desejo.

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

É a consciência histórica do sujeito lírico que o leva a iniciar a seção como se estivesse fazendo um balanço da poesia, ajuizando as escolhas feitas por outras tradições. A reflexão teórico-poética implementada parte do pressuposto de que a poesia pode criar o mundo que se esconde por trás da “opacidade das coisas”. Por vezes, a “revelação”, o “dar sentido a tudo”, ou mesmo a ordenação do mundo, é guiada pela racionalidade; outras vezes, pelo desejo; por fim, há que também ser considerado o acaso. Para o sujeito lírico de “Fisiologia da composição”, a poética contemporânea constrói-se pelo agregamento das diferentes tradições. Não é uma poética de exclusão. O que a singulariza é um espécie de tensão própria da poesia do presente. Sendo herdeira de um passado literário, “não há [segundo Paulo Henriques Britto] como um artista não dialogar com a tradição – repeti-la servilmente e romper com ela de modo radical são duas maneiras extremas de fazê-lo, e nenhuma delas me atrai” (*apud* DIAS, 2008, p. 08). Eis por que o projeto estético desse poeta pode também ser lido numa perspectiva da oscilação; por se colocar no “entrelugar”, não é a constituição da dúvida, nem da indecisão. “É um método arbitrário”, porque é da natureza do método a arbitrariedade. Por ora, fiquemos com a parte do cálculo que constitui o método, haja vista ser o traço que se sobressai na poesia de Paulo Henriques Britto.

O cálculo orientado por um método pode viabilizar a criação de um poema, como é o poema I, que funciona como mote dos outros quatro. Eis, então, a razão para que esse poema não seja uma variante da “forma soneto”, como os demais. Estruturado em quatro dísticos de sete, seis, cinco e quatro sílabas métricas que, gradativamente, reduzem o seu tamanho, numa tentativa de simbolizar, pela forma, a trajetória para o “nada”, o poema I antecipa, em cada estrofe, um argumento que será mais bem desenvolvido nos quatro poemas subsequentes. Funcionando com certa independência, cada dístico carrega uma questão poética a ser desdobrada em um dos poemas da seção. A primeira estrofe chama a atenção para o conflito existente entre a necessidade de ver o avesso das coisas e a impossibilidade de concreção desse ato, haja vista “os olhos serem só dois”. No limite, essa estrofe, tal como o poema IV, alude ao impasse do “beco sem saída”. A segunda estrofe do poema I oscila entre o impulso (traço instintivo, logo, fisiológico) e a racionalidade. O poema II desdobra essa questão, propondo, por meio de um jogo literário, que o ofício do poeta seja guiado pela autoridade da forma (“múnus público”), mas sem abrir mão “da pressão que vem de dentro, e incomoda”. O impulso é também tema da terceira estrofe do poema I, mas agora delimitado em desejo que se converte em inspiração no poema III:

III

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

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

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

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

o alpiste acre-doce da (com perdão
da péssima palavra) inspiração. (BRITTO, 2003, p. 15)

Desde Platão, a presença (ou não) da inspiração é motivo de debates entre os teóricos, críticos e escritores do meio literário. Segundo Ives Staltoni, a inspiração – também conhecida por “furor sagrado” e “entusiasmo” (Platão), “graça divina” (romantismo) – perde

o *status* que obteve no romantismo com poetas como Lamartine, Musset e Victor Hugo (2010, p. 124-125). Com o advento da modernidade cai por terra o estereótipo de poeta visionário e entra em cena o caráter construtivo do texto. Paul Valéry, que investe no *fazer* em oposição ao *dizer*, Francis Ponge, que se vê como um “fabricante” de poemas (STALONNI, 2010, p. 125) e as correntes textualistas do início do século XX, que consideram o texto literário tendo em vista a sua imanência, contribuíram significativamente para que a ideia da poesia lírica estivesse ligada à noção de construto.

Paulo Henriques Britto relativiza isso. No poema III desenvolve o argumento de que o impulso lírico “faz parte da personalidade maior do poeta” (BRITTO, 2008, p. 14) e, por isso, participa da construção do poema. Poderíamos ler essa escolha como uma atitude paradoxal, já que para esse poeta a poesia é, em princípio, construto. Logo, se há o cálculo, não caberia a projeção da intimidade, nem a encenação do eu. A saída que o poeta dá a esse conflito, que é traço determinante de “Fisiologia da composição”, passa pela consciência de que “a voz lírica é claramente um aspecto vital da personalidade do autor, e não uma simples ficção autônoma desvinculada das paixões e crenças do homem” (BRITTO, 2008, p. 15). Poeticamente, essa concepção se desenvolve via manifestação da ironia. Por meio de sutilezas e de um discurso implícito, como é próprio da ironia, o poeta desencadeia uma série de reflexões que envolve a natureza do lirismo na contemporaneidade. Do ponto de vista formal, a escolha e a reorganização da forma clássica do soneto, variando a estrutura das estrofes e a medida dos versos entre decassílabos, alexandrinos e livres, faz com que o traço irônico resulte numa espécie de balanço não só da tradição literária que se ocupou das formas fixas, como também problematiza a poesia do presente. Uma vez que “a ironia resulta do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o interlocutor” (MOISÉS, 2004, p. 247), ao modificar a forma, dando-lhe outra conformação, que ao mesmo tempo é e não é o texto-fonte, o poeta relativiza a arbitrariedade da forma a ponto de constituir uma bem-humorada releitura do soneto e, por extensão, do uso da forma na criação poética.

Outro impasse que o poema III desencadeia, sendo ainda um desdobramento da questão proposta na terceira estrofe do poema I, relaciona-se à presença (ou não) da inspiração durante o ato construtivo. Os “anjos” assumem o lugar da “musa inspiradora” da antiguidade clássica e do período renascentista. É a presença dos “anjos”, metáforas da inspiração, nesse poema que perturba. Interessante nessa metáfora da inspiração é ver a condição de anjos decaídos, porque materializados, corporificados em animais que vivem no poleiro. Essa condição assinala a ruptura do caráter metafísico dessas criaturas, indiciando o traço terreno como que a dizer que a poesia lírica se alimenta daquilo que a cerca, do

corriqueiro, do cotidiano, da banalidade da vida. Desse modo, cai por terra o mito do poeta porta-voz dos deuses e das criaturas invisíveis. Outro aspecto perturbador da relação anjo-inspiração encontra-se na atitude desmistificadora da noção romântica de impulso como algo subjetivo, próprio da interioridade do sujeito lírico. A tradição romântica criou o mito do poeta inspirado, ou seja, era da pessoa empírica do poeta, da sua interioridade que emanavam os impulsos. Essa noção é desconstruída no poema III. O modo como o poeta articula a imagem dos “anjos” permite entrever a inspiração como algo externo, alheio, ao sujeito lírico. Aqui convém destacar um jogo construído por meio do sistema de comunicação interno ao texto. Existe nesse poema um endereçamento, ou seja, um sujeito lírico se dirige a alguém que não é nomeado, mas é reconhecido como “você”. Os movimentos descritos vinculam diretamente os anjos ao interlocutor e vice-versa. Ao se dirigir a uma segunda pessoa, iniciando o seu monólogo em tom solene (vide a primeira estrofe do poema), o sujeito lírico projeta algumas de suas dúvidas no outro.

Vai por aí também a presença do acaso, que é elemento constitutivo da poesia de Britto, fazendo emergir questões próprias de sua poética. Anunciado na última estrofe do poema I, o acaso espraia-se pelos versos dos poemas II e IV. No Programa “Diálogos impertinentes”, veiculado pela TV PUC-SP³⁹, Haroldo de Campos destacou que, de modo geral, “o acaso é o constante desafio do homem na medida em que o homem vive uma espécie de dialética entre o acaso e a necessidade”. De modo mais específico, ainda para Haroldo de Campos, “o tema cosmológico desse poema [‘Um lance de dados’], que é uma espécie de comédia humana da modernidade, é a luta do homem com o acaso”. Nas mais diversas áreas do conhecimento, como a ciência, a religião, a arte, o acaso aparece como “movimento do imponderável”, ou seja, é algo não planejado, aleatório, que não se pode controlar.

Em “Fisiologia da composição”, de Paulo Henriques Britto, e isso vem de Mallarmé, o acaso não é negado, como também não o é, segundo o físico Luiz Carlos de Menezes (1995), na ciência. O que se pretende conseguir, e aí arte e ciência se aproximam, é um modo de lidar com o acaso. Se para o cientista o acaso, visto como um acidente, ou algo que foge ao controle, estimula o olhar ao que está em desequilíbrio, instaurando uma espécie de dialética entre a ordem e o caos, para o artista, aceitar que o acaso participa do ato de composição é

³⁹ Esse programa que faz parte da “Série de debates” promovido pelo jornal *Folha de São Paulo* e pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo aconteceu nos anos de 1995 e 1996. Para tratar do tema “O acaso”, foram convidados o poeta e tradutor Haroldo de Campos e o físico e educador Luiz Carlos de Menezes. De acordo com a página online da *Folha de São Paulo Ilustrada*, o objetivo dos “Diálogos Impertinentes”, promovidos pela PUC-SP e pela *Folha*, “é reunir personalidades de campos diferentes do conhecimento para abordarem um tema sob pontos de vista divergentes daí a impertinência elevada ao título”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/21/ilustrada/11.html/>. Acesso em: 26 fev. 2014.

compreender o objeto como algo que fica na fronteira entre a consciência técnica e o imponderável. Os versos “Por fim, o acaso./ Sem o qual, nada//”, desdobrados em outros como “A quem possa interessar”, ou “É um método arbitrário, // decerto escolhido a esmo//” (BRITO, 1993, p. 13, 14, 16), evidenciam a aceitação do acaso no processo de elaboração do poema. Mais uma vez, como já foi ressaltado na discussão relacionada à inspiração, o lirismo de Britto, embora não refute a adesão, olha de modo enviesado para a arte que se estrutura tão somente no artifício. Dessa perspectiva, no poema citado há uma leitura irônica da impessoalidade e da autorreferencialidade, pois o impulso, que pode ser obra do acaso ou da sensibilidade, portanto, elemento não passível de controle, aponta para a utopia da pureza da arte e, ao mesmo tempo, para a luta constante do homem com aquilo que não está sob seu controle.

No que diz respeito à relação entre o acaso e a poesia, não podemos deixar de cotejar “Fábula de Anfion” – poema que está no livro *Psicologia da composição* – com “Fisiologia da composição”. Antecedendo “Psicologia da composição”, “Fábula de Anfion” discute, entre outras questões, a presença do acaso no fazer poético. Segundo Haroldo de Campos (1995), inscreve-se nesse poema “a tentativa de incorporar o acaso ao processo de composição das técnicas de organização do poema. Há uma dialética na poesia entre racionalismo e sensibilidade”. Na parte dois, intitulada “o acaso”, Anfion define o acaso como “raro/ animal, força/ de cavalo” e como “vespa/ oculta nas vagas/ dobras da alva/ distração; inseto vencendo o silêncio/ como um camelo/ sobrevive à sede” (MELO NETO, 2008, p. 65-66). Assim, em João Cabral não é a negação do acaso, mas a consciência de que é uma força caprichosa que movimentava a vida. Se está presente na vida, também faz parte da arte. Logo, cabe ao poeta ter essa percepção para que o poema seja a junção entre a técnica e o que foge ao controle da técnica, o acaso.

Em “Fisiologia da composição”, como em João Cabral, o acaso é considerado. Todavia, nesse poema, o aleatório entra como elemento que coloca a técnica sob tensão, porque, internamente, há uma luta sendo travada no sentido de “domar” tanto o instintivo como o acidental. Em Britto, a tensão não passa por essa via, pois o acaso é visto como algo dado e pronto. Não há negociação. Simplesmente, a aceitação de que é um fenômeno que abala as nossas certezas. Assim, na poesia de Britto não há a aceitação determinista do caos, pois corresponde mais a um gesto que pode ser lido como “um lance de dados”; afinal, o imponderável, na arte, subtrai o peso da técnica, como na vida pode subtrair o peso do viver. Reside nesse jogo a leveza no sentido pensado por Paul Valéry e citado por Italo Calvino: “É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma” (1990, p. 28). Está certo que Calvino

vê na analogia entre a leveza e o pássaro em voo o toque de precisão e determinação, “nunca [associa a]o que é vago ou aleatório” (1990, p. 28). Porém o ensaísta trata, nesse mesmo texto, da necessidade de “mudar de ponto de observação [...] considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle” (1990, p. 18) cada vez que o “reino humano” lhe pesa. Assim, no mundo, nas artes, as coisas podem assumir novas formas, e esse processo de transformação é resultado da ação conjunta da técnica e do acaso. Do mesmo modo que o construto sem o acidental pesa, o aleatório sem a precisão flutua. O “vôo do pássaro”, poeticamente, concretiza-se quando do encontro de um e outro surge um objeto cuja base fundante é a liberdade, a independência.

CAPÍTULO III – DA FORMA POÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE: O SONETO

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

(BRITTO, 1997, p. 19)

3.1. O soneto e o questionamento da forma

O poema é uma unidade cujos sentidos advêm da organização e da modulação dos estratos signícos. Para Aguinaldo Gonçalves,

O procedimento de modulação deixa de ter sentido se a obra não tiver passado pelos procedimentos de composição e de realização. Ter consciência do processo de modulação é reconhecer que a obra de arte se constitui de um procedimento desconstrutivo da condição biunívoca do signo para se realizar numa esfera de motivação cada vez mais intensa. Motivar o signo significa friccionar o plano de expressão (em qualquer sistema de signo) de modo a mobilizar as camadas do conteúdo. (2010, p. 11)

Essa condição que vale para a poesia em qualquer época, na contemporaneidade ganha contornos que nos permite pensar na noção de exaustão ou de hipertrofia. Nos dois casos, o esgotamento, seja da linguagem, seja das formas que a acolhem, é uma questão a ser considerada, haja vista delimitar um lugar de fala. O poeta do presente, tendo consciência de que os mais diversos tipos de tensão, as mais variadas formas de crise já foram experimentados e, ao longo da história literária, transformados em procedimento, assume que singularizar a sua “personalíssima voz lírica” (SILVA, 2010, p. 188) em meio a tantas vozes é fazer da exaustão, da hipertrofia, seu ponto de partida.

As formas fixas para Britto são, prioritariamente, o soneto e os versos decassílabos. No depoimento a Rodrigo de Souza Leão, transcrito posteriormente, atenta que sua proposta é explorar essas formas até fazê-las virar outra coisa. E, em outro depoimento, o poeta afirma: “Eu gosto de fazer isso, pegar o soneto e esticá-lo até a fronteira do não-soneto”⁴⁰. Essa declaração também pode ser estendida para o verso decassílabo, para esquemas rítmicos e outras manifestações formais fixas. Ao estabelecer uma torção nas formas já padronizadas

⁴⁰ Cf. participação no programa “Matador de passarinho”, veiculado no *Canal Brasil*, no dia 08 de julho de 2013. Disponível em: <http://canalbrasil.globo.com/programas/matador-de-passarinho/videos/2679987.html?fb_action_ids=10201287782290067&fb_action_types=og.likes>. Acesso em 29 Jul. 2015. Agradeço a Aline Gaspar Pereira pela indicação do programa.

pela história literária, ele não apenas problematiza as estruturas sob as quais assenta o seu lirismo, como também carrega a sua poesia de memória. Trazer para a cena literária contemporânea o soneto e o verso decassílabo é ter a percepção de que no exercício com a linguagem poética cabe a presença de uma voz reflexiva e metalinguística que se quer portadora de história. E por ser assim incorpora outras vozes e outras tradições literárias para, via memória, consolidar um projeto poético que, tomando por empréstimo uma expressão de Hans Ulrich Gumbrecht, poderíamos chamar de “cultura da presença” (2009, p. 17).

Para esse estudioso, “a cultura da presença”, ou “presentificação do passado”, diz respeito à evocação do passado, por meio de seus objetos, no presente. Segundo Gumbrecht, existem “modos de presentificação do passado” (2009, p. 17-18) e a linguagem (inclusive a poética) é uma das vias dessa presentificação⁴¹. Por exemplo, quando uma forma poética ou uma medida de verso é retomada no presente, o poeta pressupõe “tornar o passado tangivelmente presente” (GUMBRECHT, 2009, p. 16). Isso já é um modo de historicizar, poeticamente, a tradição. Além disso, segundo Gumbrecht (2009, p. 21), o “desejo de recuperar uma proximidade existencial à dimensão material das coisas pode bem ser uma reação ao nosso cotidiano contemporâneo, que tem se transformado cada vez mais em uma das realidades virtuais predominantes”. A “cultura da presença” passa pela concepção de que a linguagem aproxima as coisas no mundo ou, tendo em vista uma visão filosófica heideggeriana, “a linguagem em suas múltiplas e tensionadas convergências com a presença” promove uma reconciliação entre o ser e as coisas de tal modo que, no caso do tempo, o passado não ressurgir somente como uma consciência histórica, mas como uma presença⁴² (GUMBRECHT, 2009, p. 20).

Na poesia em estudo, essa concepção de “presentificação do passado” se desenvolve em razão da aguda consciência que tem do seu tempo. Essa consciência, manifesta na

⁴¹ Gumbrecht, no ensaio *A presença realizada na linguagem*: com atenção especial para a presença do passado, destaca “sete tipos de ‘amalgama’ entre linguagem e presença” (2009, p. 13, grifo do autor) que constituem modos de “presentificação do passado”. Entre eles estão práticas que, segundo o estudioso, permitem um “contato físico com o passado” (2009, p. 17). Na filologia, colecionar fragmentos textuais antigos para, depois, incorporá-los e atualizá-los em outros textos, seja como notas de rodapés, seja como esclarecimentos relevantes que marcam certa erudição, é um “desejo de presença” próprio da academia. Outra forma de tornar o passado tangível no presente vem da presença física deste no espaço. O contato com livros antigos, edifícios, monumentos, objetos (armas e ferramentas), entre outros, garante a cultura histórica do passado. Mas essa prática, na maioria das vezes, fica apenas no contato, não, necessariamente, é uma forma de compreensão do passado (GUMBRECHT, 2009, p. 17).

⁴² O sentido de presença usado aqui não é o de simples evocação, como é o litúrgico da eucaristia em que o ato de participar da eucaristia significa presentificar Jesus Cristo; também não é tão somente a noção de comemoração em razão do retorno do passado; mas relaciona-se à materialidade do passado no presente temporal que, na literatura, tanto pode ser em razão de um gênero, uma medida, ou uma forma que reaparece como se dá em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, que em pleno modernismo brasileiro reelabora o gênero épico.

problematização de formas líricas, temas e linguagem, leva o poeta a criar, de maneira singular, a partir do que o passado lhe ofertou. Em relação às formas fixas, em entrevista a Rodrigo de Souza Leão, o poeta declarou: “Gosto muito de explorar as formas fixas”, e continua:

Também adoro o verso livre, mas cada vez ele me parece a forma mais difícil e exigente de todas. Gosto de experimentar sobretudo com a rima, assonância e a aliteração; em matéria de métrica sou quase sempre fiel ao decassílabo. Mas gosto de fazer experiências com o decassílabo, utilizar formas inusitadas – no meu último livro trabalhei com um decassílabo meio maluco, dividido em dois hemistíquios, com o acento recaindo na 2ª, 5ª, 7ª e 10ª sílaba. E há muito anos que eu não consigo me livrar do soneto. Por isso às vezes faço variações em torno da forma canônica, invento uns sonetóides diferentes (BRITTO *apud* LEÃO, s/d, p. 6).

A discussão empreendida nesta parte do trabalho, cujo foco é a forma poética e suas implicações para a literatura contemporânea, leva-nos a perceber que também neste campo o solo é heterogêneo. Na poesia e na prosa brasileiras contemporâneas, formas da tradição moderna (ou anterior a esse período), gêneros literários e procedimentos retornam e são reelaborados com o intuito de tratar da transitividade poética, da abertura do poema ao outro. Se esse *outro* se caracteriza pela presença de múltiplas vozes, normalmente do passado, pela incorporação de diversos gêneros discursivos e pelo cruzamento das mais diferentes manifestações artísticas, o resultado desse processo, marcado pelas trocas, é “tanto a ausência de projeto ou de programa definido, como a pluralidade ou diversidade de vozes e dicções” (LEONE, 2014, p. 25).

As formas poéticas, tanto na poesia como na prosa, propõem questões perturbadoras aos estudiosos de literatura contemporânea. Quando uma forma canônica como o soneto retorna, alguns críticos tendem a taxar os poetas que a usam como tradicionalistas; se a forma singularizou determinada tradição, como o poema em prosa na tradição moderna, o seu retorno, para uma parcela da crítica, não passa de mera repetição e o resultado da interlocução entre o passado e o presente é visto pela perspectiva da retração. Talvez esse posicionamento da crítica possa se modificar a partir da visão de que a repetição é um procedimento próprio da arte contemporânea. Nesse caso, em vez de anacronia, de retração, de retraditionalização, haveria o reconhecimento de que a repetição é um gesto tão importante quanto a novidade. A diferença está no fato de que as épocas solicitam traços distintos. Não bastassem esses impasses, escolhas formais realizadas por alguns poetas e romancistas contemporâneos tornam instáveis conceitos como os de autonomia e especificidade do literário.

Nessas questões, está uma das principais diferenças entre a modernidade e a contemporaneidade. Na modernidade, e no caso do Brasil no modernismo, intensificou-se a discussão relacionada à autonomia, ao se investir no processo de realce da especificidade artística. Dessa condição eleva-se uma produção literária que assume a autorreferencialidade como condição de ser, o que produz como um dos resultados o fechamento da arte sobre si mesma, tornando-se, em tese, hermética aos olhos do leitor. Na contemporaneidade o procedimento também é motivo de tensão, mas, agora, em vez do hermetismo, “os modos de organização [...] colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia” (GARRAMUÑO, 2014, p. 18). A proposição de Florência Garramuño concebe a arte contemporânea como um campo atravessado pela interação de forças oriundas de elaborados procedimentos, como é a fusão de gêneros ou a aproximação entre diferentes linguagens (artísticas ou não).

Talvez o soneto seja uma das formas líricas que mais tenham passado por processos de experimentação. Ao longo dos sete séculos de existência, tanto sofreu alterações em sua estrutura fixa e nos motivos temáticos, como, entre alguns poetas, manteve a essência da forma consagrada por Petrarca. Há quem diga que a sua permanência se dá em razão da facilidade de trabalhar com uma estrutura pré-determinada; por outro lado, há quem pense o contrário, ou seja, é exatamente a rigidez da forma que possibilita espaços de fuga e, a partir dessas brechas, o poeta reinventa a forma lírica mais clássica. E se uma forma poética é longeva carrega questões que lhe são inerentes e outras que lhe são tangenciais. Do ponto de vista das questões inerentes, a afirmação de que “o soneto há sido, sobretudo desde Petrarca, a composição lírica por excelência” (CRUZ FILHO, 2009, p. 17), por si só é motivo para reflexão teórico-crítica no campo da poesia.

O ponto de comunhão entre a lírica e o soneto é a subjetividade. Podendo ser definida como a manifestação do universo íntimo de um sujeito que se reporta a si mesmo, a subjetividade é uma das forças motrizes do soneto ao longo de sua história. Petrarca e Dante atribuíram a essa forma fixa o caráter lírico-subjetivo. Acolhido por poetas de gerações posteriores, que o eternizaram em seus países – Shakespeare na Inglaterra, Camões em Portugal e Bilac no Brasil –, o soneto, desde sua origem italiana, incorporou à lírica uma dicção mais humanista, principalmente, se pensarmos que a poesia lírica medieval era mediada pelo apelo religioso, atribuindo à mulher aura de ser intangível em razão de sua pureza e santidade e ao amor o caráter sublime por ser o mais nobre dos sentimentos.

Ao longo do tempo, o soneto agregou novos temas e novas formas, deixando claro que, na literatura, a forma fixa é uma utopia e o tema por excelência, uma questão de escolha.

É próprio da obra de arte o processo de reinvenção. A *mimesis* se justificava quando correspondia às inquietações e expectativas de um modo de ser artístico-cultural de determinada época. Conforme o cenário se modificava, o soneto acolhia (e não espelhava) marcas das mudanças, passando pelos temas descritivos e filosóficos, no parnasianismo; metafísicos, no simbolismo; quase desaparecendo enquanto composição lírica no modernismo e ressurgindo na poesia contemporânea brasileira entre alguns poetas como Paulo Henriques Britto, Glauco Mattoso e Bruno Tolentino. Essa forma lírico-poética-clássica passou também por mudanças estruturais, chegando, na contemporaneidade, a ser motivo de problematização da poesia lírica.

Esse é, por exemplo, o caso de Britto, cuja escolha pela “forma soneto”, recorrentemente feita, por si só já desencadeia múltiplas tensões. Agrega-se a isso o fato de o poeta não somente trabalhar com a forma canônica estruturada em dois quartetos e dois tercetos, mas na maioria das vezes, como já dito, solapa essa forma criando seus “sonetóides mancos”. “Dez sonetóides mancos” é o título de uma seção de poemas do livro *Macau* que traz todos os poemas estruturados em dois tercetos e dois dísticos. Há também a seção “Cinco sonetetos trágicos”, do livro *Tarde*, que rompe com a estrutura clássica por apresentar os poemas organizados em apenas um quarteto e um terceto. Na lógica desse raciocínio, está o “Sonetinho de verão”, do livro *Trovar claro*, que é formado por duas quintilhas e um quarteto. No último livro publicado, *Formas do nada*, encontramos a forma canonizada de quatorze versos, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos.

Não só a organização estrutural desses sonetos, como também o título das seções e de alguns poemas, é merecedora de discussão. Ao intitular seções e poemas de “sonetoide”, “soneteto” e “sonetinho”, o poeta brinca com os sufixos “oide”, “eto” e “ilho” e cria neologismos, cujos significados, em princípio, são inferidos a partir desses sufixos. Assim, tendo em vista o estudo de Luiz Antonio Sacconi para os sufixos citados (1999, p. 107-108), “sonetoide” pode ser lido como semelhante ao soneto, numa relação próxima aos termos “asteroide” e “ovoide”; “soneteto” tem relação com a ideia de diminuição, como “folheto” e “coreto”; por fim, tal qual “novilho”, o termo “sonetinho” também aceita o sentido de pequeno, de diminuição. Além do sentido “dicionarizado”, os neologismos “sonetoide”, “soneteto” e “sonetinho” podem ter sua significação ampliada, porque são parte do título de poemas que brincam com a forma fixa do soneto clássico. Nos três casos, a estrutura destoa do soneto perpetuado por Petrarca. Os “Dez sonetoides mancos” e os “Cinco sonetetos trágicos” desconsideram a organização das estrofes e o número fixo de versos em cada estrofe, como também a quantidade de versos no poema. O “Sonetinho de verão” mantém os

quatorze versos, todavia os distribui de maneira bem singular se considerarmos que estrofes de cinco versos não figuravam no soneto, menos ainda a redondilha maior.

Essas constatações permitem analisar a questão estrutural nesses sonetos na perspectiva da “semelhança” com a forma canonizada e a noção de diminuição, a que aludimos em razão de trabalhar com o soneto “menor” – porque menos estrofes e/ou menos versos, apoiam a ideia de um lirismo que se quer mínimo, porque concentrado e calculado. Outras formas de organização formal são encontradas nessa produção poética, mas a breve descrição de alguns desses modos já indicia que em termos formais o soneto é eleito por Britto como via de problematização da poesia contemporânea, questão discutida mais detidamente na próxima parte deste trabalho.

3.2. O soneto e a autorreflexividade crítica

Um levantamento preciso, feito nos seis livros de poesia publicados por Paulo Henriques Britto, demonstra o quanto o soneto é força na sua produção. Dos 48 poemas que compõem o livro *Liturgia da matéria*, 19 são sonetos, o que perfaz 40% do total. Em *Mínima lírica*, há 8 sonetos de um total de 31 poemas, perfazendo 26%. Em *Trovar claro*, há 49 poemas, dos quais 18 são sonetos, correspondendo a 37% do total. *Macau* é o livro que mais tem sonetos: são 25 de um total de 47, o que perfaz 53%. Dos 58 poemas do livro *Tarde*, 22 são sonetos, o que perfaz um total de 38%. Em *Formas do nada*, há 58 poemas, dos quais 27 são sonetos, totalizando 46%. Assim, dos 292 poemas que compõem a produção poética de Paulo Henriques Britto, 119 são sonetos, correspondendo a 46% do total, ou seja, quase a metade dessa produção está centrada naquilo que o poeta chama de soneto.

E o que é o soneto para Paulo Henriques Britto? Uma resposta objetiva (e até meio humorada) poderia ser que é soneto aquilo que ele resolveu chamar de soneto e suas variantes – sonetinho, sonetóide, soneteto. Consideramos como sonetos também aqueles poemas que, mesmo não sendo chamados de sonetos (ou de suas variantes) pelo poeta, mesmo não estando nas seções intituladas por “sonetos sentimentais” (*Liturgia da matéria* e *Mínima lírica*), “sonetos simétricos” (*Macau*), e “sonetos frívolos” (*Formas do nada*) têm em sua estrutura *algo* que lembre o soneto. Entram nesse campo poemas que têm 14 versos distribuídos em uma única estrofe, em dois tercetos e dois quartetos, em duas quintilhas e um quarteto, em sete dísticos etc. Ou seja, o título dado pelo poeta a alguns poemas e a algumas seções – que propriamente não são sonetos numa perspectiva formal clássica, mas que o poeta assim o

designa – permite-nos também chamar de soneto o que, para a tradição clássica-renascentista, não seria.

Como já dito neste trabalho, o soneto, que é “desde Petrarca a composição lírica por excelência” (CRUZ FILHO, 2009, p. 17), tem no seu caráter subjetivista uma das razões para a longevidade. Se considerarmos a sua origem, na Itália, no século XIII⁴³, temos uma forma poética que se mantém há sete séculos no meio literário. A passagem dessa forma pelas mais diversas escolas literárias, desde o classicismo, derruba a tese de que a permanência do soneto, na contemporaneidade, teria em si um quê de anacronismo. Isso porque, a cada período, os poetas agregaram a este traços diferentes do que lhe é peculiar. E não se trata somente da estrutura, que se torna flexível, a ponto de podermos questionar a tal “forma fixa”.

Do ponto de vista temático, no classicismo o soneto foi eleito pelos poetas como uma das formas prediletas para tratar de questões ligadas ao amor e à mulher. Camões, no século XVI, revestiu o seu lirismo de sensibilidade e sofisticação. Entre os motivos temáticos, o amor é seu tema gravitacional, no entorno do qual orbitam motivos como a mulher, o saudosismo e o desacerto do mundo. Antonio Medina Rodrigues destaca que o amor, na poesia de Camões, “funciona como entidade tirânica, que se abate sobre o poeta sem perguntar-lhe se ele quer ou não amar como ama” (1993, p. 38). Além de tirânico, o amor, na lírica camoniana, também é “quase sempre inatingível” (BERARDINELLI, 2013, p. 231), cuja consequência, para o sujeito lírico, é um sentimento de perplexidade e de contradição. Já sob a influência do maneirismo, estilo que coloca em dúvida as certezas do período clássico – marcando o fim do renascimento e início do barroco –, os sonetos lírico-amorosos de Camões colocam também o homem em estado de crise, pois, ao perder a autoconfiança, perde também suas certezas. “O artista do maneirismo começa a representar a natureza humana de acordo com essa crise, que realça, sobretudo, as intermináveis contradições da vida” (RODRIGUES, 1993, p. 33). No plano formal, essa contradição aparece assinalada pelo uso recorrente de antíteses e paradoxos, pela organização estrutural que se marca pela circularidade – em que o fim do soneto parece ser o seu recomeço – e pelos jogos de palavras que revelam o ser dividido entre “os projetos da alma e os desejos do corpo” (RODRIGUES, 1993, p. 33).

Se, como diz Paulo Mendes Campos (s/d, s/p), “Um soneto deve ser a reunião dos pormenores felizes da poesia”, dentre os quais destaca “imagens exatas” e “equilíbrio de tons e emoções”, Camões se aproxima desse ideal. Entretanto para o poeta romântico, que tem na

⁴³ Segundo Cruz Filho, no livro *História e teoria do soneto* – anotado por Glauco Mattoso, a origem do soneto remonta à tradição da poesia provençal. Mas foi Petrarca que fixou a estrutura que hoje conhecemos como clássica e, também, criou a “aura” de ideal literário que o soneto assumiu (2009, p. 17).

liberdade formal e temática sua força de expressão, a contenção e a rigidez do soneto parecem não se adequar ao ideal de liberdade desejado. Talvez, por isso, alguns poetas brasileiros, como é o caso de Álvares de Azevedo e Castro Alves, escreveram poucos sonetos. Álvares de Azevedo publicou um soneto em seu livro *Lira dos vinte anos*, “Pálida à luz da lâmpada sombria”, que se destaca entre os poemas desse livro por tratar da tríade temática romântica “mulher-amor-morte”. O livro *Poesias completas*, de Castro Alves, publicado pela Ediouro, apresenta somente um soneto na seção intitulada “Poesias diversas” e dois sonetos na seção “Colegiais”. Sobre o romantismo português, Cleonice Berardinelli destaca que Almeida Garrett não escreveu nenhum soneto (2013, p. 79). Ainda sobre a presença do soneto na poesia romântica brasileira, Cruz Filho destaca que “O soneto, naquela fase da nossa literatura, caiu em franca decadência. [...] Na fase romântica, começou, entre nós, o desprestígio da parte formal do verso: a língua entrou a perder o fio da tradição castiça, a frase adotou outro feitio, a construção tornou-se menos inversa, alterou-se a maneira da colocação dos pronomes oblíquos, relaxou-se, numa palavra, a disciplina” (2009, p. 106). Para esse estudioso, o “molde do soneto” era antipático ao espírito romântico, porque “a expressão vazada em termos concisos é condição imprescindível de bom êxito na fatura do poema” (2009, p. 106).

No entanto, dada a ênfase no sentimentalismo, caso o soneto tivesse ocupado espaço mais significativo no lirismo romântico, certamente, o amor seria um dos temas prediletos. Isso porque a poesia romântica, independentemente da forma escolhida, está centrada na construção subjetiva do sujeito lírico que traduz em palavras suas crises amorosas e existenciais. O amor, com todas as implicações e desdobramentos, é praticamente a razão de ser do poeta romântico. Por um lado, essa atitude é uma herança clássico-renascentista; por outro, é uma das formas de evasão típicas do período. Se no classicismo o amor tinha uma aura idealista; no romantismo, a ênfase na emoção em detrimento da razão imprime um traço mais sensual e, algumas vezes, mais carnal a esse sentimento.

Como dissemos, o sujeito lírico é o centro da poesia romântica, logo, a forma poética acaba por se tornar uma questão menos importante. Dizendo de outro modo: para o poeta romântico, mais importante do que problematizar as formas como o soneto, a balada, a elegia etc., era propor discussões sobre questões relevantes nesse período, como o são o amor, a nacionalidade e a morte. Isso não quer dizer que a poesia romântica se converte tão somente em discussões temáticas. Para ficar apenas com um exemplo: o poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, apresenta forte argumento de que a lírica romântica é, sobretudo,

construção. A análise “Cavalgada ambígua” (1989), de Antonio Candido, afirma o caráter construtivo desse poema.

As questões formais com as quais os poetas românticos se preocupam relacionam-se diretamente com os estratos rítmicos, sonoros, semânticos e retóricos. Desse modo, mesmo quando um poema não é a projeção de alguma forma poética (soneto, balada, elegia, rondó etc.), outros elementos construtivos são engendrados de maneira tal que o sentido fica potencializado pelas escolhas estéticas. Para Antonio Candido, no poema “Meu sonho”, “o sujeito do enunciado estaria descrevendo um sonho, onde se vê a angústia devida à frustração das aspirações, corporificadas num cavaleiro que galopa pelo reino da morte” (1989, p. 39). A essa primeira leitura, Candido acrescenta outra, mais complexa, em que descreve a luta interna do sujeito lírico e seus desejos sexuais reprimidos (1989, p. 51-52). Essa leitura está alicerçada na minuciosa análise que o estudioso faz dos estratos métricos, rítmicos, sonoros e semânticos do poema. Por exemplo, o galope frenético do “Cavaleiro das armas escuras” (AZEVEDO, s/d, p. 68) é martelado pela recorrência do verso eneassílabo, com acentos tônicos na 3ª, 6ª e 9ª sílabas. As escolhas semânticas, de tonalidade noturna, sombria e tétrica (“trevas impuras”, “espada sanguenta”, “morto na tumba”, “noite assombrada”), reforçam “o par romântico Amor e Morte” (CANDIDO, 1989, p. 52), típico do chamado ultrarromantismo.

Ainda pensando na questão formal, o poema “Meu sonho” apresenta uma particularidade que serve de reflexão sobre as estruturas fixas no romantismo. É também Antonio Candido que analisa esse poema como sendo uma “balada fúnebre”. “A balada a que [se] refere é o poema narrativo de origem popular, parecido com o que na Península Ibérica se chamou de ‘romance’” (1989, p. 47, grifo do autor). Embora marcada pela “espontaneidade e [a] liberdade formal” (MOISÉS, 2004, p. 50), a balada obedece a certas normas, a saber, é um poema que reúne elementos da poesia lírica, dramática e narrativa, é de estrutura dialógica e, formalmente, no século XV, “compunha-se de três estrofes de oito ou dez versos, seguidas de um *envoi* de quatro ou cinco versos” (MOISÉS, 2004, p. 50). Excetuando-se a organização estrófica, “Meu sonho” é um poema que se aproxima da balada folclórica medieval. Porém, segundo Candido, Álvares de Azevedo reelabora a forma em um aspecto: “enquanto por definição a balada é objetiva [...] ‘Meu sonho’ é uma narrativa toda interior, uma espécie de drama vivido pelo próprio emissor, onde o elemento dialógico corresponde ao desdobramento da alma” (1989, p. 48).

Esse procedimento, o de recriar, de reelaborar uma forma, tanto diz respeito ao valor dado pelos poetas românticos à tradição medieval, como também antecipa um movimento

largamente explorado pelos poetas modernos. Embora os procedimentos sejam parecidos na base, nos desdobramentos têm sentidos distintos. O poeta romântico expõe a sua busca pelo ideal de liberdade. O poeta moderno faz desse ideal de liberdade, propalado pelos românticos, uma forma de satirizar, parodiar e, conseqüentemente, criticar o passado, a tradição e suas formas instituídas. Enquanto aquele poeta se inscreve em um movimento de conciliação com o passado, sobretudo o medieval, este assume a ruptura como sua força poética. Talvez, por isso, o amor, tema por excelência da poesia lírica, e o soneto, forma também essencialmente lírica, não tenham encontrado guarida entre os poetas modernos.

Segundo Britto, esses poetas passaram ao largo do lirismo que afirma uma individualidade, ou seja, um lirismo que busca “nos diversos momentos do seu passado individual elementos que permitam elaborar uma história pessoal que tenha coerência e sentido” (2000, p. 124-125). Nessa perspectiva, o poeta lírico é aquele que “tenta construir uma mitologia pessoal, completa, que inclui desde o mito de origem até uma teleologia” (BRITTO, 2000, p. 125). Também Ana Cristina Cesar, no poema “primeira lição”, presente no livro *Cenas de abril*, vê-se confrontada com a conceituação do lirismo, questão tão antiga quanto a existência da poesia. Na parte inicial desse poema, a poeta escreve: “O gênero lírico compreende o lirismo./ Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal./ É a linguagem do coração, do amor” (CESAR, 2013, p. 18).

Nas perspectivas conceituais de Britto e de Ana C., existe um incômodo em relação ao gênero lírico e ao lirismo. Aquele marca a ideia de pessoalidade do sujeito lírico para, em sua poesia, compor um lirismo na contramão da “mitologia pessoal”, enquanto esta, no poema “primeira lição”, brinca com a caracterização, limitada e didatizada, do gênero lírico presente em manuais de teoria literária. Embora sejam poetas líricos, o lirismo de ambos é construído tendo em vista a consciência da linguagem. Isso não significa, exatamente, a negação da subjetividade, mas a sua existência encenada na forma de diários íntimos e cartas, em Ana C., e na forma de “memória do lido” “em lugar da memória do vivido” (BRITTO, 2000, p. 126), em Paulo Henriques Britto.

No ensaio “Poesia e memória”, após distinguir dois tipos de memória, a lírica e a épica, Britto afirma que “Vivemos agora o momento de uma segunda crise da poesia ocidental: a crise do lirismo” (2000, p. 126). A primeira manifestação dessa crise, segundo Britto, teria ocorrido na passagem do renascimento para a modernidade, quando o sujeito lírico, em oposição ao sujeito épico, ocupava-se da construção de “uma subjetividade única e inconfundível”, em vez de uma memória coletiva própria do poema épico (BRITTO, 2000, p. 124). Um pouco mais tarde, com a tradição moderna, os poetas sentiram a necessidade de

criar um sujeito lírico que não mais fosse a expressão de uma experiência individual, demarcando assim a segunda crise do lirismo. Na poesia portuguesa, Fernando Pessoa, ao construir *personas*, questionou a “relevância da vivência pessoal, da memória individual, para a elaboração de uma obra poética” (BRITTO, 2000, p. 126). Na poesia anglo-americana, T. S. Eliot e Ezra Pound “vão elaborar seus eus líricos em oposição ao estado de coisas do mundo em que vivem, recorrendo para isso a um mosaico de citações e alusões a obras por ele lidas” (BRITTO, 2000, p. 126-127). A esse novo fenômeno Britto denomina de poesia “pós-lírica”, ressaltando que “o eu por trás dos poemas é essencialmente uma encruzilhada de textos” (2000, p. 127). Logo, a intertextualidade é traço fundante da poesia “pós-lírica” e junto a essa prática, ao menos, duas implicações poéticas merecem ser consideradas. Uma diz respeito à formação do cânone. A outra, à constituição do poeta-crítico. Na prática, são intervenções que participam da mesma questão, a saber, a constituição de um lirismo que dá relevância à experiência literária, em detrimento à experiência de vida, ou, como disse Paulo Henriques Britto: “em lugar da memória do vivido, a memória do lido” (2000, p. 126).

Segundo Leyla Perrone-Moisés, no livro *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998), alguns poetas, dentre os quais Ezra Pound, T. S. Eliot e Haroldo de Campos, ao eleger seu cânone pessoal, seja pela alusão que fazem ou pela atividade de tradução, promovem a movimentação do cânone literário. Algumas vezes, e isso ocorre com Haroldo de Campos quando retoma o barroco e o “caso” Gregório de Matos, esse movimento funciona como mote para discutir a fratura que vez por outra a história literária opera no estabelecimento do cânone. Partindo da premissa de que “toda leitura é uma interpretação e toda interpretação é uma leitura”⁴⁴ (REIS, 1992, p. 65), quando essas práticas são empreendidas por poetas-críticos, a sua intervenção reverbera sob a perspectiva de uma legitimidade que Perrone-Moisés chama de “autoridade” (1998, p. 13). Quando um poeta dialoga com outro e, desse modo, uma época com outra, não está somente constituindo uma rede intertextual, pois se determinada produção literária lhe suscita questões e a resposta é articulada no interior do seu próprio texto esse gesto demarca o poder de instigação do poeta ou do texto escolhido. A autoridade do poeta-crítico é exercida com vistas a um duplo movimento: “Selecionando e comentando certos autores do passado, eles visam estabelecer a sua própria tradição, situar-se na história para nela intervir mais efetivamente” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 26) e, ao mesmo tempo, reconfiguram o cânone. Pensar no lirismo

⁴⁴ Para Roberto Reis, “interpretar implica em construir a partir de signos físicos, enquadrando o que deve ser interpretado num conjunto de referências culturais (*frames*), na exata medida em que interpretar é um ato dialógico por excelência” (1992, p. 69). Tendo em vista esse conceito de interpretação, quem interpreta precisa considerar que um texto é um espaço, uma teia de múltiplos discursos e acontecimentos.

moderno a partir dessa perspectiva, ou seja, como capaz de engendrar questões diversas no próprio espaço poético, é reconhecer que a dicção do poema lírico, ou “pós-lírico”, como o denomina Britto, aproxima-se do “discurso crítico” (BRITTO, 2000, p. 13); isso se manifesta pelo cabedal de referências que nomeia, por criar as próprias regras para a formulação de um cânone e por forjar um sujeito lírico de natureza dialogal. O sujeito lírico que emerge de seus poemas, sejam sonetos ou não, segundo entrevistas, depoimentos e a própria produção desse poeta, é uma construção desentranhada de suas leituras. No texto “Poesia e memória”, ele diz:

Lendo Emily Dickinson, que viveu em outro país e outro século, que era mulher enquanto sou homem, que nunca saiu da casa paterna enquanto eu já morei em mais de dez endereços em dois países diferentes, que foi criada dentro de uma religiosidade protestante rígida enquanto eu tive uma formação católica brasileiroamente frouxa, dá-me um prazer intenso constatar que temos uma série de intuições semelhantes – um ceticismo desencantado, uma preocupação incômoda com a ideia de morte e posteridade; foi ao comparar essas percepções e pensar suas semelhanças e diferenças que elaborei parcelas importantes da minha *persona* lírica, que por sua vez é uma parcela importante do que eu considero a minha personalidade. A leitura de Dickinson – e de Drummond, Pessoa e tantos outros poetas líricos – foi uma parte importante do meu processo de formação intelectual, emocional e moral. (2000, p. 129)

Esse lirismo, que denominamos de desentranhado, agrega ainda algo da *persona* dos poetas traduzidos por Paulo Henriques. Aclamado tradutor da língua inglesa, verteu para o português os livros *Poemas* (1987), de Wallace Stevens; *Beppo* (2003), de Byron e *Poemas escolhidos*, de Elizabeth Bishop (2012). Embora tenha traduzido outros poetas, o próprio Britto declarou, em entrevista a Marlova Aseff que traduziu “a sério” esses três poetas e ressalta: “Foram os projetos de tradução de poesia em que eu fui mais fundo. E dos três, o que fui mais fundo foi o projeto da Bishop, porque eu não apenas fiz uma antologia pegando quase metade do corpus da poesia dela, como também traduzi a prosa e as cartas dela” (2005, s/p). O período de longa convivência com esses poetas, conseqüentemente, a imersão em suas obras completas e o fato de ainda estar em fase de formação como foi à época que traduziu Stevens são situações que fizeram com que algo do construto desses poetas fosse acolhido pela *persona* poética de Britto (2008, p. 14). De Stevens herdou o caráter pensante; com Byron, diz Britto, “aprendi duas coisas: uma foi lidar com formas fixas de uma maneira mais disciplinada, a outra tem a ver com sua personalidade voltada para o ‘aqui e agora’” (*apud* ASEFF, 2005, s/p, grifo do autor); e Bishop, que o influenciou menos porque já estava com o estilo poético bastante delineado, reforçou a presença da forma que tanto valoriza em sua produção (BRITTO *apud* ASEFF, 2005, s/p).

Portanto, o “pós-lirismo”, ou o lirismo acionado pela memória a partir do que o poeta leu (ou por aquilo que traduziu), é de natureza autorreflexiva. O fato de Britto ter uma produção poética norteada por essa concepção e que agrega a essa concepção a discussão sobre formas poéticas faz com que o seu lirismo seja duplamente autorreflexivo. Se a “memória do lido” participa da construção de uma poesia que mascara a subjetividade, a opção pelo soneto também é um modo de enfrentamento estético de controle da expressão pessoal. A arquitetura dessa forma poética, mesmo quando reelaborada, solicita a contenção. Independentemente da época, a beleza de alguns sonetos está na plasticidade. Essa beleza, entretanto, precisa também atingir o intelecto. Logo, vale para o soneto o que vale, de modo geral, para a arte, ou seja, o soneto é um construto homogêneo quando à beleza artística alia-se a beleza espiritual (CRUZ FILHO, 2009, p. 26). Paulo Henriques Britto acolhe essa máxima quando cria seus poemas.

A primeira vez que o soneto aparece em sua obra é na seção intitulada “Dez sonetos sentimentais”, de *Liturgia da matéria*. Algumas particularidades aproximam esses dez sonetos. Do ponto de vista formal, todos estão organizados em uma única estrofe formada por 14 versos brancos (sem rimas) e distribuídos em versos, quase sempre, decassílabos. Do ponto de vista temático, as questões discutidas são aquelas que estarão presentes nos demais livros, a saber, a criação literária, o viver, o amor. O tom de desencanto que leva o sujeito lírico a ler a si e ao mundo criticamente coloca sob tensão as relações estabelecidas. Esse é o caso, por exemplo, do soneto III, já citado na primeira parte deste trabalho. Lá, dissemos da não-subjetivação do sujeito lírico. Agora, acrescentamos que, no caso do soneto em tela, o lirismo de Britto projeta uma visão equilibrada do mundo. Não é a passionalidade dos poetas românticos; também não é a racionalidade da tradição moderna. É o que é sem grandes dramas, mas com soluções inusitadas. Por exemplo, quando o sujeito lírico entra em cena para tratar de questões que lhe afetam, a autoavaliação é quase sempre guiada pela ideia de normalidade. Vimos isso quando analisamos os poemas “Geração Paissandu” e “Queima de arquivo”. Estando em discussão a tradição literária, como a moderna no poema “Op. Cit., pp. 164-165”, a perspectiva de “balanço” é guiada por um sujeito lírico consciente de que é preciso seguir, negando ou acolhendo o que foi ofertado pelo passado. A questão não está, necessariamente, naquilo que a poesia de Britto avalia, entretanto, deve ser considerado o modo de avaliação, suas respostas ou mesmo saídas para os problemas que propõe e que lhe são propostos. Por isso, saídas que levam o sujeito lírico a se “virar do avesso” ou “esmiuçar/as emoções como quem espreme espinhas” (BRITTO, 2013b, p. 25), mais do que questões temáticas ou reflexões existenciais, esboçam uma leitura crítica da tradição. “Virar do avesso”

é um modo de se reinventar. “Esmiuçar as emoções” é um modo de ponderar. Essas duas atitudes são guiadas por uma consciência crítico-poética que assume a tradição como ponto de origem e a perspectiva formal, com suas particularidades, como ponto de tensão em sua produção artística.

Na contemporaneidade, outros poetas realizam movimentos parecidos. Glauco Mattoso e Bruno Tolentino estão entre os poetas do presente que se deparam com a tradição e não a ignoram. Cada um se relaciona de modo diferente, apresentando soluções poéticas também diferentes para a mesma questão. A poesia de Mattoso é conhecida pelo estreito diálogo que estabelece com o barroco, mais precisamente com a poesia satírica de Gregório de Matos. Em seus mais de cinco mil sonetos satírico-fesceninos, recupera traços do barroco, como o malabarismo verbal, a verve satírica – “fazendo da poesia um grande espaço de desmascaramento” (MONTEIRO, 2012, p. 50) –, a profunda autoconsciência poética e a valorização de imagens visuais. A recorrência e multiplicidade desses traços levaram a crítica a filiá-lo à tendência neobarroca⁴⁵. Como ocorre com Britto, a relação de Mattoso com o passado faz parte de um processo de reflexão não sobre o passado, a tradição em si, muito menos é uma forma de repúdio ao novo, à novidade; tem mais a ver com uma maneira singular de se colocar, poeticamente, no mundo contemporâneo. Não à toa, os dois poetas escolhem o soneto que, para além da resignificação da forma, funciona como resposta às avessas à tradição da ruptura propalada pela modernidade.

Na poesia de Glauco Mattoso, a resignificação da “forma soneto” vai da problematização dos seus constituintes tradicionais clássicos – fazendo com que a própria forma seja, metalinguisticamente, um dos temas centrais de sua produção – ao jogo verbal que “mistura libertinagem com erudição (KODIC, s/d/, s/p). E tanto um como outro procedimento se aproximam em razão da releitura da tradição. E aqui cabem mais do que o barroco e a poesia satírica⁴⁶ de Gregório de Matos. Faz parte do projeto poético de Mattoso o entrelaçamento entre a dicção escatológica e o estilo de poetas como Giuseppe Belle, Camões, Lope de Veja, Góngora, Augusto dos Anjos, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira e Augusto de

⁴⁵ Winnie W. Fernandes Monteiro destaca, a partir de Omar Calabrese, que “a estética neobarroca não é um conceito reformulado, mas sim a recorrência de traços tipicamente barrocos em toda a sua multiplicidade” (2012, p. 49). Claudio Daniel, no texto “A escritura como tatuagem” – introdução ao livro *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*, destaca que o neobarroco “não se preocupa em ser novidade. Ele se apropria de fórmulas anteriores, remodelando-as, como argila, para compor o seu discurso” (2004, p. 18).

⁴⁶ João Adolfo Hansen conceitua a sátira “como gênero retórico-poético baixo e misto, segundo a variante do cômico que se ocupa dos vícios e viciosos nocivos, em chave didático-moral” (2011, p. 146). Ainda no mesmo ensaio, “Anatomia da sátira”, Hansen assinala que esse gênero se inclina para a caricatura e, como tal, assume condição da catarse: “se é cômica, não causa necessariamente o riso, pois o prazer que propõe é o de uma adequada aprendizagem de um dever ético-político como adesão a valores de opinião” (2011, pp. 167-168).

Campos, entre outros, conduzindo a revisitação por diferentes momentos literários. Para averiguar esses procedimentos, podemos citar os sonetos intitulados “Chave de ouro” (n. 7)⁴⁷, “Censurado” (n. 9) “Concreto” (n. 39), “Vanguardista” (n. 43), “Da rima rara” (n. 764) e os livros *Malcriados recriados: sonetário sanitário* (2009), *Sonetos de Pessoa* (2013), *Sonetos de Bandeira* (2013), *Sonetos de Anjos* (2014) e *Sonetos de Campos* (2015).

Do ponto de vista da problematização formal realizada por Glauco Mattoso, “Chave de ouro” talvez seja o poema que melhor coloque as questões pretendidas pelo poeta.

7 CHAVE DE OURO [1979]

ência erso el Eva agens ao
agem om ás uz i ia
agem erso el Eva ajens ão
ência om ás uz i ia

ência erso el Eva agens ao
agem on ás uz i ia
agem erso el Eva agens ão
ência om ás uz i ia

ima ala ote onde ama ao
ima ino eu ao ama ia
ao ala ao onde ão ão

eito ãoote ao oito
eito ino eu onde ece ia
ão ão ão ão ão ao (MATTOSO *apud* MONTEIRO, p. 39)

Formalmente, chave de ouro é como se convencionou chamar o último verso do soneto. É uma espécie de *grand finale* que se propõe a dar um desfecho às reflexões advindas dos versos anteriores. Na tradição clássica, a chave de ouro tinha papel tão relevante que Teófilo Gautier, citado por José da Cruz Filho, afirmou que “se o veneno do escorpião está localizado na cauda, o mérito do soneto reside no último verso” (GAUTIER *apud* CRUZ FILHO, 2009, p. 21). Cruz Filho não concorda com essa importância dada ao verso final do soneto, dizendo que o remate bem feito não é prerrogativa apenas do soneto, pois todo escritor, seja na poesia ou na prosa, persegue um final para o seu texto que não seja tão somente um desfecho, mas que incomode, perturbe o leitor.

Entretanto, em nome desse *grand finale*, alguns poetas elegeram a materialidade da forma como questão central do soneto a ponto de transformá-lo em um objeto engenhoso, mas espiritualmente esvaziado. É dessa questão que se ocupa o poema “Chave de ouro”. Segundo

⁴⁷ Glauco Mattoso enumera os seus sonetos. Essa é uma prática também de Shakespeare.

Winnie Monteiro, “Chave de ouro [...] é um árido poema de Mattoso que apresenta o impasse frente o emprego da rima no verso, principalmente pelo aparecimento em excesso das rimas em ‘ão’, que além de empobrecerem a sonoridade do soneto, são as mais recorrentes em língua portuguesa, e culmina por estender-se a certa exaustão semântica” (2012, p. 39). Feito, como diz o próprio poeta, só com rimas de sonetos cujo último verso apresenta a rima em “ão” (*apud* MONTEIRO, p. 39), o poema, ao colocar em crise dois elementos de sustentação do soneto clássico – a rima e a chave de ouro –, demonstra quão sem sentido é a arte que prioriza tão somente a sua materialidade⁴⁸.

Constituindo um intertexto bastante inusitado, como assinala Monteiro, “o poema se faz de sobras, dos sopros finais dos versos alheios” (2012, p. 39). Com esse procedimento, que também é uma forma de citação, o poema “põe em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor” (COMPAGNON, 1996, p. 15). O objeto de valor, nesse caso, é o soneto, sua constituição, sua história. Ao brincar com a forma, levando o soneto a uma quase condição de não-soneto, em vista do *amontoado* de significantes sob o qual está alicerçado, o poeta brinca propositalmente com uma questão que, para ele, é séria. Daí a dupla função da colagem. Por um lado, serve para denunciar que a rigidez da forma pode desgastar a própria forma; por outro, sinaliza que essa mesma exaustão é indício de que qualquer que seja o procedimento, na arte, a atualização é imprescindível. Assim, Mattoso mostra não uma paródia à “forma soneto”, mas, sim, um gesto de preocupação, “sinalizando a importância de uma forma, que há muito vazia, pede cuidado” (MONTEIRO, 2012, p. 39).

Como dissemos, Mattoso e Tolentino trabalham com a “forma soneto” a partir de diferentes questões. O primeiro, inserindo-se no gênero satírico, faz da forma e de alguns dos seus constituintes estruturais motivos de reflexão e de movimentação. O segundo filia-se ao gênero lírico e nos livros *O mundo como ideia* (2002) e *A imitação do amanhecer* (2006) opera, segundo Alcir Pécora, com formas da tradição, sobretudo o soneto e a *terça rima*⁴⁹, elaborando uma poesia mais “elegante e cerebral” (2003, p. 1)⁵⁰. Muitos traços fazem com que esse poeta assuma um tom de solenidade, em princípio, anacrônico para a

⁴⁸ Winnie Monteiro afirma que sobre esse poema Glauco Mattoso diz o seguinte em MEMÓRIAS DE UM PUETEIRO: “foi composto só com rimas dos seguintes sonetos: ‘Arte moderna’ de Lusindo Coppoli, ‘Paixão e arte’ de Jorge de Lima, ‘Há cavalos noturnos’ do mesmo Jorge, ‘Voz interior’ de Bastos Tigre, XIV, de ‘Cavaleiro ferido’ de Alphonsus de Guimaraens e ‘Vinte séculos de revolução’ do ainda Jorge. Os seis sonetos diferem quanto à rima do primeiro verso, mas todos têm o último verso terminado em ‘ão’ o que faz da minha chave de ouro uma verdadeira gargalhada com aquele ditongo que Napoleão Mendes de Almeida considera ‘o maior, o mais belo idiotismo prosódico de nossa língua’ [...]” (2012, p. 39).

⁴⁹ Segundo Massaud Moisés, “A *terça rima* estrutura-se como uma série arbitrária de tercetos, estrofes de três versos, com rima entrecruzada [...]” (MOISÉS, 2004, p. 446).

⁵⁰ No texto, Alcir Pécora refere-se, especificamente, ao livro *O mundo como Ideias*, mas pelos procedimentos usados e questões propostas aproximamos, também, o livro *A imitação do amanhecer*.

contemporaneidade. Pécora lista alguns desses traços, dentre os quais destaca: “O léxico precioso, a matéria, erudita, e tom, sentencioso [...] As metáforas são abundantes e congruentes [...] Tolentino possui, ainda, notável controle da disposição minuciosa e consequente dos argumentos. Emulando a poesia galante e reflexiva de modelo humanista [...]” (2003, p. 2).

Talvez, em razão da “sacralidade solene” (PÉCORA, 2003, p. 02), mas não só por isso, existe uma polêmica em torno da poesia de Bruno Tolentino. Pécora, no texto *Gesto besta, sublime intangível*, admite que existe, sim, um quê de sublime nessa produção, mas com contornos cômicos ou mesmo um registro do ordinário ao lado da erudição (2003, p. 02), fazendo com que aquilo que poderia ser um estilo pedante, ganhe contornos de casualidade. Arnaldo Jabor, em 1994, associou a poesia de Tolentino ao retorno do que chamou de “peste clássica” (1994, s/p) e acrescenta: “Sinto que a volta de Bruno Tolentino tem a ver com o esgotamento de uma arte que declinou pela busca do protesto e da redundância, patrulhada por uma vanguarda velha de 1916” (1994, s/p). Por outro lado, afastando-se desse debate mais inflamado, Siscar consciente de que há uma polêmica em relação à produção poética e ao próprio poeta Tolentino, em ensaio publicado na *Revista Texto Poético*, faz uma leitura do livro *A imitação do entardecer*, “baseada tanto na isenção quanto num certo idealismo poético” (2013, p. 105). Para Siscar, esse poeta tem certa responsabilidade em relação ao posicionamento dos críticos para a sua produção. Isso porque criou, por meio de sua exposição pública assinalada em entrevistas, artigos, ensaios, entre outros, uma estratégia de autopromoção que não se furtou de ir para o embate. Independentemente da posição adotada pela crítica literária, ou por Tolentino, Siscar propõe a tese de que os livros desse poeta “não deveriam ser retirados do contexto discursivo em que aparecem; muito pelo contrário, ganhariam sendo compreendidos a partir dele, por meio de uma reflexão exigente que leve em conta tanto suas legítimas críticas culturais quanto suas limitações e suas contradições” (2013, p. 107).

Em *A imitação do amanhecer*, algumas particularidades, formalmente falando, destacam-se. Vejamos duas. Uma é o fato de que o livro está composto de “538 sonetos-estrofes” (SISCAR, 2013, p. 104); a outra diz respeito ao caráter narrativo-reflexivo do livro. É da mistura desses traços que surge um efeito inusitado. Os sonetos, escritos entre 1979 e 2004, seguem a estrutura de 14 versos, rimados, contudo, distribuídos em apenas uma estrofe. A narração constitui-se “de uma intensa reflexão sobre a passagem do tempo” tratando a tensão entre o efêmero e o eterno do ponto de vista existencial (PEREZ, 2012, p. 130). Juliana P. Perez, estudiosa da poesia de Tolentino, reconhece que é curiosa “a escolha do soneto,

forma eminentemente reflexiva, para construir a narração: ao deixar de lado outras formas da poesia narrativa, Tolentino acentua o caráter meditativo do livro” (2012, p. 131). Em princípio parece ser no mínimo singular a escolha do soneto para narrar uma história. Se pensarmos que os fatos narrados não são, propriamente, fatos na perspectiva de constituição de uma história, pois são, como dito por Perez, reflexões, meditações, entendemos não haver descompasso quanto à escolha da “forma soneto” em *A imitação do amanhecer*.

A questão, segundo Siscar, é de outra ordem. Para esse ensaísta, não só o soneto, como também a própria tradição, deixa de ter sua atualidade no livro *A imitação do amanhecer*. No afã de reler a tradição, Tolentino assume uma posição incômoda (para não dizer arrogante), porque a sua revisitação ao passado (e digamos ao passado bem distante, haja vista a valorização da antiguidade clássica) não tem o traço de problematização, de matização, como há, por exemplo, na poesia de Mattoso e Britto. A linha de força da poesia de Britto, e que causa antipatia a críticos como Ricardo Domeneck, reside no fato de a afirmação do passado se dar em função do que Tolentino entende ser o esvaziamento do presente. Para esse poeta, depois do modernismo, a cultura brasileira passou por um processo de estagnação. Na poesia, o que vem após o modernismo é uma “pseudo vanguarda” (referindo-se ao concretismo) e “um balbucio populista que já foi de mimeógrafo” (referindo-se à poesia marginal) (TOLENTINO *apud* JABOR, 1994, s/p). No prólogo ao texto *Os sapos de ontem* (1995), posiciona-se contra os mentores do concretismo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a quem chama, em tom de deboche, de “trindade papal” (1995, s/p). As estocadas contra o concretismo passam pelo que se convencionou ser o fim do verso, pela negação do modernismo, pela proposição de “uma linguagem de gabinete, um dialeto gráfico [...] travestido de modernidades e excentricidades importadas e revestido de exotismos, de populismos, trocadilhos, truques graficômicos, pedanteria professoral e erudição de chusma de periódico [...]” (1995, s/d).

O esvaziamento do concretismo – e dos períodos subsequentes –, segundo Tolentino, dá-se pela ausência dos monumentos que a antiguidade clássica, a alta modernidade e o modernismo brasileiro de Bandeira, Drummond e de Cecília criaram. Essa visão passa pela perspectiva de que, deserdada dos monumentos, a contemporaneidade se esvazia. O papel do poeta no presente seria o de preencher o vazio. O caminho é a restauração do passado que, no caso dele, acaba sendo anacrônico, haja vista o retorno que, quando modulado pelo uso de uma forma fixa como o soneto, chega a ser quase um ato de devoção ou mesmo fetichismo (SISCAR, 2013, p. 112).

A opção de Britto vai por via diversa da escolhida por Tolentino. No caso do soneto, e, por extensão, na relação com o passado, aquele poeta apropria-se da tradição, “dá um novo sentido a estruturas consolidadas, como o soneto [...], perturbando-as” (DANIEL, 2004, p. 18)⁵¹. Retomando a seção “Dez sonetos sentimentais” e pensando nas discussões empreendidas a partir dos sonetos de Mattoso e Tolentino, não há, nessa seção, o deboche do primeiro nem a solenidade do segundo. Tanto na questão formal quanto na temática a poesia de Britto como que brinca com as possibilidades de rir da sua própria condição de emparedamento. O primeiro poema da seção “Dez sonetos sentimentais” é um exemplo de como, à revelia da crítica mais pessimista, há, na contemporaneidade, espaços de fuga e outras formas de experimentação.

I.

Se por acaso a mão que escreve toca
 uma coisa qualquer a que é negado
 o se deixar pegar, e se essa mão
 desentranha do fundo da caneta
 um desses pedaços de consciência
 que não se deixa nunca ultrapassar
 a linha dos dentes, se a mão inventa
 alguma coisa feia e porca, um verme
 que se debate entre as linhas da pauta
 como quem quer morrer mas não consegue, e
 a mão hesita e espera, como quem
 teme uma certeza, ou sente no fundo
 do medo uma espécie de paixão? (BRITTO, 2013b, p. 23)

Inicialmente, uma das questões do poema é o fato de haver um metapoema em uma seção intitulada “Dez sonetos sentimentais”. O termo “sentimentais” que qualifica o substantivo “sonetos” remete à ideia de emoção; daria, até mesmo, para pensar no lirismo acentuado pela presença do sujeito lírico. No entanto, o movimento é outro, isso para não dizer inverso. A subjetividade, no poema, está controlada por um sujeito lírico que se coloca distante das reflexões propostas por ele. Não é mais o “eu poetante” (BERARDINELLI, 2007, p. 18) da poesia romântica que está no centro das atenções. Na modernidade, houve a negação dessa voz lírica em primeira pessoa a ponto de a poesia desse período ser chamada de antilírica. Segundo Alfonso Berardinelli, no interior da própria tradição moderna, houve uma “luta da lírica para sair de si mesma e do próprio *a priori*, sem renunciar a autoconsciência estética e histórica” (2007, p. 20). Na poesia de Britto, não existe, necessariamente, essa “luta

⁵¹ Claudio Daniel refere-se, especificamente, ao neobarroco, mas o sentido pode ser estendido à concepção geral do lirismo de Britto (2004, p. 18), pois é isso que esse poeta faz: perturba as formas, os temas e a linguagem.

da lírica para sair de si mesma”, estando ele sempre atento às relações cambiantes da linguagem consigo mesma e com outras demandas.

Lido na perspectiva da metapoesia, o soneto chama a atenção para os limites da criação artística. Mais do que isso, a discussão, que se aproxima de questões propostas pela tradição moderna, como o fato de conceber o poema como um objeto construído, concentra-se nos movimentos da “mão que escreve” e da “mão [que] inventa” (BRITTO, 2013b, p. 23). É como se a consciência poética estivesse concentrada no *fazer* da mão, de tal modo que esta adquirisse autonomia de criação. A partir disso, vemos um movimento de autorreflexividade crítica desnudado. A criação literária, para Britto, é um processo desentranhado. Não precisa ter a racionalidade almejada pelos poetas modernos, como João Cabral, por exemplo; ou seja, criar é um movimento de avanços, recuos e hesitações constantes. Consciente disso, o poeta não sofre, nem dramatiza o ato.

Paulo Henriques adota essa posição não só na feitura dos sonetos. Vale para a sua produção poética em geral, como também nos textos teóricos e críticos. Diferentemente de críticos já citados neste trabalho, que dramatizam certo mal-estar com a arte contemporânea, ele entende o atual momento artístico como coerente com as demandas (não só artísticas) do presente. Quando diz que “a poesia vai bem” ou quando admite que vivemos em uma época de intensa produção, com poesia de qualidade e poesia medíocre, reconhece as idiossincrasias do momento sem se desviar delas. Já na questão teórica, o movimento de não dramatizar as questões se repete. No livro intitulado *A tradução literária* (2012a), Britto trata das dificuldades enfrentadas por um tradutor de modo objetivo e didático. Não polemiza as questões. Um exemplo disso diz respeito ao fato de haver tradutores que tratam com certo desdém a teoria da tradução. Embora ele considere a existência de uma “espécie de extremismo teórico que tem levado alguns dos melhores praticantes da tradução literária a achar que os estudos da tradução não podem ser levados a sério” (2012a, p. 27), reconhece que “a produção teórica no campo dos estudos de tradução contém muitos subsídios relevantes para o trabalho do tradutor prático” (2012a, p. 26).

Em qualquer das áreas de atuação, seja como poeta, prosador, tradutor, teórico ou crítico, não polemizar não significa ficar alheio às questões que estão postas. Ele tem suas convicções e apresenta-as por meio de sua produção. Na poesia, essa convicção passa pelo reconhecimento de que o poema é um objeto construído. Quanto a isso, no capítulo que trata da tradução de poesia, diz o seguinte:

não acredito que haja nenhuma essência poética; não acredito que o poeta seja um ser necessariamente mais sensível, mais elevado ou mais espiritualizado do que outras pessoas; [...] O poeta é apenas um artista que trabalha a palavra, assim como o músico trabalha com os sons musicais e o artista plástico trabalha com o elemento visual. O que torna um poema um bom poema é a mesma coisa que torna um romance um bom romance: palavras cuidadosamente escolhidas para realizar um determinado efeito estético. (BRITTO, 2012a, p. 122)

O cuidado formal é uma das singularidades da poesia de Britto. E isso vale para as formas fixas e para as formas livres. Do ponto de vista da materialidade, o soneto I é um exemplo disso. Distribuído em apenas uma estrofe com quatorze versos decassílabos brancos, o poema, justamente por estar nessa estrutura concisa de uma estrofe, cria a sensação de limite, de fechamento. Isso é bastante pertinente se pensarmos nos temas, a própria poesia e os conflitos do sujeito lírico relacionados à existência e ao amor, discutidos em toda a seção “Dez sonetos sentimentais”. Do ponto de vista dos temas e motivos, os embates do sujeito lírico e a própria poesia são as suas preocupações mais constantes⁵². Ainda sobre a forma, a escolha dos versos decassílabos brancos tem implicações no poema em foco, como também em outros poemas.

Para Segismundo Spina, “é o verso a unidade poética por excelência” (2003, p. 27), sendo, portanto, dentre as especificidades da poesia lírica um dos traços que mais apresentam possibilidades criativas. Essas possibilidades são muitas, e os poetas fazem suas escolhas a partir das demandas artístico-culturais de sua época. Por isso, a racionalidade do classicismo adotou o rigor do verso decassílabo; o romantismo e seu retorno à tradição medieval acolheram as redondilhas; o canto da novidade e da originalidade da tradição moderna instituiu o verso livre; o concretismo e sua crise do verso tensionaram essa forma a ponto de minimizar a sua força em prol de uma poesia visual; e, por fim, a contemporaneidade acolhe as mais diversas formas do verso e, a partir da recolha, faz variações aqui e ali de tal modo que reposiciona diversas questões.

Na poesia em estudo, o verso é uma estrutura pensada. E isso vale para as medidas fixa e livre. Nas mãos desse poeta, o verso decassílabo perde o tom de solenidade, que lhe era próprio no classicismo ou em outras épocas como o parnasianismo no Brasil, e ganha um aspecto de naturalidade. No soneto I, em discussão, esse efeito é alcançado pela ausência das

⁵² Convém ressaltar que, não só em relação aos temas como também às formas, há uma particularidade que chama a atenção na poesia de Paulo Henriques Britto. Alguns poemas são escritos em inglês. Ao todo são 22 poemas, dos quais 14 são sonetos ou o que o poeta concebe como soneto. Segundo Márcio Scheel, de modo geral, “Os sonetos em inglês estão ligados à experiência de Britto como tradutor, mas tematizam os mesmos dilemas e questões que os sonetos em português” (SCHEEL, 2015, s/p).

rimas e pela presença do *enjambement* em todos os versos. Aliás, o poema não tem pausas, constituindo-se em um único *enjambement*. Pensando na perspectiva do ritmo, este não é marcado pela recorrência dos versos decassílabos, mas pelos encadeamentos no final dos versos, o que, de certo modo, aproxima-o do ritmo da prosa. Esse tom é acentuado pela estrutura sintática do poema. Organizado em apenas um período sintático, o poema performatiza um longo questionamento sobre o fazer poético, expondo algumas suposições (“Se por acaso”, “e se essa mão”, “se a mão inventa”, “se no instante antes”). A organização do poema em forma de questionamento, mesmo que seja uma pergunta retórica, implica na existência de um interlocutor. Outra vez o ritmo da prosa se acentua. E, sendo assim, podemos falar em subversão dos procedimentos convencionais referentes ao verso decassílabo. Como no soneto, é uma subversão projetada com o objetivo de marcar a diferença. Daí, porque o retorno que Paulo Henriques Britto empreende à tradição literária é um caminho escolhido para experimentações e realizações a partir daquilo que já existe. Outro poema do livro *Liturgia da matéria*, “Logística da composição”, também promove esse efeito.

Logística da composição

Só o sonho é inevitável. Quanto ao resto,
há sempre a possibilidade aberta
de fazer outro gesto, dizer uma
palavra que é o contrário de si mesma.
De puro há alucinação, a imagem
de alguma coisa rara escorregando
por entre os dedos que se fecham em garra,
grudentos de vazio. (Fora a caneta,
é claro.) De absoluto há sempre o corpo
com seus prolongamentos – braços, pernas,
uma cabeça que inventa tudo –
e essa vontade à toa de ser só
o que a janela mostra, um chão, um poste,
uma paisagem áspera de rua. (BRITTO, 2013b, p. 45)

No segundo capítulo, analisamos a seção “Fisiologia da composição”, presente no livro *Macau*, discutindo a reflexão que Britto propõe quando se trata do fazer poético. Vimos que nos cinco poemas dessa seção está presente a força da *persona* poética de João Cabral, especificamente no que diz respeito à tensão entre a técnica e a espontaneidade na poesia lírica. Sem polarizar essa tensão, tampouco ignorar a subjetividade lírica, para Brito, tanto na seção citada como no poema “Logística da composição”, a tese defendida é de que a poesia, como a vida, não está sujeita à racionalidade das fórmulas, regras, métodos. Nesse aspecto, o poeta problematiza a objetividade (e algumas vezes até a frieza) do fazer poético realizado

pela tradição moderna. Porém é importante sinalizar algo em relação à objetividade da lírica moderna. Teoricamente, onde Hugo Friedrich vê a supremacia de uma “essência estrutural” (BERARDINELLI, 2007, p. 31), Berardinelli, por exemplo, vê muito mais como traço de autenticidade da lírica moderna que por não ser capaz de superar algumas fraturas, sendo a fratura entre o indivíduo e a sociedade uma delas, declara a sua “impotência diante da existência petrificada e lacerada” (BERARDINELLI, 2007, p. 35) do mundo moderno.

Está aí uma das diferenças entre o lirismo moderno e o lirismo contemporâneo de Paulo Henriques Britto. Esse poeta não acredita na divinização e nos poderes órficos da palavra. Crê, sim, que a palavra poética, revestida de modulações de musicalidade, de artifícios retóricos, de jogos semânticos, coloca em cena um discurso metaliterário, contudo este não se completa em si mesmo, pois se vincula às demandas próprias de sua época. “Logística da composição” é um exemplo disso. Organizado em uma única estrofe de quatorze versos, esse poema toca em uma questão cara ao lirismo desse poeta, a saber, a preocupação com o fazer poético. Na prática, a logística de algo, de uma empresa, por exemplo, é uma área de gestão que dá suporte para que as atividades sejam executadas. Assim, implementação, gerenciamento, distribuição estão entre as ações dessa área. Na poesia de Britto, a logística diz respeito à consciência que o poeta tem tanto para questões de ordem organizacional como para questões de natureza temática.

Do ponto de vista organizacional, faz parte da logística do poeta a escolha da “forma soneto”. Outra vez, como no soneto analisado anteriormente, a concentração dos quatorze versos decassílabos em uma única estrofe cria um efeito de limite. E o limite, na lírica desse poeta, serve para dizer que os espaços da poesia são determinados pelas formas, sejam elas fixas ou livres. Considerando que para Britto estas não se encerram nelas mesmas, ao reconhecer que as contingências históricas se inserem nas escolhas formais, em suas mãos a “forma soneto”, os versos decassílabos, os ritmos e versos livres ganham outro contorno, outra roupagem, demonstrando que mesmo quando há normas, é possível subvertê-las e criar espaços de liberdade. Sobre essa questão, em depoimento à enquete “Por que escrevo”, feita pela revista *Remate de males*, em 2010, ele declarou que no começo de sua carreira poética, por um lado, havia um impasse entre as formas livres dos modernistas e a “formação literária sob o impacto das vanguardas do meio do século” (BRITTO, 2010b, p. 256) e, por outro, o apego a certa tradição formal da poesia. Segundo o poeta, esse conflito foi resolvido anos depois quando encontrou uma solução intermediária, que adotou na maior parte do tempo: “trabalhar com metros e formas tradicionais, escrever sonetos e decassílabos, porém alterando de algum modo essas formas, produzindo sonetos que não são bem sonetos, forjando

decassílabos com ictos nas sílabas ‘erradas’, explorando rimas incompletas e fazendo *enjambements* que turvam a fronteira entre os versos” (BRITTO, 2010b, p. 256, grifo do autor).

Essa noção de *subversão poética* norteia o lirismo de Britto. Podemos mesmo dizer que orienta a proposta poética da contemporaneidade. Iuri Tynianov, no começo do século XX quando fazia parte do Círculo Linguístico de Moscou, reconheceu que “A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica com seu próprio desenvolvimento; seus elementos” unem-se “por um sinal dinâmico de correlação e de integração” (2013, p. 132). Tal sinal, na arte, faz-se sentir como processo de construção que, ainda para Tynianov, envolve um conflito entre fatores subordinantes e fatores subordinados (2013, p. 134). O sinal dinâmico da obra de arte faz com que a todo momento haja a deformação do fator subordinado pelo fator subordinante. Na prática, como destaca Marjorie Perloff, “Um método obsoleto em um período pode ser reencenado e reenquadrado num momento diferente e num contexto diferente e novamente tornado ‘perceptível’” (2013, p. 53, grifo da autora). Mesmo a tradição moderna, que se apropriou da noção de originalidade, com a produção de alguns poetas, Eliot e Pound servindo como exemplos, reconheceu a face utópica da “obra-prima absoluta” (BOURDIEU *apud* PERLOFF, 2013, p. 56). Essa expressão, usada por Bourdieu para se referir ao romance *Educação sentimental* de Flaubert, leva Marjorie Perloff a problematizar a noção de originalidade que, para ela, tem sentido próximo à noção de “novidade, invenção, criatividade e independência da mente” (2013, p. 55). A questão levantada pela estudiosa norte-americana parte do pressuposto de que não existe obra de arte original. No livro *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, ela problematiza os conceitos de genialidade e originalidade dizendo que “a noção de uma pessoa individual *ser um gênio* foi uma invenção de século 19, sobretudo da Alemanha na época do Sturm und Drang” (2013, p. 54, grifos da autora) e a noção de originalidade só tem razão de ser se aceitarmos que, mesmo na obra de arte que deseja ser original, há marcas de “*citacionalidade* – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição” (2013, p. 48, grifo da autora).

Quando Britto cria diferentes variações para a “forma soneto”; quando altera significativamente o ritmo do verso decassílabo, aproximando-o, inclusive, do ritmo da prosa; quando retorna a temas caros à tradição moderna, como é a autorreflexividade crítica, ou à tradição romântica, como a questão da subjetividade lírica, reconhece que em sua produção poética a originalidade é um conceito a ser, sobretudo, problematizado. Embora o poema “Logística da composição”, não trate, do ponto de vista temático, da originalidade, as escolhas

das unidades que compõem a sua estrutura apontam que se existe originalidade, na poesia, esta não precisa, necessariamente, constituir-se a partir da ruptura ou da negação deste ou daquele procedimento, desta ou daquela tradição.

Tematicamente, como já dissemos, o poema “Logística da composição” trata do fazer poético. Nesse poema, a criação artística é vista como pertencente à categoria dos gestos evitáveis: “Só o sonho é inevitável. Quanto ao resto,/ há sempre a possibilidade aberta/ de fazer outro gesto” (BRITTO, 2013b, p. 45). Com isso, o poeta reconhece que embora nada de aurático participe da composição, sendo invenção (“uma cabeça que inventa tudo”, BRITTO, 2013b, 45), a poesia é o absoluto, “e essa vontade à toa de ser só/ o que a janela mostra: um chão, um poste,/ uma paisagem áspera da rua” (BRITTO, 2013b, p. 45). O sujeito lírico diz isso de modo espontâneo, sem nenhum tipo de afetação. O seu discurso, estruturado na simplicidade da linguagem, aproxima-se do ritmo da prosa. Desta vez não só o *enjambement*, mas também a cesura são recursos explorados. Da conjugação desses dois procedimentos constrói-se um poema marcado pelo jogo entre o encadeamento e o corte, o que, na prática, cria um efeito de avanço e pausa, necessário quando se trata de pensar no fazer poético.

Do ponto de vista do ritmo, avançar e pausar são práticas recorrentes nessa poesia. Até mais que o encadeamento, talvez a cesura faça parte de um projeto estético que ultrapassa a escolha estilística. Jorge Lúcio de Campos, em resenha ao livro *Trovar claro*, publicada no *Jornal de Poesia*, ressaltou que “A grande usina que a alimenta [a poesia] parece ser mesmo a pausa, o fôlego, a construção pausada do fôlego” (s/d, s/p). Essa construção pausada tem muito a dizer da objetividade e da concisão dessa poesia. Outra vez a lição aprendida com João Cabral. Na seção “Fisiologia da composição”, do Livro *Macau*, o embate com esse poeta vem da tensão entre a espontaneidade e a racionalidade, em “Logística da composição”, o conflito reside em aceitar que existe uma “logística” que envolve a linguagem poética, algo como “um rumo que as palavras tomam/ como se mão alguma as desenhasse/ na branca expectativa do papel” (BRITTO, 1997, p. 19). Diante dessa tensão, cabe ao poeta reconhecer que a poesia “cumpra o seu papel de protelação da dor da linguagem” (CAMPOS, s/d, s/p)⁵³. E não existe nesse movimento heroísmo do poeta, haja vista escrever poesia/ escrever-se na poesia é uma tentativa de compreender essa dor.

Formalmente, essa tentativa encontra razão de ser na cesura. Esse procedimento, que ganhou *status* na tradição moderna associado ao verso livre e ao poema em prosa, tem a

⁵³ Jorge Lúcio de Campos refere-se especificamente aos poemas do livro *Trovar Claro*, mas entendemos ser possível estender essa noção de “proteção da dor da linguagem” à poesia geral de Paulo Henriques Britto. (Cf. resenha publicada no *Jornal de Poesia*).

função de interromper o fluxo contínuo da linguagem. Cortar e encadear, tal como foi exposto pelos poetas modernos, têm estreita relação como a noção de liberdade: “o poeta cada vez mais consciente de seu poder para descontinuar o incessante da linguagem – cada poeta podendo cortar de seu próprio jeito” (MALUFE, 2011, p. 156). Alguns poetas contemporâneos trabalham esse recurso e o potencializam tendo em vista suas próprias singularidades. Siscar é um desses poetas, pois tem um modo bastante particular de explorar a cesura, como também o *enjambement*. No prefácio ao livro *Não se diz*, Michel Deguy destaca que reconhece esse poeta “pela liberdade de movimento, pela desenvoltura do pensamento que se arrisca com corte e *enjambement*, com descontinuidade e fluidez – em ritmo” (2003, p. 77). Cortar, para Siscar, é um modo de impor silêncio (MALUFE, 2011, p. 158). Malufe destaca, ainda, que os “cortes espalham o não-dito, ou o que não se diz, no meio daquilo que é dito, constituindo mais um procedimento, ao lado da repetição, na direção de um efeito de vertigem poética” (2011, p. 158).

Na poesia de Siscar, a cesura participa da constituição do silêncio do não-dizer, do não-dito⁵⁴. Na produção poética de Britto, esse recurso também pode relacionar-se ao silêncio. Diferentemente de como essa noção é trabalhada por Siscar, que vê o espaço da poesia como o lugar propício à discussão de questões que têm mais a ver com barulho – como são o que ele chama de soberba da poesia ou o espaço político da arte –, em Britto o silêncio, proveniente da pausa, está mais para o momento de tomada de consciência sobre questões que envolvem o fazer poético. O primeiro verso do poema “Logística da composição”, “Só o sonho é inevitável. Quanto ao resto,/” (BRITTO, 2013b, p. 45), é modelar nesse sentido. O corte no interior do verso, empreendido pela presença do ponto final, fratura e isola dois campos, a saber, o do sonho e de todo o resto que não é sonho. Nesse resto está, entre outras coisas, a criação poética. Posicionada no campo da invenção (e não no campo do sonho), a criação artística, “alguma coisa rara escorregando por entre os dedos” (BRITTO, 2013b, p. 45), não escapa aos desígnios da caneta. Ao existir a inevitabilidade do sonho, “há sempre a possibilidade aberta de fazer outro gesto” (BRITTO, 2013b, p. 45).

⁵⁴ Ainda sobre a relação entre o silêncio e o dizer/não dizer na poesia de Marcos Siscar, Milena Magalhães, a quem agradeço pelo gentil envio do ensaio quando ainda estava em fase de elaboração, destaca o seguinte: “O dizer em Siscar, invariavelmente carregado de silêncio como desejo impossível, chama a atenção para os rastros deixados em todo discurso que são, de variadas maneiras, destinados ao acaso do acontecimento do outro. Sua escrita – tanto poética como crítica – constitui uma poderosa experiência sobre o dizer que reelabora as demarcações de quem está na posição de dizer, de questionar os dizeres, possibilitando uma discussão sobre o *ter lugar* da poesia” (2015, p. 373).

3.3. O soneto e a escrita “a contrapelo do papel”

No livro *Trovar claro*, o termo “trovar” antecipa um sentido histórico que toca na formação do gênero lírico. A semântica dicionarizada desse termo aponta para: “Fazer ou cantar trovas; versejar; exprimir em cantigas” (FERNANDES, *et. al.*, 2003, s/p). É recorrente nessas acepções a relação entre música e verso. Do mesmo modo, nesse livro, o encontro entre música (que na poesia fica mais bem traduzida em musicalidade) e verso propõe uma reflexão sobre a forma fixa.

A seção “Dez exercícios para os cinco dedos”, de *Trovar claro*, reúne poemas que “põe[m] o próprio aprendizado sob suspeita” (MASSI, 1997, s/p). O título da seção, que é formada por poemas de estrutura fixa – todos com duas estrofes de cinco versos cada –, antecipa o ato construtivo. Também o título dá conta de que a tarefa exigirá esforço, pois são dez exercícios para apenas cinco dedos. De pronto, há ainda uma brincadeira que leva o poeta a ironizar a pompa e a soberba da poesia canônica. Configura-se nessa perspectiva o primeiro aprendizado que a seção coloca na mira da suspeita, a saber, poesia é exercício? Se sim, como é possível vê-la na condição de “exercício”? A ideia de exercício é da ordem do inacabado, mas também da ordem da repetição. O primeiro traço carrega a ideia do devir, o vir-a-ser do texto; o segundo, de esgotamento. O primeiro é da ordem do acolher; o segundo, do fissurar. Todavia, um e outro são de natureza autorreflexiva.

Os poemas da seção “Dez exercícios para cinco dedos”, formalmente distribuídos em quintilhas (estrofes de cinco versos), são menos formais em relação à organização das rimas e da métrica. Versos brancos e livres (embora haja certa predominância do verso decassílabo) fazem com que a seção coloque em perspectiva estreita relação com a lírica moderna. Essa aproximação, como também a proximidade com a tradição popular medieval, propõe pelo menos uma questão de fundo. Se a retomada dessas tradições não é de torção parodística, se não é a simples adesão a um modelo, o que leva o poeta a assumir que escreve a partir das heranças? Uma resposta possível poderia ser que nem tudo o que já foi feito está resolvido. Por isso, o diálogo com o passado participa da constituição daquilo que Susana Scramim chama de “categoria do presente”⁵⁵. Essa categoria é pressuposta como tempo de passagem. É o risco que a poesia assume quando se posiciona entre discursos – sejam da tradição, sejam da modernidade, sejam da contemporaneidade –, porque essa relação com o outro pode ser o reconhecimento da ausência de um discurso autônomo, logo, assinalaria também uma

⁵⁵ Expressão usada por Susanna Scramim para tratar desse tempo como um momento formado pela potência de um corpo sobre o outro (2007, p. 12).

experiência estética que assume o seu próprio cansaço. A fadiga, entretanto, é de outra ordem. Diferentemente do cansaço que levou a modernidade a se constituir como tradição da ruptura, criando o seu próprio conflito à medida que a aventura da novidade converteu-se em discurso da repetição, Britto faz do presente, “saturado de memória” (SCRAMIM, 2007, p. 16), não uma experiência poética da continuidade, mas uma potência que fundamenta o trânsito entre o já dito e o vir-a-ser. Eis, portanto, um movimento que torna complexa a poesia contemporânea.

Essa discussão ganha contornos mais densos quando é proposta por esse poeta a partir da “forma soneto”. Para Siscar, a poesia do presente manifesta “um impulso de negação do passado recente, no que ele tinha justamente de conflituoso, de comprometido, de propositivo, ou ainda de ‘autoritário’” (*apud* LAGE, 2012, p. 13). “Na prática, isso se traduz no resgate de opções literárias que antes eram evitadas e tachadas como anacrônicas. Por exemplo, escrever redondilhas e sonetos” (LAGE, 2012, p. 13). Ainda em relação às formas fixas, Ferreira Gullar reconhece que “Os poetas contemporâneos as usam como autoimposições formais arbitrarias que se contrapõem à espontaneidade criativa e colocam tensões estimulantes para a produção do poema. Elas são meios e não fins” (*apud* LAGE, 2012, p. 13).

É estreita a relação que Britto estabelece entre a “forma soneto” e a metapoesia. No livro *Trovar claro*, poemas das seções “Sete estudos para a mão esquerda” e “Até segunda ordem”, como também o poema “Sonetinho de verão” estão entre os que exploram essa relação. As duas escolhas, o soneto e a metapoesia, fazem parte de um projeto estético que aponta para a lucidez desse poeta. Lucidez aludida aqui a partir da leitura que Arlenice Almeida da Silva, já citada neste trabalho, faz do livro *Macau*. No ensaio “A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto”, a estudiosa discute essa categoria como capacidade do poeta de inserir-se “no coração do paradoxo da lírica contemporânea” (2010, p. 183), a qual, para ela, é um espaço de entrecruzamentos conceitual e temporal (2010, p. 183). A lucidez tardia de Britto, qualificada assim por Arlenice Almeida por se tratar de um traço que o coloca em contato direto com a tradição moderna, aliada ao conhecimento dos meandros da tradição literária e das experimentações modernas, leva-o a criar metassonetos ousados, irônicos, desrealizados de sua condição de sonetos. Vejamos isso na seção “Sete estudos para a mão esquerda”.

Essa seção, constituída de sete sonetos de corte metalinguístico, participa daquilo que Luiz Costa Lima designou como “poética da palavra desarmada” (1998, s/p). Para o crítico, essa poesia acentua um corpo-a-corpo do poeta com as palavras a ponto de, em *Trovar claro*, mais do que nos outros livros, os poemas “remoe[rem]-se a si mesmos em interrogações e

contra-interrogações que os mantêm sempre tensos e acesos” (CAMPOS, s/d, s/p). Na seção “Sete estudos para a mão esquerda”, a auto-interrogação poética está deflagrada na escolha da “forma soneto”, entretanto com uma particularidade: são sonetos invertidos, pois formados por dois tercetos e dois quartos.

Essa inversão formal, ou “sonetos de cabeça para baixo”⁵⁶, conjugada ao título da seção, pode ser vista como uma problematização de questões próprias da poesia, especialmente, quando se trata de preceitos, de normas. Considerado “como jogo ou exercício pelo qual [os poetas] exaurem as manifestações lúdicas de seu lirismo” (GUEIROS, 1991, p. 16), o soneto clássico agrega em sua estrutura movimentos reflexivos relacionados a cada uma de suas partes. Sobre essa questão vale a pena considerar o que diz José da Cruz Filho, a partir do poeta e tratadista francês Augusto Dorchain. A citação é longa, mas tem relevância pelas questões que propõe:

[2.49] Por sua progressão e conseqüente marcha para o desfecho, tem o soneto alguma semelhança com a obra dramática, desde que se considerem os dois quartetos como a exposição, o primeiro terceto como o núcleo e o último como o remate.

[2.50] Nos dois quartetos, trata-se de fazer nascer e crescer a “expectativa”; no primeiro terceto, de ligar a expectativa à marcha para a solução, que se sente aproximar; no último terceto, de dar à expectativa desfecho que, ao mesmo tempo, dê prazer ao espírito e lhe proporcione satisfação pela lógica e surpresa pelo imprevisto.

[2.51] Ora, as combinações de rimas do soneto correspondem a esses dois estados do espírito - a atitude “estática” de expectativa e a atitude “móvel” da marcha para o desfecho. A atitude “estática” da expectativa é mantida pela repetição, na mesma ordem, rimas do primeiro quarteto no segundo; prefiro a primeira fórmula, isto é, a das rimas “abraçadas” à das rimas cruzadas, uma vez que, no segundo caso, há precisamente a sucessão de quartetos iguais, mas não mais a estreita ligação que existe entre os dois quartetos, quando a rima do quarto verso é a mesma que a do quinto.

[2.52] Quanto à atitude “móvel” da marcha para o desfecho, este se realizará tanto melhor nos tercetos, uma vez que não oferecerão a mesma disposição de rimas e se encadearão sem se assemelhar, sem se repetir, e darão assim ao último verso do derradeiro terceto a vantagem de ser menos esperado do que se ocupasse, na combinação das rimas, o mesmo lugar do terceiro verso do primeiro terceto.

[2.53] Em síntese, a beleza formal do soneto está nesse equilíbrio compensador entre o estado de expectativa, determinado pelo paralelismo das rimas dos dois quartetos, e a atitude de marcha para o desfecho, acelerado pela diversidade da disposição de rimas dos dois tercetos. Se me parece preferível às outras a primeira fórmula que dei, é que, como afirmei antes de ter provado, somente ela realiza “completamente” aquele duplo ideal. (CRUZ FILHO, 2009, p. 29-30)

⁵⁶ Essa alusão se encontra no texto “O que é ser um poeta hoje?: A propósito de Paulo Henriques Britto”, cuja autoria não está especificada, nem outras informações bibliográficas. Recebi essa resenha do próprio poeta Paulo Henriques Britto juntamente com outros textos que fazem parte de seu arquivo pessoal.

Desse movimento deriva a natureza estético-argumentativa do soneto que levou poetas como Camões a elaborar complexos poemas lírico-dramáticos. Eis um exemplo:

Transforma-se o amador na cousa amada,
 Por virtude do muito imaginar;
 Não tenho logo mais que desejar,
 Pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
 Que mais deseja o corpo de alcançar?
 Em si somente pode descansar,
 Pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
 Que, como o acidente em seu sujeito,
 Assi coa alma minha se conforma,

Está no pensamento como ideia;
 O vivo e puro amor de que sou feito,
 Como matéria simples busca a forma. (CAMÕES, *apud* BERARDINELLI,
 2013, p. 225-226)

De corte clássico-maneirista e algumas vezes apontado pela crítica como proposição do conflito entre o pensamento de Platão e Aristóteles, o poema exemplifica bem a concepção de que a estrutura do soneto constitui um sistema “em progressão e conseqüente marcha para o desfecho” (CRUZ FILHO, 2009, p. 29). Os quartetos introduzem um engenhoso raciocínio, cuja tese, devidamente expressa no primeiro verso, “Transforma-se o amador na cousa amada”, serve de reflexão para se pensar nos desígnios tirânicos do amor. Segundo Antonio Medina Rodrigues, esses primeiros oito versos colocam o amor no plano da ideia (concepção platônica), em virtude da anulação do sujeito lírico quando se apossa da pessoa amada. A leitura de Antonio Medina é a seguinte: “de tanto pensar na amada, o amante se esquece de si, a ponto de transformar-se na própria imagem obsessiva da amada, que o habita tiranicamente” (1993, p. 44). A engenhosidade desse pensamento reflexivo, logo, de natureza filosófica, transparece, inclusive, nas escolhas estilístico-sintáticas apresentadas pelo poeta. Alguns conectivos presentes nos quartetos, como são os termos “logo”, “se”, “pois”, aludem para um jogo de raciocínio lógico em processo.

Nos tercetos, o desfecho da argumentação empreendida nos quartetos, de que o amador, ao tomar posse da “cousa amada”, transforma-se na sua imagem, desenvolve-se em direção oposta a esse raciocínio. Para Rodrigues, “o argumento agora deixa de ser platônico, para tornar-se realisticamente aristotélico” (1993, p. 45). Enquanto no pensamento platônico a

imagem da amada pertenceria ao mundo ideal, do ponto de vista do argumento aristotélico, essa imagem não prescinde de uma forma, ao contrário, converte-se em matéria porque deseja ser moldada por uma forma, que é a amada.

Além desse embate entre pensamentos platônico e aristotélico, Camões propõe uma reflexão de natureza paradoxal, delimitada pelos quartetos e tercetos. Em princípio, observando o movimento dos quartetos, poderíamos falar em domínio da alma sobre o corpo, mas a argumentação desenvolvida nos tercetos não dá legitimidade a esse raciocínio, haja vista ter o corpo necessidades que não se completam na perspectiva da imaginação; como declara o sujeito lírico: “o vivo e puro amor de que sou feito,/ como a matéria simples busca a forma”. O poeta trama uma rede de raciocínios para, no fundo, dizer das necessidades e, conseqüentemente, da insatisfação do corpo.

Assim como a forma na poesia de Camões nos permite perceber múltiplos exercícios, lúdicos e argumentativos, ocorre o mesmo na poesia de Britto. A diferença está no modo como esses exercícios são propostos; até porque muitos séculos os separam. Arlenice Almeida da Silva destaca que no poeta brasileiro,

de um lado, a progressão do soneto é colapsada por interrupções e involuções, que implicam a adoção de desenvolvimento irregular e, conseqüentemente, a ausência de coesão interna. De outro, o poeta explora o efeito de contraste: no geral, os dois primeiros tercetos introduzem reflexões teóricas e interrogações em tom sério, de apelo filosófico – na verdade, enunciados filosóficos ligeiros, digeríveis e simplórios que convidam o leitor à comunhão e à intimidade [...] contudo, o tom sério repentinamente é abandonado por um tom sarcástico, às vezes nos versos finais do soneto, às vezes ainda no primeiro terceto inicial. (2010, p. 178-179)

Essa leitura, embora não se refira especificamente à seção “Sete estudos para a mão esquerda”, ora em análise, delinea traços relevantes dos sonetos desse poeta. A essa visão acrescentaríamos que a desrealização do formato tradicional do soneto atesta uma leitura irônica do uso das formas (fixas ou não) na contemporaneidade. Passa pelo seu projeto estético a desmistificação de que essa ou aquela forma, essa ou aquela questão, essa ou aquela tradição é desgastada. O seu olhar oblíquo lhe possibilita antever e criar espaços de liberdade onde há cerceamento.

Uma das chaves irônicas presente na seção “Sete estudos para a mão esquerda” reside no modo como o poeta cria outros movimentos internos para o soneto. Iniciar todos os sonetos pelos tercetos, “desvia[ndo-se] de seu formato tradicional, isto é, de uma estrutura que começa com uma questão, progride nela, encaminhando-se para o remate, o ‘fecho de ouro’,

no qual uma solução seria encontrada: um encantamento que confirmasse a unidade plena e perfeita da obra” (SILVA, 2010, p, 179, grifo da autora), significa discordar da máxima, citada por Olavo Bilac e Guimarães Passos, no *Tratado de versificação*, que afirma ser o soneto “um pensamento de ouro num cárcere de aço”. Para Britto, nenhuma forma fixa pode ser considerada um “cárcere de aço”. Sempre há linhas de fuga que, quando exploradas, assinalam a porosidade da obra de arte. Esse poeta atua nesse espaço, alterando as peças, performatizando o jogo de que fazer isso é fácil, quando, a rigor, pondera sobre cada unidade constitutiva do poema. Eis, portanto, o traço irônico do seu fazer poético, ou seja, “dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas” (MUECKE, 1995, p. 48)⁵⁷. O poema I, da seção em discussão, permite que melhor visualizemos essas questões.

I

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

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

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

Você de longe assiste ao espetáculo.
Não reconhece os fogos de artifício,
as notas que ainda engasgam seu ouvidos.
Porém você relê. E diz: é isso. (BRITTO, 1997, p. 19)

Ao inverter a estrutura estrófica, Britto desfaz o formato tradicional do soneto e coloca em risco o processo articulado das partes que envolvem a proposição da tese, a argumentação e o fecho de ouro, seu remate. Existiria, portanto, nesse e em outros sonetos de sua autoria, que se desviam da estrutura clássica, certa dissonância discursiva, uma espécie de ruído em razão da ruptura com a ordem convencional. Entretanto, o processo estruturante de tese, argumentação e remate permanece, sendo recolocado a partir de outras perspectivas.

Essa estrutura não se liga mais à organização das estrofes, como, em geral, ocorria no soneto clássico. Como dissemos, o Soneto I acolhe a tese, a argumentação e o desfecho, mas isso não está, necessariamente, nessa ordem. A questão central, ou seja, a ideia de que o

⁵⁷ Lemos o termo “subversivo”, nessa citação, como sinônimo de questionador, problematizador.

poema pode prescindir do poeta, está posta na primeira estrofe, como ocorre em um soneto clássico, mas essa questão não é discutida no poema por meio de um raciocínio lógico, em progressão, a ponto de se encaminhar para uma síntese.

Ao longo das três primeiras estrofes, há um movimento que descreve como “a carne faz-se verbo”. Nessa conversão da carne em verbo, inverte-se o sentido bíblico registrado no Evangelho de João 2:14, cujo início diz textualmente: “De modo que a Palavra se tornou carne” (BÍBLIA SAGRADA, 2014, p. 1470). Nessa passagem bíblica, o apóstolo João faz alusão ao fato de Jesus, a quem chama de a Palavra, ou o Verbo como aparece em outras traduções da Bíblia, haver se tornado carne quando residiu entre os humanos na terra. Existe, aí, um sentido de rebaixamento, pois Jesus deixa de ser imagem e passa a ser matéria, passa da condição de porta-voz de Deus para ser porta-voz dos homens. Para Britto, a poesia realiza o caminho inverso. Dizer que “a carne faz-se verbo”, em sentido poético, é reconhecer o trabalho de elaboração, de transformação da matéria bruta, “carne”, em poesia, “verbo”. Diferentemente do sentido bíblico-cristão, que atribui à Palavra-Jesus um sentido aurático, ele solapa essa concepção e compreende a poesia, na condição de verbo que se converte em carne, não como detentora de um caráter sublime, forma pura, mas a partir de sua natureza simbólica; a poesia seria o espaço da crise, da profanação, do paradoxo, enfim, seria o espaço do embate e do debate da linguagem consigo mesma, como também de abertura ao outro.

No Soneto I, como também em outros poemas da seção, o tema mais constante é a própria poesia. O desdobramento da tese de que a poesia pode prescindir de um autor está alicerçado no argumento de que se a trajetória da criação poética é inesperada, se em algum momento no decorrer desse processo o poeta perde o controle sobre a criação, é porque o próprio objeto artístico demandaria uma força, uma energia, capaz de não só garantir uma autossuficiência, mas também uma existência autônoma. Desse modo, Britto recoloca, via discussão metapoética, o drama da impessoalidade da poesia vivido por poetas da tradição moderna. No afã de negar a pessoa empírica do autor, alguns poetas assumiram certa predileção pela forma, explorando-a como máscara do traço humano na poesia. Deriva desse estado de coisas discussões teórico-críticas que tratam da despersonalização, da chamada poesia pura, do absolutismo poético, do ceticismo da palavra, entre outras. Michel Hamburger, no livro *A verdade da poesia*, destaca que mesmo um poeta como Paul Valéry, adepto da teoria de que “os poemas podem ser fabricados e montados como máquinas” (2007, p. 103), tem poemas marcados por experiências outras, que não somente as estéticas. Logo, a impessoalidade e a despersonalização acabam por se tornar questões próprias da tradição moderna.

É provável que seja por essa razão que Britto recoloca questões da poesia moderna que parecem não haver se esgotado. Entretanto recolocar, na perspectiva desse poeta, exige dele um posicionamento. E como é típico do seu estilo, esse posicionamento passa por uma chave irônica. Se não fosse assim, ou seja, não fosse a ironia, a autorreflexividade em sua poesia não passaria de metalinguagem. Seria tão somente apresentar o que é óbvio e aceitá-lo. Para esse poeta, só na aparência as coisas são como são. As escolhas formais por ele eleitas já dizem isso. Desvia-se do formato tradicional do soneto; rompe com o seu caminhar lógico-discursivo; mantém os versos decassílabos, contudo organiza-os, primordialmente, em torno do *enjambement*, de modo a dotar “a forma fixa de prosaísmo” (SILVA, 2010, p. 179).

Seguindo com a análise do soneto I, e pensando na perspectiva de reposicionamento de questões, podemos dizer que uma unidade da estrutura desse soneto é digna de nota. Não falamos, ainda, da última estrofe, propositadamente, porque, em princípio, insere-se aí uma discussão à parte da que foi apresentada para as outras estrofes. Esse poema reparte-se, então, em dois momentos: o de proposição/discussão da tese e a conclusão. Como já dissemos, o remate que não é bem um remate, mas uma tentativa de romper com a expectativa de síntese, porque é dissonante e, ao mesmo tempo, propõe uma solução inesperada. A cena, agora descrita, tem por foco o espectador da cena descrita nas estrofes anteriores. Alguém, aludido por “Você”, “de longe assiste ao espetáculo” (BRITTO, 1997, p. 19). A situação é inesperada, porque o movimento das três primeiras estrofes considerava a autorreferencialidade da poesia. Assim, em vez de o sujeito lírico posicionar-se, rematando a questão, coloca essa responsabilidade nas mãos do leitor que, pego de surpresa, conclui, dizendo objetivamente: “é isso”.

Está aí mais uma das saídas farsescas do sujeito lírico. É comum os poemas terem remates que mais se assemelham a uma saída pela tangente. “Porém você relê. E diz: é isso.” (1997, p. 19), “Desde o começo a causa era perdida.” (1997, p. 21), “e todas as maçãs assassinadas.” (1997, p. 29), “essas palavras que me deixam mudo.” (1997, p. 31) são exemplos de versos finais dos poemas da seção “Sete estudos para a mão esquerda”. A proposta é reconhecer que, como diz Hamburger referindo-se à história da literatura, “A mesma roda ainda está girando” (2007, p. 22). Logo, para não repetir a história, Britto faz da história, das questões das mais diversas tradições literárias a sua grande questão. Por isso, justifica-se em sua produção poética o retorno do soneto, dos versos decassílabos, de ritmos tradicionais e de temas e motivos, como são a metapoesia, o amor e o sujeito lírico com seus embates. Por essa roda, que “ainda está girando”, transita o seu lirismo. E como ele diz, “A

coisa parece fácil” (BRITTO, 1997, p. 25), mas “A solução difícil” (BRITTO, 1997, p. 31). O jeito é “Escrever a contrapelo do papel” (BRITTO, 1997, p. 31).

“Escrever a contrapelo do papel” relaciona-se diretamente com o estilo poético desse poeta. Vejamos o Soneto VII, em que aparece essa metáfora, na íntegra:

VII

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

calou-se, escapuliu, não se rendeu –
era precisamente a procurada.
sobrou só isso que, leitor, é teu.

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

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

Outra vez, a cena metalinguística como um discurso contrariante. Não como sinônimo de contrariado, daquele ou daquilo que se coloca contra, porém como quem ou o que está em descompasso com determinada ordem instituída. Assim, podemos ler o soneto VII como gesto de um poeta consciente de que “Escrever a contrapelo do papel” é uma forma de “estudo para a mão esquerda”. Estão envolvidas nesse movimento a constatação da dificuldade da criação e a atitude canhestra em relação a isso que, de certa forma, norteiam o lirismo em estudo. Há sempre nessa poesia um corpo-a-corpo com as palavras com o claro objetivo de desconfiar das certezas, desestabilizar as verdades, propor outras saídas.

O poema inicia-se como se algo já estivesse em andamento. Ao dizer “A solução difícil. As adversárias.”, o poeta insere o leitor em uma narrativa que tem um “antes”. E por que faz isso? A proposta pode ser vista como uma forma de inseri-lo naquilo que seria um momento de tensão do poema. Se fosse uma narrativa, seria o clímax. E de fato, os dois primeiros versos desse poema podem ser lidos como se fossem os últimos. Há nesses versos um tom de conclusão, de remate ou de síntese de uma questão. O segundo verso bem condiz com uma espécie de chave de ouro do soneto. Colocado logo no início do poema causa estranhamento, porque essa é a parte do poema destinada à proposição da(s) questão(ões).

Agir assim é coerente com o programa formal de Britto, que está sempre em busca de subverter um padrão. Está aí, na prática, o gesto que o leva a “Escrever a contrapelo do papel”. E por que nesse verso estaria uma ideia-síntese, um “fecho de ouro”? Porque, de imediato, esse verso lembra uma passagem do texto “Sobre o conceito da história”, de Walter Benjamin, que fala do materialista histórico como aquele que “considera a sua tarefa *escovar a história a contrapelo*” (2012, p. 245, grifo nosso). “Escovar a história a contrapelo”, na concepção de Benjamin, é apropriar-se do passado por outro viés, que não seja o do vencedor; é fazer da história um documento que não seja o da barbárie. É constituir com o passado uma “experiência” (GAGNEBIN, 2012, p. 8), e isso pressupõe “a história aberta a novas propostas e ao fazer junto” (GAGNEBIN, 2012, p. 11),

Milena Magalhães, falando dessa passagem em Benjamin, mas discutindo-a na perspectiva dos modos de relacionamento da poesia de Siscar com o passado, destaca que demanda violência o movimento de “escovar a história a contrapelo” (2014, p. 168). Segundo ela, não é tarefa fácil o enfrentamento do sujeito com a história. Embora se refira a um sujeito poético de um poema específico de Siscar, podemos estender a reflexão e ver que há um impasse quando se trata de analisar, acolher ou apropriar-se do passado: “Se por um lado, há perpetuação, por outro há também o enfado, e mesmo o temor, de deixar rastros” (MAGALHÃES, 2014, p. 168). A violência está, portanto, na rasura de alguns lugares de discursividade que, alheios à abertura, ao devir histórico, reduzem a história a um mero processo de rememoração.

Se “escovar a história a contrapelo” diz das possibilidades de convivência das diferenças (Barthes chama isso de “viver junto”)⁵⁸, “Escrever a contrapelo do papel” relaciona-se com a concepção de Benjamin naquilo que o método, por trás do conceito de história, proporciona. Emerge desse lugar um lirismo exigente e consciente de seu modo de ser canhestro, pois desnuda as suas insuficiências sem pudor, e essa é uma forma de abertura ao outro. Além do movimento autotélico da poesia, aquele movimento que segundo Luiz Costa Lima, “choca seus ovos de costas para o mundo” (1998, s/p), o sujeito lírico, ao expor as dificuldades da criação, mobiliza eixos de tal modo que sentidos diversos se sobrepõem. Diferentemente do soneto I, que discute a possibilidade de a criação prescindir de um criador, no soneto VII, o poeta sabe-se criador e mapeia, precisamente, o caminho percorrido até sagrar-se um domador de palavras. Ações como riscar alguma palavra que não cabe no poema ou negar a inspiração da “deusa atarantada” são descritas com a naturalidade de um ato trivial.

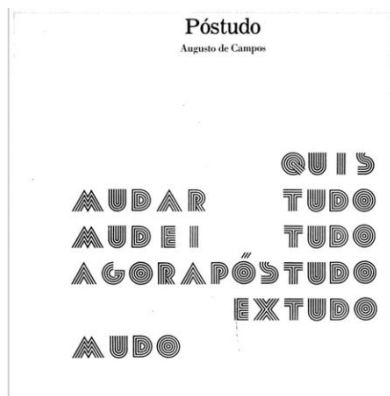
⁵⁸ Fazemos aqui alusão ao livro *Como viver junto*, publicado no Brasil em 2003.

O poeta está sempre querendo mostrar que não existe excepcionalidade na criação poética. Depois do labor do fazer, “Sobrou só isso que, leitor, é teu.// Só isso, sim. Que ao mesmo tempo é tudo.” (BRITTO, 1997, p. 31).

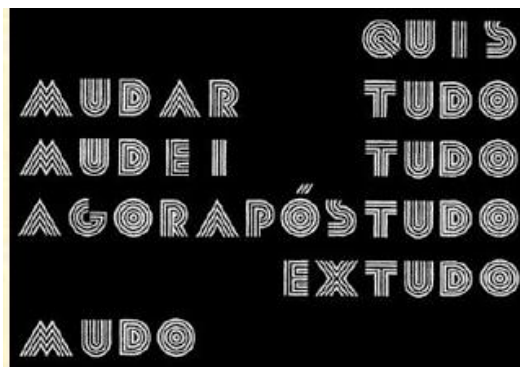
Entre as expressões “só isso” e “é tudo” interpõe-se um jogo que particulariza o lirismo. Em princípio, pela ótica do sentido dessas expressões, poderíamos pensar que no espaço poético deflagra-se uma luta intestina, projetando uma dicotomia em que a primeira expressão – “só isso” – diria da falta, da insuficiência, e a segunda – “é tudo” –, da inteireza. Porém uma leitura distinta dessa também é possível. O traço lúdico existente, e de certo modo derrisório, passa pelo reconhecimento de que tanto “só isso” como “é tudo”, nesse caso, pertencem ao mesmo campo semântico, o de significar ausências. Se quisermos arriscar, esse algo, o que falta, é o que o poeta não disponibiliza para o leitor; apenas insinua. Existe na poesia de Britto uma recorrente sensação de inapreensibilidade das coisas pelo fazer poético. Daí que, especialmente, o termo “tudo”, em chave externa, pode ser lido numa perspectiva histórico-literária. Explicamos: a sua poesia sabe-se inserida em uma época de projetos saturados e isso a coloca em uma zona de instabilidade. Olhando para a tradição, faz da problematização por ela criada sua grande questão, assim como também se particulariza e, para isso, interroga-se constantemente. Essa atitude nos permite pensar cada poema, cada seção, cada livro como um movimento de balanço, de análise criteriosa das condições da poesia, do sujeito lírico e do poeta na contemporaneidade. Os balanços realizados aludem para uma poesia que se vê em descompasso com o mundo (não só o poético). Isso justifica, por exemplo, o fato de os termos “isso” – não só com função demonstrativa, mas principalmente com o sentido de desdém (“Então viver é *isso*”; BRITTO, 2013b, p. 34, grifo nosso) –, e “tudo” estarem recorrentemente nos poemas de Britto.

Não à toa, quanto à perspectiva de balanço e ao uso do termo “tudo”, e podemos pensar também na possibilidade do uso do termo “mudo”, no soneto VII, cabe uma breve leitura e aproximação com “Pós-tudo”, poema de Augusto de Campos publicado em fins de janeiro de 1985, que, para além da polêmica (talvez fosse melhor dizer mal-estar) em meio à crítica literária brasileira, anuncia a chegada do tempo dos projetos saturados. Isso porque o poema, segundo Roberto Schwarz, “concebido como um marco” (1987, p. 57), propôs-se a denunciar o fim de uma era que teria se iniciado com o modernismo e culminado com as vanguardas brasileiras. Publicado no “Folhetim” do Jornal *Folha de São Paulo*, o poema “Pós-tudo”, ainda segundo Roberto Schwarz (1987), reivindica um espaço público para tratar do fim das utopias. Pensando nisso, e no jogo entre o querer e o fazer – como ações inerentes

ao sujeito lírico –, a palavra “tudo”, dada a sua recorrência, ganha dimensões quase míticas no poema.



(Fig. 1. Versão publicada no “Folhetim” do Jornal *Folha de São Paulo*, em 27 de janeiro de 1985.)⁶⁰.



(Fig. 2 Versão publicada no site do poeta Augusto de Campos.)⁵⁹

Estrategicamente grafado na coluna à direita, cada vez que aparece, o termo “tudo” mobiliza uma postura do sujeito lírico. Naturalmente, isso ocorre porque em uma das leituras possíveis, a linear, o termo está relacionado a outro que o modifica (“mudar tudo”, “mudei tudo”, “agorapóstudo” e “extudo”). Do registro do primeiro ao último termo, passamos da ideia de absolutização – de tudo querer e poder – ao reconhecimento da imobilidade, materializada nas diversas acepções assumidas pelo termo “extudo”. Esse neologismo, o último “tudo” da sequência, pode ser lido como algo passado – “ex-tudo”, ou “Uma negação daquilo que se configurou como ‘tudo’ num primeiro momento” (REBECHI JR., 2009, p. 13) – ou, ainda, em razão da sonoridade (“estudo”) como atitude relacionada à reflexão.

Ainda sobre a palavra “tudo” no poema de Augusto de Campos, e tendo por norte o que escreveram Roberto Schwarz, no artigo já citado, e Augusto de Campos, na carta-reposta a este crítico intitulada “A dialética da maledicência”⁶¹, Arlindo Rebechi Junior escreve:

A análise da variação da palavra “tudo” – em evidência no poema pela colunagem alinhada à direita – é o seu primeiro passo em explicar no poema quais são as matérias historicamente formadas e quais são os processos sociais envolvidos. Entre o primeiro e o segundo “tudo”, estaria a passagem de uma acepção da vontade absoluta de mudança da realidade [quis /mudar tudo] a uma acepção ligada a algo “individualmente possível” daquilo que foi visceralmente almejado, mas não necessariamente consumado [mudei tudo], frase que nas palavras do crítico é “pretensão que beira a tolice”.

⁵⁹ Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/01/27/348/>>. Acesso em: 22 set. 2015.

⁶⁰ Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/07_03.htm>. Acesso em: 22 set. 2015.

⁶¹ Esse texto também foi publicado no “Folhetim”, do Jornal *Folha de São Paulo*, na edição de 7 de abril de 1985. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/04/07/348>. Acesso em: 22 set. 2015.

A primeira constatação é sua primeira denúncia da ilusão praticada pelo poema: seu deslocamento e desvio proposital da realidade material. Se o crítico [Roberto Schwarz] já supõe um aspecto pouco coerente no tratamento do poema em relação ao mundo e à experiência desse mundo que nos rodeia, o que dizer, então, de outra suposição trazida por ele. Nela, a existência desse segundo “tudo” estaria no mesmo patamar de abrangência do primeiro “tudo”, se contarmos que a *persona* do poema tivesse tido a consciência e tivesse julgado que realmente mudou tudo. Ou seja, nessa nova configuração, aquilo que se almejou como mudança, consumou-se como tal. Hipótese que levaria à leitura do terceiro “tudo” como algo que não mais se alinha às características do primeiro nem tampouco ao do segundo. Ou, conforme a quarta acepção trazida pelo poema, seria um ex-tudo. Uma negação daquilo que se configurou como “tudo” num primeiro momento – por excelência, a circunstância inicial que reflete apenas o desejo da mudança radical. (2009, p. 13)

No poema de Augusto de Campos o termo “tudo” está prenhe das contingências histórico-literárias de determinada época. Passam pelo projeto literário do poema as demandas do modernismo e das vanguardas brasileiras. Passam também os conflitos do sujeito lírico. E tudo isso, a rigor, fazendo parte de um projeto ainda maior que é a tentativa de compreender a passagem do moderno ao pós-moderno.

Na base, a poesia de Paulo Henriques Britto também participa desse movimento de compreensão da passagem de uma época para outra. Mas aqui se trata de uma relação entre a tradição moderna e a contemporaneidade. E como dissemos, a aproximação está na base, porque no desdobramento o poema de Britto não performatiza uma tensão entre o eu e “tudo”, como se dá em Augusto de Campos, pois mascara, via ironia, o sentimento de insuficiência. É como se essa poesia estivesse sempre em estado de carência e as expressões “Só isso” e “é tudo” fossem a manifestação inequívoca desse estado.

Nisso, Britto é herdeiro da lírica de Drummond. Impossível não ver na “Seção sete estudos para a mão esquerda”, do livro *Trovar claro*, o discurso canhestro do *gauche*. A personalidade *gauche*, ou *gauchismo*, como diz Alcides Villaça, “funciona”, na poesia de Drummond, “como índice de uma consciência mais alta e rigorosa, diante de cujo padrão tampouco o mundo está ‘direito’” (VILLAÇA, 2006, p. 18, grifo do autor). Decorrem desse desajuste uma poesia e um sujeito lírico que interrogam o mundo e seus valores e, embora na superfície dê indícios de que tudo está sob controle, a consciência aguda desse desajuste insinua um sentimento de abandono e de pequenez perante as contradições da vida. A poesia de Drummond dramatiza isso e ainda faz do *gauchismo*, que também é lido por esse crítico como “estampa da precariedade do sujeito” (2006, p. 57), “estratégia estilística, plataforma poética em que o descentramento se torna vantajoso e libertário como ponto de vista

construtivo” (2006, p. 57). A persona *gauche* de Drummond, que nasce com o “Poema de sete faces” e acompanha a sua produção em diferentes matizes – confessional, metapoética, social, histórica –, é resultado da desconfiança do poeta perante o mundo. Seus poemas, dentre os quais podemos citar o “Poema de sete faces”, “O elefante”, “A máquina do mundo” e “Relógio do rosário” “apresentam sob o signo de uma dramática insuficiência” (VILLAÇA, 2006, p. 8) os paradoxos da vida moderna.

Desajuste, descompasso, sensação de deslocamento em relação ao mundo são alguns dos traços que movem a poesia de Drummond. Atentando para os poemas da seção “Sete estudos para a mão esquerda”, ficamos com a impressão de que esses sentimentos também norteiam a poesia de Britto. E o diálogo, como dito, nessa seção, é explícito. Em pelo menos duas passagens, o poeta mineiro é citado. Uma é no soneto IV, no qual há nítida referência ao poema “A máquina do mundo”:

(...)
Mas essa ordem serena
é coisa dura e avessa,
uma máquina perversa.

Para instaurar esse mundo
precisa a vontade mais crassa,
a desfaçatez de quem sempre
procura aquilo que acha.
(...) (BRITTO, 1997, p. 25)

A outra está no soneto VII, que faz referência a alguns poemas do livro *Sentimento do mundo*:

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

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

Como em Drummond, existe em Britto uma consciência lírica em alta tensão. Essa consciência faz com que a poesia de ambos dramatize os conflitos pessoais e as tensões próprias da época em que vivem. Drummond espalhou pela sua produção os dramas do provincianismo mineiro, os descompassos da vida moderna com suas promessas de progresso

e as decepções do mundo devastado pela guerra. Britto, reconhecendo a utopia moderna, discute e pensa a contemporaneidade a partir da crise desta que tanto acolhe os paradoxos da modernidade, como se confronta com seus limites criando os próprios conflitos. Embora seja possível fazer aproximações entre o lirismo de Drummond e de Britto, é desse mesmo ponto de vista que resultam também as diferenças.

Enquanto o poeta mineiro apresenta um quê de ressentimento em relação às contradições do mundo moderno, Paulo Henriques Britto, certo de que as demandas do mundo contemporâneo são da ordem do inapreensível – seja pela arte, seja pelo sujeito –, brinca com a sua condição de poeta em meio à precariedade. Drummond assume uma posição mais séria que serve para obliterar o surgimento de uma poesia de tom negativo, niilista ou mesmo melancólico. Em lugar disso, em Britto, há uma poesia marcada pela “lucidez irônica” (SILVA, 2010, p. 188) que se torna aguda quando a reflexão recai sobre a própria consciência poética, como vimos na seção “Sete estudos para a mão esquerda”. Um dos caminhos encontrados é a subversão; talvez coubesse dizer que Britto “trapaceia” no sentido usado por Roland Barthes no ensaio *Aula* (2013, p. 17). Nesse caso, a escolha do soneto na contemporaneidade, longe de ser um anacronismo, é um modo de se esquivar do poder da forma e, ao mesmo tempo, *na* forma, contestar o lugar-comum.

Talvez, por isso, Britto tenha elegido o soneto como um dos modos de colocar seu lirismo em movimento. Segundo Villaça, o soneto clássico, a elegia e a poesia épica, “formas poéticas de um alto estilo”, são também “formas altamente afirmativas em si mesmas” (2006, p. 79). Ao inserir em uma forma de corte afirmativo hesitações e questionamentos que relativizam as certezas e esvaziam as possibilidades de inteireza da forma, rompendo, do ponto de vista do uso da linguagem com a formalidade ao armar um discurso prosaico (“deusa atarantada”; “homem a esperar”), o poeta reconhece que a grandiloquência da forma lírica admite variados tipos de dissonâncias que, em última instância, apontam para as dissonâncias de cada época.

Nessa chave de leitura, despir a rigidez de uma das formas líricas – encorpar-lhe alguns traços que eram mais frágeis, inserir outros – é um modo de dizer da vitalidade dessa forma. A rigor, essa atitude é provocadora, porque referencia a tradição ao esvaziá-la. Consideremos, então, o poema “Sonetinho de verão” que, a nosso ver, é um dos sonetos mais bem elaborados de Paulo Henriques Britto.

Traído pelas palavras.
 O mundo não tem conserto.
 Meu coração se agonia.
 Minha alma se escalavra.
 Meu corpo não liga não.

A idéia resiste ao verso,
 o verso recusa a rima,
 a rima afronta a razão
 e a razão desatina.
 Desejo manda lembranças.

O poema não deu certo.
 A vida não deu em nada.
 Não há deus. Não há esperança.
 Amanhã deve dar praia. (BRITTO, 1997, p. 81)

“Sonetinho de verão” inscreve-se na galeria de variantes da “forma soneto” de Paulo Henriques Britto. Segundo Moisés, no *Dicionário de termos literários*, o sonetinho é um soneto “formado por versos curtos, de uma a oito sílabas” (2004, p. 434). Dicionários de língua portuguesa também atestam esse sentido para o termo, ressaltando que é um “Soneto em que os versos são de curta medida” (FERNANDES *et. al.*, 2003, s/p). Britto fez opção pela redondilha maior, em que os versos de sete sílabas métricas contribuem efetivamente para a expressividade rítmica do poema. Os versos redondilhos, de “Sonetinho de verão”, por serem breves, investem ao poema um ritmo acelerado, todavia contido pela pontuação que aparece em treze dos quatorze versos. Há outra particularidade do estrato rítmico. Existe uma recorrência na organização sintática dos versos, expressa pela ordem direta da oração (sujeito e predicado), que configura ao poema um quê de despreensão. É como se todas as unidades da estrutura poemática estivessem articuladas para compor um objeto artístico que se quisesse breve, simples e emancipado.

A estrutura do “Sonetinho de verão”, em que os quatorze versos estão distribuídos em duas quintilhas e um quarteto, por sinal pouco usada na lírica de Britto⁶², apresenta, mais uma vez, um poema que manifesta a recusa à forma clássica do soneto e, do ponto de vista temático, a metalinguagem tem força poética. Esses traços, recorrentes nessa poesia, marcam um lugar de fala e, por isso, o soneto e a metapoesia – forma e tema – articulam-se de maneira a projetarem um espaço de liberdade. O soneto, que já foi visto por estudiosos como manifesto de uma arquitetura rígida, e a metapoesia, sempre acusada de encarcerar a

⁶² No livro *Macau* há o poema “Trompe l’œil” com essa mesma estrutura. Vale ressaltar o uso recorrente que Paulo Henriques Britto faz das quintilhas, estrofes compostas por cinco versos, ao longo de sua produção.

linguagem sobre si mesma, transitam pelo lirismo de Britto como forma de abertura ou, como dissemos, emancipação.

Siscar, ao ler a poesia de Haroldo de Campos, destaca que a “‘consciência da crise da linguagem e da própria crise da poesia ou da arte’ é o pano de fundo para um desenvolvimento claro da ideia de inovação, de especificidade, de emancipação da poesia” (2015, p. 20, grifos do autor). Do mesmo modo, a consciência aguda e o conhecimento que Britto tem da tradição lhe permitem fazer da opacidade das formas e dos temas um espaço de liberdade. “Sonetinho de verão” é, portanto, daqueles poemas que “encena [...] uma crise consigo mesmo e com seu tempo” (LEONE, 2014, p. 24). Ainda segundo Luciana di Leone, colocar-se nessa posição implica naquele distanciamento crítico que Giorgio conceituou por contemporâneo (2014, p. 24), ou seja, fazer da crise um lugar de enunciação possibilita modulá-lo e problematizá-lo.

“Sonetinho de verão”, como já dito, pode ser inscrito na galeria dos poemas mais bem elaborados de Paulo Henriques Britto. Por trás de uma suposta simplicidade (versos redondilhos e predominantemente livres, ordem direta da frase, recorrência do discurso paratático que se estrutura nos períodos compostos por coordenação), existe uma complexa discussão sobre os desajustes da poesia e do sujeito lírico na contemporaneidade. Diferentemente de outros poemas, em que esses traços também aparecem, neste, existe uma crise nomeada em relação ao presente, conformando um discurso de desalento. Levando em consideração a recorrência do termo “não”, há um tom de negatividade no poema. Mais do que uma perspectiva de balanço, comum em seus poemas, há, agora, a constatação de que “O poema não deu certo./ A vida não deu em nada. Não há Deus. Não há esperança” (BRITTO, 1997, p. 81). Isso é quase o mesmo que anunciar o fim da poesia, do sujeito, de Deus e da vida. Ou, como ressalta Siscar, o reconhecimento de que a lírica contemporânea é herdeira da crise da tradição moderna (2010, p. 32). A poesia, diz ainda esse autor, “Mostra-se como lugar de crise” (2010, p. 116) e, como tal, é sempre um lugar de falta.

Do desconcerto do mundo (Camões) à morte de Deus (Nietzsche), perceptíveis em versos como “O mundo não tem concerto” e “Não há Deus. Não há esperança”, o sonetinho insinua uma espécie de caos existencial (primeira estrofe), caos poético (segunda estrofe) e um ceticismo geral (terceira estrofe) que correspondem a um lugar de falta. Em Drummond, posicionamento semelhante foi visto como “chancela de uma personalidade *gauche*” (VILLAÇA, 2006, p. 13). Na poesia de Britto, instaura-se um sujeito lírico que se alimenta dos dilemas do passado, sente o peso da tradição, mas não carrega esse peso; ao contrário, faz da ironia uma forma de emancipação, por isso dissemos que há no poema um suposto

desalento. Lido nessa perspectiva, o “Sonetinho de verão” é mais uma das peças farsescas de Britto. Se tudo está posto, se os grandes dramas já foram vivenciados, se até “O poema não deu certo”, resta ao sujeito lírico interpelar a contemporaneidade a partir de movimentos nada programáticos: “Amanhã deve dar praia” (BRITTO, 1997, p. 81). Da banalidade desse verso que, por sinal, beira ao adágio ou mesmo à malandragem carioca própria de um poeta que nasceu e viveu a maior parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro, emerge um sentido de contemporâneo que se sustenta nas experiências aparentemente triviais. “Amanhã deve dar praia” é daqueles dizeres que surgem da intempestividade de um sujeito lírico ciente de que o *topos* do presente está nas proposições corriqueiras. Refratário aos posicionamentos dogmatizantes, esse sujeito formula possibilidades de encontrar no cotidiano saída para o estado de crise.

Desse modo, em Paulo Henriques Britto, a consciência da crise na contemporaneidade leva-o a experiências com a forma. Para Siscar, “A forma não é uma experiência da *identidade*, mas da crise. Se assim for, aquilo que chamamos a forma de um poema não se qualifica simplesmente como estilo de um texto, mas como modo de relação com a crise, com o paradoxo da crise” (2010, p. 115, grifo do autor). Para ilustrar esse argumento, ele ainda destaca: “Na poesia de Paulo Henriques Britto, para tomar um exemplo recente, uma certa ‘claustrofobia’ da forma fixa – uma espécie de renúncia à experiência libertadora contida na utopia da singularidade – convive de modo tenso com uma ideia ácida de recusa da ‘piedade’” (SISCAR, 2010, p. 115, grifos do autor).

Imbuído desse espírito, o de que é possível fazer da crise espaço de criação e de subversão, Paulo Henriques realiza, com “Sonetinho de verão”, uma “trapaça” com a forma, no sentido de “logro” ou de “esquiva”, concebido por Barthes quando disse que a literatura era um “trapacear com a língua, trapacear a língua” (2013, p. 17). Esse poema – que nos lembra o “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, de Drummond –, desde a organização de sua estrutura (três estrofes independentes, formadas também por versos independentes), trapaceia com a forma, porque corrompe o poder legitimado pela convenção clássica. E esse logro se estende a outras unidades do soneto. A unidade lógico-discursiva que acompanha a organização distribuída em dois quartetos e dois tercetos é uma das que perde força. Em seu lugar há uma organização paratática, feita pelo processo de aglutinação de versos independentes, que não só particulariza uma experiência poética, mas demonstra no próprio fazer o quanto prescindem da hierarquização.

A forma, nessa poesia, não se resume a uma opção por essa ou aquela estrutura poética. Britto, calculadamente, trabalha com a musicalidade dos versos – pelas escolhas

métricas, rítmicas, sonoras – construindo um jogo “entre a linguagem do cotidiano e a sofisticação formal” (JAHN, 2012, s/p)⁶³. Por investir profundamente na pesquisa formal, talvez reste a impressão de essa produção poética resumir-se a isso, fazendo da metapoesia sua linha de força. No entanto, a insistência pela forma é mais do que isso. É a constituição de uma lírica que reafirma “os impasses, fissuras e pontos cegos do fazer poético” (editores do livro *Tarde*), e faz do encontro entre a poesia, o sujeito lírico e o mundo uma experiência inventiva e uma vivência transgressora.

⁶³ Cf. [Orelha]. In: BRITO, 2012.

CONCLUSÃO

i. Isso de dizer as últimas palavras

No início da escrita de uma tese, projetam-se perspectivas, expectativas e, por que não dizer, sonhos, desejos, de modo que a tarefa que nos leva às palavras que pretendem ser finais dispõe-se também como devir. Em princípio, não deveria ser assim, haja vista ser este o momento de fechamento, não de abertura; de conclusões, não de possibilidades; de atar as pontas de uma trajetória, não de abrir outras; de colocar um ponto final. No entanto, o movimento assim se constrói, porque é próprio da última palavra revelar-se como utopia. Sempre haverá mais alguma coisa a dizer. Na pesquisa acadêmica, como na vida, as questões estão sempre em processo. Por isso, proferir as últimas palavras – algo institucionalizado –, colocar um ponto final naquilo que insiste em não findar, é um ato que carrega marcas de luto. Não é somente por ser este o momento destinado ao desapego que a dor se manifesta – afinal, a convivência de quatro anos com uma pesquisa cria vínculos entre o sujeito e o objeto a ponto de o fim da investigação significar, de certo modo, a separação de corpos que se afetaram. O luto também existe, porque o ponto final, mesmo que não indicie o fim do dizer, flagra o limite de uma experiência que, a partir de então, passa a existir somente como memória. Na passagem da experiência, do vivido, para o revivido pela memória, há uma estranha mudança de estado, uma espécie de interrupção que se processa como fratura. Daí a sensação de luto.

Por outro lado, embora saiba da não inteireza mediada pela conclusão, pressupor as palavras finais de uma pesquisa é um convite à exposição/reflexão de resultados atingidos no decorrer do estudo. Diferentemente da sensação de luto, nesse caso, o gesto é de enfrentamento. Enfrentar no sentido de colocar à prova as respostas formalizadas, as novas indagações que surgiram no caminho, enfim, fazer uma verificação da leitura constituída. E nesse movimento uma constatação: a de que advém da pesquisa acadêmica uma sensação de conquista, pela escrita, de dado território. Deriva dessa sensação uma espécie de empoderamento pessoal, porque, do ponto de vista da crítica literária, guiamo-nos pela intenção de contribuir para a movimentação da cena literária brasileira contemporânea e, especificamente, para a expansão do estudo da poesia de Paulo Henriques Britto. É, portanto, da natureza da pesquisa acadêmica a constituição de novos modos de relação do sujeito com o objeto de pesquisa, desse objeto com outros sujeitos e mesmo do sujeito com o mundo.

Pensando nessas questões, o dizer final ora proposto, processo reflexivo de uma trajetória, pretende, por meio de um movimento retrospectivo, demarcar o lugar de pertencimento do lirismo de Paulo Henriques Britto na contemporaneidade brasileira. Empreender essa tarefa é, em última instância, uma forma de desapego; também é um desafio, pois lança a pesquisa ao seu próprio devir. Nesse movimento, mais do que demarcar palavras conclusivas, intencionamos retomar algumas questões discutidas e, ao mesmo tempo, analisar em que medida essas discussões contribuíram para a leitura crítico-analítica da poesia de Britto. Por isso, ao realizarmos uma reflexão de natureza conclusiva, tão importante quanto olhar para trás é a experiência de vislumbrar o que poderia ter sido.

ii. Isso de recuperar o que foi dito para desdobrar outros dizeres

Ao longo desta pesquisa, o objetivo foi investigar crítica e analiticamente a questão do lirismo contemporâneo de Paulo Henriques Britto, observando como se constituía a relação com as tradições clássica, romântica e, especialmente, a moderna e o modernismo brasileiro nos livros *Liturgia da matéria*, *Mínima lírica*, *Trovar claro*, *Macau*, *Tarde* e *Formas do nada*. Partimos da hipótese de que entre a poesia de Britto e a poesia da tradição referida há um diálogo norteado pela ironia, na medida em que não se trata de uma atitude de recusa, mas também não é tão somente a continuidade da tradição literária. E dessa posição, que poderia transparecer uma atitude dubitativa, resulta um lirismo marcado pela autorreflexividade crítica. Ao mesmo tempo em que o poeta assume algumas heranças ele se dispõe a problematizá-las, tocando em questões caras a essa tradição.

Um dos pontos de tensão do lirismo moderno assenta-se na proposição da novidade. A *nouveauté*, na modernidade, nasce junto com a ideia de progresso, pois tanto um como o outro – novo e progresso – carregam noções que aludem à ideia de constante renovação. “A tradição moderna começou com o nascimento do novo como valor”, ressalta Antoine Compagnon no livro *Os cinco paradoxos da modernidade* (2010, p. 11). Nesse mesmo livro, na parte final, o estudioso francês reitera: “A arte ocupou o centro da consciência moderna, porque o novo, como valor fundamental da época, há muito nela encontrara sua legitimidade” (2010, p. 132). Embora “O famoso ‘rompimento moderno com a tradição’ durou o bastante para ter produzido a sua própria tradição (ROSEMBERG, 1974, p. xv)⁶⁴, o “culto melancólico” (COMPAGNON, 2010, p. 11) ao novo fez da modernidade um período marcado

⁶⁴ O autor cita a parte “rompimento moderno com a tradição”, mas não informa a fonte da citação.

pelo paradoxo, como assinala Compagnon (2010, p. 131). Dito de outro modo: a novidade determinante para demarcar a fronteira entre a modernidade e o passado é, também, a sua maldição.

A poesia de Britto assume o risco de inserir-se em algumas dessas tensões e, ao mesmo tempo, recolocá-las em cena sob outra perspectiva. A questão da novidade aparece recorrentemente nessa produção poética, pois, por um lado o novo não é uma força que a movimenta, isto é, não é elevado à condição de valor, por outro, também não é negado. Não é a busca pela novidade que interessa ao poeta contemporâneo, mas, sim, a busca por formas de mover-se em território tão grávido de vivências e experiências. No lugar da novidade e do progresso, Britto se predispõe à escuta dos tempos e, a partir desse contato, ativa uma escrita autorreflexiva, aberta e performática.

A novidade, nesse caso, é resultado de alguns agenciamentos⁶⁵. Diante da poesia brasileira contemporânea, e com a poesia de Britto não é diferente, ocorre a sensação de *déjà vu*, porque temas, motivos, questões, formas poéticas e procedimentos, já explorados em outras épocas, retornam, causando reações diversas entre a crítica. Ora, quando um poeta agencia o que está posto pela tradição, o que determina se o seu movimento é singular (ou não) é o modo de relação com essa tradição, pois “quando as relações se modificam, surge um novo objeto, novas noções e novas atitudes. A cada nova relação que é estabelecida num campo social entre os seus componentes, emerge um novo sentido [...], cada época dá um sentido e um valor próprios às coisas” (PESCUMA, 2013, p. 40).

O lirismo de Britto se faz *novo* ao modificar, portanto, a rede de relações com a qual trabalha. Por isso, essa poesia não é a continuidade de alguma tradição poética, mas o oposto, se pensarmos no princípio de que a arte se constrói na diferença, ou seja, “aquilo que está sempre se tornando uma outra coisa diferente de si mesma” (PESCUMA, 2013, p. 41). Nesse sentido, a arte cria linhas de errâncias, impossibilitando sua apreensão por meio de leis rígidas que tendem a paralisá-la. Contrária à moldura, a tendência da arte é se reinventar. Mas, voltando ao questionamento que lançamos na introdução deste trabalho, como reinventar tendo que lidar com tantos paradigmas? Britto fez isso ao apresentar constantes desdobramentos nas questões tratadas por ele.

Pelo menos dois traços delineadores do lirismo desse poeta foram perscrutados no trabalho. Um constrói-se nos interstícios de outras tradições e outras vozes; o segundo, que

⁶⁵ Usamos esse termo a partir de Cristina Pescuma que, no ensaio “Arte contemporânea: máquina de *assemblage*”, trata do “agenciamento” como sendo uma “rede de relações” capaz de produzir algo diferente, modificado, alterado.

também acolhe outras tradições e outras vozes, faz da “forma soneto” seu ponto de torção. Embora essas questões tenham sido tratadas de modo mais particularizado em cada capítulo, em momentos pontuais houve convergência das discussões. Assim, enquanto o primeiro e o segundo capítulos centraram-se na análise do diálogo com a tradição, especialmente a moderna e as vanguardas brasileiras, com vistas a investigar as linhas de força do lirismo desse poeta, o terceiro capítulo ocupou-se da problematização poética advinda do modo como ele opera com a “forma soneto”. A base teórico-crítica para essa discussão apoiou-se em concepções de estudiosos como Hugo Friedrich, Alfonso Berardinelli, Michel Hamburger, Octavio Paz, Marcos Siscar, Arlenice Almeida da Silva, Célia Pedrosa, entre outros. Considerando que Britto, além de poeta, é tradutor, crítico literário e teórico dos estudos da tradução, diversas vezes, articulamos nossa leitura às concepções presentes nos seus estudos, especialmente, quando o assunto dizia respeito à poesia brasileira contemporânea. A proposta desse procedimento foi investigar o posicionamento crítico e sua relação com o poético, como salientado em um dos objetivos desta pesquisa – cujo desdobramento mais amplo se configurou na primeira parte do segundo capítulo.

Em relação ao primeiro traço, partimos do princípio de que Britto, para constituir a sua voz lírica, realiza uma revisão daquilo que o antecedeu. Isso justifica, por exemplo, porque existe em sua poesia um recorrente movimento de avaliação, que, neste trabalho, chamamos de “balanço”. O soneto III, de *Liturgia da matéria*, “Queima de arquivo”, “Geração Paissandu” e “A surpresa do amor – quando já não se”, de *Mínima lírica*, “Op. Cit., pp. 164-165”, de *Tarde*, e “Pós”, de *Formas do nada*, são alguns poemas que analisamos sob essa perspectiva de vida e arte passadas a limpo. No decorrer do processo de avaliação, o sujeito lírico dos poemas referidos, quase sempre, reconstitui uma trajetória da arte, da vida ou de si mesmo que, de algum modo, problematiza questões inerentes a outras épocas. Os três primeiros poemas aproximam-se não só pelo tom de desencanto, mas porque expõem um sujeito deslocado, em desacordo com o seu tempo. Não é difícil localizar, especialmente nos poemas “Queima de arquivo” e “Geração Paissandu”, o sujeito fraturado que se fez presente na poesia marginal dos anos 1970, referenciando, inclusive, o período histórico-político da ditadura militar brasileira. Embora esses poemas não preservem o deboche e a irreverência, marcas próprias do cenário contracultural desse período, procuram apreender a vida ironicamente e, por meio de um discurso prosaico envolto pela função emotiva, expõem a proximidade arte e vida explorada pelos poetas marginais.

Pelas questões propostas, podemos também aproximar os poemas “Op. Cit., pp. 164-165” e “Pós”. Resguardadas as particularidades, os poemas realizam uma leitura crítica de

alguns pressupostos dessa tradição. Ressaltamos na introdução deste trabalho, a partir das concepções de Michel Hamburger e Alfonso Berardinelli, que um traço relevante da poesia moderna está na autorreflexividade crítica. Essa condição, que levou Hugo Friedrich a centrar os seus estudos na impessoalidade dessa poesia, serviu como aporte para Hamburger e Berardinelli perceberem que a tensão da arte moderna não está exatamente na insistência da técnica que levaria à anulação do sujeito lírico, mas na constituição de um lirismo que se alimenta das aporias do seu tempo – crise da linguagem e crise do sujeito – nomeando, portanto, seus próprios desajustes.

Quando discutimos as heranças de Britto relacionadas à tradição moderna, pensamos na constituição de *certo* lirismo contemporâneo que transita em meio a algumas tensões da arte moderna. Os poemas “Op. Cit., pp. 164-165” e “Pós” sustentam um discurso consciente do mal-estar sobre o qual se assenta a poesia brasileira contemporânea. Em “Op. Cit., pp. 164-165”, o poeta avalia a condição da poesia moderna demonstrando que a resistência desta está no modo como lida com seus próprios conflitos. Se existe uma, a verdade da poesia moderna, segundo o poema em estudo, é dramatizar no próprio espaço poético os seus dilemas. Já a verdade da poesia contemporânea (pelo menos segundo o poema “Pós”) fundamenta um discurso de que a poesia “*continua* em crise” (SISCAR, 2010, p. 32). Britto avalia esse fator como sendo uma condição normal da poesia contemporânea, pois se “Chegou o tempo de depois?”, como responde afirmativamente o sujeito lírico, “Digamos que sim” (BRITTO, 2012, p. 72), não é difícil perceber, tal qual destaca Siscar (2010, p. 42), que esse é o modo como a poesia contemporânea habita o mundo. Assim, em vez de refundar outra crise, essa poesia desdobra as linhas liberadas pela tradição moderna e pelas vanguardas brasileiras, “buscando o que pode ser tensionado, o que pode ser virulento” (PESCUMA, 2013, p. 44).

Esse movimento foi analisado, quando cotejamos a poesia de Britto com dois poetas importantes do modernismo brasileiro, a saber, Drummond e João Cabral. Do poeta mineiro, ele herda a concepção de uma lírica aguda e consciente dos movimentos da poesia. Existe na poesia de Drummond uma recusa que não se traduz como negatividade. Antes, como ressalta Vilaça, é “um modo de recusa que aprende a negar para melhor interrogar as coisas, ou mesmo para fingir que já desistiu delas – fingimento que as torna ainda mais urgentes e necessárias” (2006, p. 9). Encontra-se nessa atitude um modo irônico de compreender, poeticamente, o mundo, aliás, mundo torto segundo a visão de Drummond. Embora tenhamos estreitado o recorte ao analisar o diálogo entre Britto e Drummond a partir da seção “Sete estudos para a mão esquerda” e o poema “Sonetinho de verão”, de *Trovar claro*, o mundo torto e o *gauchismo*, mais do que problematizar questões localizadas em alguns poemas,

estendem um arco para toda a poesia de Britto. A ironia desse poeta não funciona como em Drummond, uma vez que a saída encontrada para enfrentar o mundo torto advém, na maioria das vezes, do modo descontraído como o sujeito lírico o encara. E para confirmar isso basta olhar mais detidamente os versos finais dos poemas: são, quase que invariavelmente, constatações, não desconfianças como em Drummond, que rompem com a dramaticidade, acionando, sim, para o desconcerto do mundo. Não há muito o que fazer diante da precariedade da arte, do sujeito e da vida; logo, se o lirismo de Drummond fez desse conflito da modernidade seu dispositivo para apreender o mundo objetivamente, Britto também o assume, mas, como herdeiro, dobra a crise posta e reconhece que a constituição do espaço poético contemporâneo só é possível, porque questões de toda ordem são recolocadas, agenciando outras redes, outras relações.

Com João Cabral a relação é visceral não somente porque o próprio Britto, recorrentemente, declara-se, como vimos em depoimentos transcritos neste trabalho, herdeiro de sua *persona* poética, mas também e, principalmente, porque a sua poesia se nutre da secura e da contenção, traços definidores do poeta pernambucano. Embora tenhamos analisado a proximidade entre o lirismo dos dois também a partir de um recorte específico, investigando em que medida questões líricas presentes em *Psicologia da composição* ressoavam em “Fisiologia da composição”, o diálogo é mais amplo e assenta-se em outras questões não discutidas aqui. Nos cinco poemas da seção “Fisiologia da composição”, a tensão de fundo passa pela luta intestina entre a racionalidade e a subjetividade, entre a construção e a inspiração, entre o cálculo e o acaso, constituindo, outra vez, um diálogo em relação ao modernismo brasileiro, pois reverbera nos poemas (e de modo geral, na produção poética de Britto) a lição de objetividade aprendida com João Cabral ao lado de uma dicção irônica que, em constante processo de meditação, represa o dizer em prol do aprendizado poético.

“Logística da composição”, publicado na segunda parte de *Liturgia da matéria* e analisado no último capítulo deste trabalho, é daqueles poemas que, já no título, aproximam os dois poetas. É um diálogo modulado pela preservação das particularidades das poesias moderna e contemporânea. Por um lado há clara dominância da “composição”, própria do fazer moderno, por outro, há a crença de que o lirismo contemporâneo, sempre propenso ao desvio do código, cria possibilidades fundamentadas na noção de que adição e/ou subtração fazem da poesia contemporânea um objeto mutante, em constante movimento.

O segundo traço a que aludimos anteriormente, a “forma soneto”, foi motivo de recorrente discussão. Nosso objetivo em relação ao estudo do soneto norteou-se pela hipótese de que a desrealização empreendida pelo poeta é uma forma de problematizar a poesia lírica.

Do ponto de vista da construção poética, Britto manifesta sua adesão à forma fixa, seja da tradição clássica (com o soneto), seja da tradição popular (com as quadras, quintilhas e sextilhas). Fazer experimentos com estruturas outras do soneto; fazer da linguagem um traço de contravenção em que à solenidade da forma fixa agrega-se o despojamento da linguagem; fazer da inventividade – no trabalho com a métrica, a rima, a retórica – um jogo, são modos que o poeta encontrou para questionar a experiência poética no presente.

O soneto está presente em todos os livros. Em alguns, como *Macau*, mais; em outros, como *Mínima lírica*, menos. Fato é que essa forma, eleita pelo poeta carioca para problematizar a tradição literária, carrega um traço metalinguístico. Por isso, no terceiro capítulo, optamos por uma discussão que associa a metapoesia à “forma soneto”. Essa forma, na poesia de Britto, executando um movimento semelhante ao da metapoesia, questiona a si mesma de tal modo que fornece informações sobre a sua estrutura e brinca com as próprias regras, fazendo disso um gesto irônico. Irônico, porque ao diagramar o poema em determinada forma, “O poeta presentifica as possibilidades configuradoras do código, na mensagem” (CHALHUB, 1997, p. 39) e, desse modo, desnuda a forma operando intrinsecamente a ponto de, no mesmo movimento, construir um objeto autocontemplativo que olha para si com a intenção de dessublimar o mito da criação. Ao relacionar, no último capítulo, “forma soneto” e metapoesia, ressaltamos que ambas as escolhas reforçam a natureza construtiva dessa poesia. Comprovamos essa proposição ao investigar o modo de ser desse ato construtivo, analisando, por exemplo, as implicações desdobradas da desrealização da “forma soneto”; a constituição do ritmo do poema imbricada na exploração do *enjambement*, da cesura e dos versos decassílabos; a reiteração de alguns procedimentos, como a ironia, a irreverência e as saídas bem humoradas nos versos finais dos poemas.

Nessa perspectiva, o lirismo é de natureza altamente epistemológica. Trata-se de uma poesia que está sempre em busca de um conhecimento *de si*. Cada vez que o poeta desnuda o seu método criativo está, a rigor, levando o poema a expor indagações, cujas respostas contribuem para o conhecimento do *ser poema*. Esse é um legado da poesia moderna para a contemporaneidade, haja vista ter elevado a metalinguagem à condição de procedimento dessacralizador do chamado “dom da criação” a que o poeta esteve por muito tempo ligado. Os metapoemas de Britto, especialmente os configurados sob a forma que o poeta chama de soneto, expõem a luta do poeta com o código – a palavra, a forma – e reconhecem que essa luta intestina – que questiona se é soneto ou não, se é forma fixa ou não, se a novidade é um valor em si etc. – é uma intervenção crítica de alta voltagem.

Em princípio, a função metalinguística tem por traço fundante o fechamento da linguagem sobre si mesma. Segundo Chalhub, a partir das concepções teóricas de Jakobson, a metalinguagem, cujo objeto é a “linguagem-objeto”, institui-se, pela lógica moderna, como uma forma de nomeação (1997, p. 27). Esse processo, que se torna manifesto pela natureza autorreferencial da metalinguagem, na poesia, é potencializado pelos movimentos e articulações engendrados pelo uso poético da linguagem. Enquanto a função metalinguística expõe os modos como formula sua questão, a função poética – que opera com processos de equivalência entre signos, escolhas, exclusão – singulariza-se pela consciência dessas operações. Assim, funções poética e metalinguística atuam de modo a *fazer e expor* que o poema é um artefato construído.

O estudo da poesia de Britto revelou que esse poeta torna público “o *modo como* o texto diz o *que diz*” (CHALHUB, 1997, p. 26, grifo da autora). Isso faz com que o seu lirismo possa ser inscrito entre aquele que pensa constantemente a condição da poesia e do poeta, no presente e em outras épocas, pois, muito embora a metapoesia tenha por traço distintivo a autocontemplação construtiva, o *dizer* sobre o *fazer* não encarcera a poesia em determinado tempo-espaço, nem em si mesma. Dito de outro modo: essa poesia, ao fazer da metapoesia e da “forma soneto” faces de recorrente indagação, não se mostra solitária, ao contrário, faz-se relacional, logo, solidária. Isso porque a consciência crítica da linguagem o leva a requisitar, constantemente, tradições, poetas e formas poéticas que o antecederam.

Deixar-se atravessar pelo outro é o reconhecimento de que a arte é, sobretudo, intertextual. Quanto mais o poeta interpela a voz do outro, explorando isso no *seu* espaço poético, mais sua *própria* voz se singulariza. Isso é perceptível quando aproximamos Britto com Drummond e João Cabral. Outras aproximações poderiam ter sido feitas. Por exemplo, em *Trovar claro*, livro em que a presença de Drummond se faz de modo mais intenso, há referências explícitas a Fernando Pessoa, Casimiro de Abreu e ao músico austríaco Johann Strauss. Respectivamente, os poemas “Pessoana”, “Casimiriana” e “Um pouco de Strauss” abrem espaço para o outro e, nesse cruzamento de vozes, se tece a história – a do poema, dos poetas e a história literária.

Quando Paulo Henriques Britto responde à indagação sobre o atual estado da poesia brasileira com a assertiva “A meu ver, a poesia vai bem” (MIRANDA, s/d, s/p), não somente emite um julgamento sobre a poesia de seu tempo, mas também anuncia um modo de se relacionar com essa produção. Os embates do contemporâneo estão inscritos sob a perspectiva do que poderia ser visto como procedimentos de adição e subtração. De um lado, “o gesto de incorporar tudo que seja necessário a uma potencialização” (PESCUMA, 2013, p. 54); de

outro, o ato de sobrepor pode ser lido como uma forma de apagamento. É por considerar esse movimento de construção e desconstrução, montagem e desmontagem, que a poesia de Britto, a nosso ver, *vai bem*.

REFERÊNCIAS

De Paulo Henriques Britto

Crítica e teoria

BRITTO, Paulo Henriques. “I, too, dislike it”. In: MASSI, Augusto (org.). **Arte e ofícios da poesia**. Porto Alegre, 1991.

_____. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

_____. O lugar do poeta e da poesia hoje. In: **Sibila Revista de Poesia e Cultura**. Ano 06, n. 10, 2006. Disponível em: <<http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/sibila10.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

_____. Poesia: criação e tradução. In: **Ipotesi**. Juiz de fora, v. 12, n. 2, p. 11-17, jul./ dez. 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/2-Poesia-cria%C3%A7%C3%A3o-e-tradu%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 06 fev. 2014.

_____. **Eu quero é botar meu bloco na rua**, de Sérgio Sampaio. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. (Coleção língua cantada).

_____. **Claudia Roquette-Pinto/** por Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010a. (Coleção Ciranda da poesia).

_____. Por que escrevo. In: **Remate de males**, Campinas-SP, (30.2), p. 253-258, Jul./Dez. 2010b. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/2490/2209>>. Acesso em 10 jul. 2014.

_____. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012a.

_____. Elizabeth Bishop: os rigores do afeto. In: **Poemas escolhidos**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012c.

_____. A poesia brasileira hoje. In: **Los Angeles Review of Books**. Disponível em: <<http://lareviewofbooks.org/essay/brazilian-poetry-today-2>>. Acesso em: 24 fev. 2014a. (Artigo publicado em nov. de 2013c).

_____. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. In: **elyra** – Revista da Rede Internacional *Lyracompoetics*, 3, 3/2014b: 27-41 – ISSN 2182-8954.

Criação

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

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

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

_____. **Paraísos artificiais**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

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

_____. **Mínima lírica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.

_____. Liturgia da matéria. In: _____. **Mínima lírica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

Entrevista

_____. **Por uma poesia liberta do “eu”**. 12 nov. 2005. Disponível em: <<http://marlovaaseff.blogspot.com.br/2005/11/por-uma-poesia-liberta-do-eu.html>>. Acesso em: 31 jan. 2013. Entrevista concedida a Marlova Aseff.

_____. Jogar o jogo – ou sobre traduzir. In: **Revista texto poético**. ISSN 1808-5385, vol. 14 (1º sem.-2013). Disponível em: <http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=97&Itemid=30>. Acesso em: 06 fev. 2014. Entrevista concedida a André Luiz de Freitas Dias.

_____. Entrevista com Paulo Henriques Britto. In: BRITO, Paulo Henriques. **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 08 jan. 2014. Entrevista concedida a Lorena Miranda.

_____. **Entrevista com Paulo Henriques Britto**. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/r2souza06c.html>>. Acesso em 14 jan. 2014.

Sobre Paulo Henriques Britto

Textos consultados

BARBOSA, Luiz Guilherme. A possibilidade de dizer. In: **Rascunho: o Jornal de literatura** (Gazeta do Povo). Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-possibilidade-de-dizer/>>. Acesso em: 8 jan. 2014.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **Paulo Henriques Britto: Macau**. In: O eixo e a roda. Belo Horizonte, v. 11, 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_11/er11_cob.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2014.

CAMPOS, Jorge Lucio de. *Trovar claro*, de Paulo Henriques Britto. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/jlucio13.html>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

CARDOSO, Fabio Silvestre. Sem concessões. **Rascunho: O jornal de literatura do Brasil**. In: **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br>. Acesso em: 08 jan. 2014.

CORTEZ, Carlos Antonio. Paulo Henriques Britto: dicção tropical. In: **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br>. Acesso em: 08 jan. 2014.

DOMENECK, Ricardo. **O jogo de equivalências**. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2009/05/o-jogo-de-equivalencias.html>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

EDITORES do livro *Tarde*. In: **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 4ª capa.

FERRAZ, Heitor. **Paulo Henriques Britto se opõe à lírica difícil**, 1997. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19971116-38014-nac-0001-pri-a1-not>>. Acesso em: 14 jan. 2014. _____. Poemas escritos “no vai da valsa”, 2012. In: **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 08 jan. 2014.

FERREIRA, Izacyl Guimarães. *Macau*, de Paulo Henriques Britto: Nihilismo, humor e metapoesia. In: **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br>. Acesso em: 08 jan. 2014.

FORTUNA, Felipe. 58 peças acadêmicas. In: JB de 01/09/2007. **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em: 08 jan. 2014.

JAFFE, Noemi. Paulo Henriques Britto, 30 anos de poesia. Folha de São Paulo – Ilustríssima, 18/11/2012. In: **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 08 jan. 2014.

IANELLI, Mariana. **Paulo Henriques Britto**: um poeta que fala e pensa sua época. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/03/10/paulo-henriques-britto-um-poeta-que-fala-pensa-sua-epoca-435380.asp>>. Acesso em: 14 jan. 2014. JAHN, Heloísa. [Orelha]. In: BRITO, Paulo Henriques. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Luiz Costa. O risco do jogo: Paulo Henriques Britto, 1998. In: **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br>. Acesso em: 08 jan. 2014.

MARRENCO, Daniel. Feito de palavras. In: **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 08 jan. 2014.

MORICONI, Italo. [Orelha]. In: BRITO, Paulo Henriques. **Mínima lírica**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).

MOURA, Heron. Uma epopeia em duas palavras: o novo livro de Paulo Henriques Britto. In: BRITO, Paulo Henriques. **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 08 jan. 2014.

PILATI, Alexandre. Palavras tardias. In: BRITO, Paulo Henriques. **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 08 jan. 2014.

SILVA, Arlenice Almeida da. A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto. In: **Teresa Revista de literatura brasileira**. São Paulo: Universidade de São Paulo – n. 10-11 (2009-2010). São Paulo: Ed. 34, 2010.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. Construção e inspiração em poemas de Paulo Henriques Britto. In: **Revista do GT teoria do texto poético (ANPOLL)**, vol. 08 (2010 – 1º sem.). Disponível em: <http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=97&Itemid=30>. Acesso em: 06 fev. 2014. (Texto também recebido por e-mail: **Paulo Henriques**

Britto quer compartilhar “Rosana” com você [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 08 jan. 2014

Textos de apoio de e sobre Paulo Henriques Britto

ALMEIDA, Dayane Celestino de. **Semiótica da poesia**: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto. 126 f. 2009. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <[file:///C:/Documents%20and%20Settings/Rosana/Meus%20documentos/Downloads/DAYANE CELESTINO ALMEIDA%20\(1\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Rosana/Meus%20documentos/Downloads/DAYANE%20CELESTINO%20ALMEIDA%20(1).pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2014.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução do “verso liberto” de T. S. Eliot. In: Congresso da ABRALIC, 12, 2011, Curitiba, Anais, Curitiba, 2011a, p. In: _____. **Solicitação** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 28 ago. 2014.

_____. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 19, 2011b, p.127-144. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>>. Acesso em: 27 ago. 2014.

DUARTE, Lélia Parreira. **Paulo Henriques Britto e Lucian Freud, contrabando ou integração?** Disponível em <http://www.eliaparreira.com.br/images/ensaios/paulo_henriques.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2016.

LEITE, Claudia Valéria Costa dos Santos. **Autocriação e auto-aniquilamento**: figurações da subjetividade em Paulo Henriques Britto. 93 f. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2003.

SCANDOLARA, Adriano. As verdadeiras formas do nada. In: BRITTO, Paulo Henriques. **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 08 jan. 2014.

SAMYN, Henriques Marques. Um poeta vespertino. 2008. In: BRITTO, Paulo Henriques. **Paulo Henriques Britto quer compartilhar “Rosana” com você** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 08 jan. 2014.

SERRA, Pedro. Fisiología de la composición del poeta Paulo Henriques Britto. In: **Paulo Henriques Britto** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 10 de ago. 2014).

_____. Minúsculo império: uma leitura de *Macau* de Paulo Henriques Britto. In: **Paulo Henriques Britto** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 10 de ago. 2014).

Geral

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. V. N. Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

- ALENCAR, Rosana Nunes. **O moderno e o tradicional na poesia de Lêdo Ivo**, 2002. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, 2002.
- AMOROSO, Maria Betânia. Prefácio. In: BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARAGÃO, Hudson Oliveira Fontes. Ironia de literatura: intersecções. In: **Anais do SILEL**. vol. 3, n. 1, Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1467.pdf>. Acesso em: 15 jun. de 2015.
- ASENGUINOLAZA, Fernando Cabo. **Teorías sobre La lírica**. Madri: Arco/Libros, 1999.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- _____. **Como viver junto**. Trad. L. Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. M. Gama e C. M. Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. M. Seligmann-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. **A modernidade**. Trad. J. Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. Obras escolhidas de Walter Benjamin/3.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**. trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: 2012.
- BENN, Gottfried. **Problemas da lírica**. Trad. F. W. In: Cadernos Rioarte-Caderno de Ouro. Disponível em: <<http://blogs.saocamilo-es.br/letras/files/2011/04/BENNGot.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2014.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. M. S. Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERARDINELLI, Cleonice. **Cinco séculos de sonetos portugueses: de Camões a Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: 2013.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a ventura da modernidade**. Trad. C. F. Moisés e A. M. L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BÍBLIA SAGRADA. **Tradução do novo mundo**. Cesário Lange-SP: Associação Torre de Vigia de Bíblia e Tratados, 2014.
- BILAC, Olavo & PASSOS, Guimarães. **Tratado de versificação**. 2014, Disponível em: <<http://www.projetoLivroLivre.com/Olavo%20Bilac%20e%20Guimaraes%20Passaos%20-%20Tratado%20de%20Versificacao%20-%20Iba%20Mendes.pdf>>.. Acesso em: 18 jul. 2015.
- BOSI, Viviana. Prefácio. In. PEDROSA, Célia. **Ensaio sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói: Editora da UFF, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. D. Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRASIL, Assis. **Manuel e João: dois poetas pernambucanos**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. I. Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

CAMPOS, Paulo Mendes. **Forma e expressão do soneto**. S/l: Ministério da Educação e Saúde, s/d.

CAMPOS, Augusto de. A dialética da maledicência. In: Folhetim, do **Jornal Folha de São Paulo**, edição de 7 de abril de 1985. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/04/07/348>>. Acesso em: 22 set. 2015.

_____. **Paul Valéry: a serpente e o pensar**. 2. ed. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

CANDIDO, Antônio. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1989.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1997.

CHIARELLI, Stefania. *et. al.* (org.). **O futuro pelo retrovisor**: inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

CHIARELLI, Stefania. O gosto de areia na boca – sobre *Dário da queda*, de Michel Laub. In: CHIARELLI, Stefania. *et. al.* (org.). **O futuro pelo retrovisor**: inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

CICERO, Antonio. **O mundo desde o fim**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. Trad. A. Pucheu. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiv.html>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. 2. ed. Trad. C. P. B. Mourão et. al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CRUZ FILHO, José da. **História de teoria do soneto**. 2009. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/osoneto.htm>>. Acesso em 11 mar. 201.

DANIEL, Claudio (org.). **Jardim de camaleões**: a poesia neobarroca na América Latina. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DANIEL, Claudio. Uma escritura na zona de sombra. In: DANIEL, Claudio & BARBOSA, Frederico (orgs.). **Na virada do século**: poesia de invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2007.

_____. A lírica imprevista de Alice Ruiz. In: **Revista Cult**, n. 188, Retrato de artista. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/03/a-lirica-imprevista-de-alice-ruiz/>>. Acesso em 10 jul. 2014.

DASSIE, Franklin Alves. **Sebastião Uchoa Leite**: poética, vozes e espaços. 119 f. 2007. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras). Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2007.

DEGUY, Michel. Prefácio. In: SISCAR, Marcos. **Metade da arte**. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

DUARTE, Lélia Parreira. Resenha ao livro HUTCHEON, Linda. Teoria e política da ironia. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. 359p. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**: parte 7 – Resenhas. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 405-448, 1º sem. 2001. Disponível em:

<http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta08/Conteudo/N08_Parte07_art01.pdf>. Acesso em 15 jun. 2015.

DUARTE, Osvaldo Copertino. *O estilo de André carneiro: sua expressão, temas recorrentes e aproximações com a Geração de 45*. 1996. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, 1996.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Trad. M. L. Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972.

_____. **Ensaaios**. Trad. I. Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAVARETTO, Celso, **Tropicália, alegoria, alegria**. 4. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERNNADES, Francisco *et. al.* **Dicionário brasileiro globo**. 56. ed. São Paulo: Globo, 2003.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. [Exame de qualificação]. São José do Rio Preto: UNESP, 29 set. de 2014.

FREITAS FILHO, Armando. Três mosqueteiros. In: MASSI, Augusto (org.). **Arte e ofícios da poesia**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Porto Alegre: Artes e ofícios Editora, 1991.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Trad. de texto M. M. Curioni; trad. das poesias D. F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta [Prefácio]. In.: **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad. S. P. Rouanet. 8. ed. São Paulo: 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Trad. P. Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

_____. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Trad. C. Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GONÇALVES, Aguinaldo. **Signos (em) cena: ensaios – variações acerca de modulação no trabalho de arte: fragmentos críticos**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2010.

GUEIROS, Nehemias. Mistério do soneto shakespeariano. In: SHAKESPEARE, William. **30 sonetos**. Trad. I. Barroso, 3. ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

GULLAR, Ferreira. **Indagações de hoje**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

GUMBRECHET, Hans Ulrich. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. Trad. B. Diniz e J. J. de O. Oliveira. In: **Revista História da historiografia**, Ouro Preto, n. 03, set., 2009, p. 10-22. Disponível em <<http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/68/30>>. Acesso em 20 Jul. 2015.

HAMBURGUER, Michel. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Trad. A. C. de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANSEN, João Adolfo. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, Bruno V. G. & THAMOS, Márcio (orgs.). **Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade Greco-latina**. São Paulo: Escrituras Editora, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1988.

_____. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. **26 poetas hoje**. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

JABOR, Arnaldo. Tolentino traz de volta a peste clássica. In: **Folha de São Paulo** – Ilustrada, 1994. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/19/ilustrada/16.html>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da forma para a força**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. E. C. Baez. In: **Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979). Disponível em: <http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: 21 maio 2015.).

Kodic, Marília. O poeta da visão avessa. In: **Revista Cult**, ed. 155, 11/03/2011. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/03/o-poeta-da-visao-avessa/>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

LAGE, Amarílis. **Um claro enigma**. 02 jan. 2012. In: Biblioteca do Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.casacivil.sp.gov.br/biblioteca-civil/noticias/MostraNoti.asp?par=855>>. Acesso em 8 jan. 2014.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Entrevista: Sebastião Uchoa Leite**. Entrevistadora: Sueli CAVENDISH. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2012/pcruzadas_sebastiaochoaleite_dez12.htm>. Acesso em 20 jan. 2012.

LEMONS, Masé. **Marcos Siscar: por Masé Lemos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. (Coleção Ciranda da poesia).

_____. A mecânica lírica: alguns objetos contemporâneos. In: **Elyra**, 3, 3/2014. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/42/44>. Acesso em: 12 jan. 2015.

LEONE, Luciana di. **Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **Sebastião Uchoa Leite: resposta ao agora**. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.

LIMA, Ricardo Vieira. Anos 80. In: _____ (Sel. e prefácio). **Roteiro da poesia brasileira: anos 80**. São Paulo: Global, 2010.

LINCE, Leo. **O matriarcado de Pindorama**. Disponível em: <<http://www.correiocidadania.com.br/antigo/ed428/lince.htm>>. Acesso em 25 abr. 2015.

LUCCHETTI, Marco (org.). **Roteiro da poesia brasileira anos 2000**. São Paulo: Global, 2009.

LUFT, Celso Pedro et. al. **Dicionário brasileiro globo**. 56. ed. São Paulo: Globo, 2003.

MAGALHÃES, Milena. O poeta carroceiro. In: **Revista de Estudos Portugueses y Brasileños** 13. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2014.

_____. O rumor da língua em Marcos Siscar. In: **Remate de males**. Campinas: UNICAMP. v. 35, n. 2 (Jul./ Dez. 2015). Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/4956/5308>. Acesso em: 15 abr. 2016.

MAULPOIX, Jean-Michel. **Lirismo**: história formas e temáticas. Disponível em: <http://www.maulpoix.net>>. Acesso em 11 dez. 2013. MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da imanência**: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras/Fapesp, 2011.

MAN, Paul de. **O ponto de vista da cegueira**: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea. Trad. M. Tamen. 2. ed. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

MASSI, Augusto (org.). **Arte e ofícios da poesia**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Porto Alegre: Artes e ofícios Editora, 1991.

MEDEIROS, Fernanda. **Chacal**: por Fernanda Medeiros. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. (Coleção Ciranda da poesia).

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado**: modernidade. vanguarda. metamodernidade. São Paulo, 2001.

MILANEZE, Erica. **A poesia contemporânea em diferentes percursos**: a pós-poesia de Jean-Marie Gleize e o lirismo crítico de Jean-Michel Maulpoix. Campina Grande, 2013 (Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC). Disponível em: http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_389_9b338250_9758eb033b6ef6b4cee28ce4.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2013.

_____. Uma história de azul: o lirismo crítico na poesia de Jean-Michel Maulpoix. In: SCRAMIM, Susana *et. al.* (orgs.). **O duplo estado da poesia**: modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminuras, 2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultirx, 2004.

MONTEIRO, Winnie, Wouters Fernandes. Os sonetos na obra de Glauco Mattoso. In: Estação Literária, Londrina, vol. 9, p. 37-53, jun. 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art3.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

MORICONI, Italo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Trad. G. G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 1998. 18 v.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: **Novos estudos**, n. 31, out. 1991, p. 171-183. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/65/20080624_a_recente_poesia_brasileira.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2013.

PAIXÃO, Fernando. Em defesa do espaço lírico. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 80, São Paulo, mar. 2008. ISSN0101-3300. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000100014>. Acesso em: 10 jul. 2014.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do Barro**. Trad. A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PÉCORRA, Alcir. Gesto besta, sublime intangível. In: **Folha de São Paulo** – Caderno Mais, 11 maio 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1105200314.htm>>. Acesso em 11 ago. 2015.

PÉCORRA, Alcir & BONVICINO, Regis. Poesia em tempo de guerra e banalidade. In: _____. O lugar do poeta e da poesia hoje. **Sibila Revista de poesia e crítica literária**. Ano 06, n. 10, 2006. Disponível em:<<http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/sibila10.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

_____. Impasses da literatura contemporânea. In: **Sibila Revista de poesia e crítica literária**. Ano 15, 28 de jan. de 2014. Disponível em: <<http://sibila.com.br/cultura/impasses-da-literatura-contemporanea/10215>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

PEDROSA, Célia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros & PEDROSA, Célia (orgs.). **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001, p. 7-23.

_____. Adília e Baudelaire: leituras do fim. **Revista Alea**, vol. 9, n. 1, 7Letras/PPG em Estudos Neolatinos da UFRJ, jan.-jun. 2007. ISSN 1517-106x. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2007000100009&script=sci_arttext>. Acesso em: 05 mai. 2014.

_____. **Ensaio sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói: Editora da UFF, 2011.

_____. Poesia Lucidez e impasse. In: **Jornal de poesia**. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/uchoa05.html>. Acesso em: 02 fev. 2013.

_____. **Poesia e endereçamento**. UNIR-Vilhena: 2014. (Palestra proferida na UNIR – Universidade Federal de Rondônia/Campus de Vilhena, em 31 jan. 2014).

PEDROSA, Célia & ALVES, Ida (orgs.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PEREZ, Juliana P. Breve ensaio sobre “As epifanias” em *A imitação do entardecer*, de Bruno Tolentino. In: **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 129-140, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/CAP10-129-140.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Trad. A. Scandolar. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESCUMA, Cristina. **Arte contemporânea e o pensamento da diferença**. Bahia: s/e, 2013.

PIERUCCI, Antonio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. 3. ed. São Paulo: USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP/Editora 34, 2013.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Trad. L. V. de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. A. de Campos e J. P. Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PUCHEU, Alberto. **Antonio** Cícero: por Alberto Pucheu. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. (Coleção Ciranda da poesia)

RAMOS, Nuno. Bandeira branca, amor: em defesa da soberba e do arbítrio da arte. In: **Folha de São Paulo**. 17 out. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201005.htm>>. Acesso em: 08 maio 2015.

REBECHI JR. Arlindo. Entre o marco histórico e a dialética da maledicência: a polêmica entre Roberto Schwarz e Augusto de Campos em torno do poema “Póstudo”. **Revista Diadorim**, Letras, UFRJ, 2009, vol. 2005. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/166>>. Acesso em 22 set. 2015.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RODRIGUES, Antonio Medina. **Sonetos de Camões**: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. Trad. C. Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das idéias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SACCONI, Luiz Antonio. **Nossa gramática**: teoria e prática. 25 ed. São Paulo: Atual, 1999.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaio. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHEEL, Márcio. **Colóquio de orientação**. [conversa realizada via *skype*] em dez.2013.

_____. **Tese** – Introdução e Capítulo 1. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rosananunesalencar@yahoo.com.br> em 12 jun. 2014.

_____. [mensagem oral]. Conversa via aplicativo *whatsapp* em 13 ago. 2015.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó-SC: Argos, 2007.

_____. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. V. N. Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. (Org.). **O contemporâneo na crítica literária**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SILVA, Arlenice Almeida da. O lirismo em György Lukács. In: **Kriterion: Revista de filosofia**. vol. 50, n. 119, Belo Horizonte, jun. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2009000100005. Acesso em: 13 dez. 2013.

SIMON, Yumna Maria e DANTAS, Vinicius. Poesia ruim, sociedade pior. In: **Remate de males**, Campinas (7): 95-108 1987. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/2962/2445>>. Acesso em: 30 jan. 2013.

SIMON, Iumna. Situação de sítio. In: PEDROSA, Célia e ALVES, Ida (orgs.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. Condenados à tradição. O que fizeram com a poesia brasileira. In: **Revista Piauí**, edição 61, out. de 2011. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/aceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao>>. Acesso em: 30 jan. 2013.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. Entrevista com Marcos Siscar.[jun. 2005 a set. 2007]. Entrevistadora: Annita Costa Malufe. In: **Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar**. Rio de Janeiro: 7Letras/Fapesp, 2011a, p. 241-259.

_____. **Ana Cristina Cesar: por Marcos Siscar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011b. (Coleção Ciranda da poesia).

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

_____. A historia como múmia: sobre a poesia de Bruno Tolentino. In: **Revista Texto Poético**, vol. 14 (1º sem-2013), p. 104-117. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/viewFile/27/29>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

_____. **Haroldo de Campos: por Marcos Siscar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. (Coleção Ciranda da poesia).

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica e medieval**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários: narrativa, teatro, poesia**. Trad. C. Soares. Portugal: Europa-América, 2010.

STIERLE, Karlheinz. Lenguaje y identidad del poema. In: ASENGUINOLAZA, Fernando Cabo. **Teorías sobre la lírica**. Madri: Arco/Libros, 1999.

SUSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. Para o estudo da geração de 45. In: **Revista de poesia e crítica**. X, 12 (1986).

TOLENTINO, Bruno. **Os sapos de ontem: a polêmica Tolentino-Campos, 1995**. Disponível em: <http://blog.karaloka.net/wp-content/uploads/2006/04/sapos_tolentino.pdf>. Acesso em: 11 ago2015.

TOMÁS DE AQUINO, S. **Suma teológica**. Trad. C. J. Pinto de Oliveira et al. São Paulo: Loyola, 2001, v. 6.

TYNIANOV, Iuri. A noção de construção. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Trad. R. L. Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VILLAÇA, Alcides. A poesia atual: a fala e a pessoa. In: MASSI, Augusto (org.). **Arte e ofícios da poesia**. Porto Alegre, 1991, p. 31-40.

_____. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WELLEK, René. La teoria de los géneros, La lírica y el *erlebnis*. In. ASENGUINOLAZA, Fernando cabo. **Teorías sobre La lírica**. Madri: Arco/Libros.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**: Virginia Woolf. Trad. e org. L. Fróes. São Paulo: CosacNaify, 2014.

ZONNO, Fabiola do Valle. **Campo ampliado**: desafios à reflexão contemporânea. In: IV Encontro de história da arte – IFCH/UNICAMP, 2008, p. 1206 a1216. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/cha/atas/2008/ZONNO,%20Fabiola%20do%20Valle%20-%20IVEHA.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2015.

Textos de criação

ALVES, Castro. **Poesias completas de Castro Alves**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Carlos Drummond de Andrade**: poesia de 1930-62 - edição crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

AZEVEDO, Álvares. **Poesias completas de Álvares de Azevedo**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 5. d. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.

BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos**. Trad. P. H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRITO, Antônio Carlos de. **Lero-lero**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BYRON, George Gordon. **Beppo**: uma história veneziana. Trad. P. H. Britto. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2003.

CAMPOS, Augusto de. “Pós-tudo”. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/01/27/348/>>. Acesso em: 22 set. 2015.

_____. “Pós-tudo”. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/07_03.htm>. Acesso em: 22 set. 2015.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MÃE, Valter Hugo. **A máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MAIKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. 6. ed. Trad. A. de Campos e H. de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Signos, 10).

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Trad. A. de Campos e D. Pignatari. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MATTOSO, Glauco. **Malcriados recriados**: sonetário sanitário. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Sonetos de Bandeira**. São Paulo: Lumme Editor, 2013.

_____. **Sonetos de Pessoa**. São Paulo: Lumme Editor, 2013.

_____. **Sonetos de Anjos**. São Paulo: Lumme Editor, 2014. (Vol. I “Anjos de bocca limpa”).

_____. **Sonetos de Campos**. São Paulo: Lumme Editor, 2015.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. (sel. de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Agir, 2008.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. T. Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muito cavalos**. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

STIGGER, Verônica. **Os anões**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STEVENS, Wallace. **Poemas**. Trad. P. H. Britto. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

TOLENTINO, Bruno. **O mundo como ideia**. São Paulo: Globo, 2002.

_____. **A imitação do amanhecer: 1979-2004**. São Paulo: Globo, 2006.

Entrevista online

CAMPOS, Haroldo de & MENEZES, Luiz Carlos de. **Diálogos impertinentes: o acaso**. [1995]. Entrevistador: Mario S. Cortella. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IgbK1AEDE6Y>>. Acesso em 26 fev. 2014. (Cf. participação na “Série de debates”, veiculada pela TV-PUC-SP).

BRITTO, Paulo Henriques. **Matador de passarinho**. Entrevistador: Skylab. Veiculado no *Canal Brasil*, no dia 08 de julho de 2013. Disponível em: <http://canalbrasil.globo.com/programas/matadordepassarinho/videos/2679987.html?fb_action_ids=10201287782290067&fb_action_types=og.likes>. Acesso em 29 Jul. 2015.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Campus de São José do Rio Preto

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra,
para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 1º de março de 2016.

Assinatura do autor