

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

AS CONFIGURAÇÕES POÉTICAS NA OBRA DE PAULO HENRIQUES BRITTO

Goiânia (GO), 2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação de Tese ou Dissertação:


Nome completo do autor: Maísa de Oliveira Mascarenhas

Título do trabalho: As configurações poéticas na obra de Paulo Henriques Britto

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Prof. Dr. Goiardim de P. Omir de Camargo
Assinatura do(a) orientador(a)²

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data da defesa. A extensão deste prazo necessita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

- Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente
 - Submissão de artigo em revista científica
 - Publicação como capítulo de livro
 - Publicação da dissertação/tese em livro

² A assinatura deve ser escaneada.

MAÍSA DE OLIVEIRA MASCARENHAS

**AS CONFIGURAÇÕES POÉTICAS NA OBRA DE PAULO HENRIQUES
BRITTO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Goiandira de F. Ortiz de Camargo

Goiânia, 2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

de Oliveira Mascarenhas , Maísa
As configurações poéticas na obra de Paulo Henriques Britto
[manuscrito] / Maísa de Oliveira Mascarenhas . - 2019.
CLXVI, 166 f.

Orientador: Prof. Dr. Goiandira de F. Ortiz de Camargo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2019.
Bibliografia.

1. subjetividade. 2. sujeito lírico. 3. poesia. 4. Paulo Henriques
Britto. I. de F. Ortiz de Camargo, Goiandira, orient. II. Título.


CDU 821.134.3



ATA Nº 26/2019


ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA
ALUNA MAÍSA DE OLIVEIRA MASCARENHAS

Aos dezenove dias do mês de dezembro do ano de dois mil e dezenove, a partir das quatorze horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada "AS CONFIGURAÇÕES POÉTICAS NA OBRA DE PAULO HENRIQUES BRUNO". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo (Presidente - Faculdade de Letras/ UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula (Faculdade de Letras/ UFG) e a Professora Doutora Enivalda Nunes Freitas e Souza (Universidade Federal de Uberlândia). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata Aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos dezenove dias do mês de dezembro do ano de dois mil e dezenove.


Prof.ª Dr.ª Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo - Presidente


Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula


Prof.ª Dr.ª Enivalda Nunes Freitas e Souza

Visto: 
Prof.ª Dr.ª Selange Fiuza Cardoso Yokozawa

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, autor da minha história, pela sua infinita sabedoria, pelo seu infinito amor por mim, por me fortalecer em todos os momentos, por conservar no meu coração sonho de seguir adiante, de concluir o mestrado e por ter colocado no meu caminho pessoas especiais para me apoiarem durante toda a minha trajetória.

À querida professora e orientadora desta dissertação, Goiandira de F. Ortiz de Camargo, por guiar meus passos, com seriedade, ética, paciência, profissionalismo, competência e com muito carinho desde o primeiro período do curso de Letras. Agradeço imensamente pela confiança em mim depositada durante toda a graduação, durante o desenvolvimento da pesquisa no âmbito do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) e no âmbito do Programa Institucional de Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC). Agradeço ainda por suas orientações, no último ano da graduação, para o desenvolvimento do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), pré-requisito para obtenção do título de licenciada em Língua Portuguesa, e por suas orientações para o desenvolvimento da minha monografia, pré-requisito para obtenção do título de bacharel em Estudos Literários. Essa trajetória inicial foi fundamental para sedimentar em mim os conhecimentos a respeito da poesia lírica. Todo esse construto me possibilitou, agora na pós-graduação, alçar voos mais altos e aprofundar um pouco os meus conhecimentos nessa área. Na pós-graduação, entre inícios, interrupções e retornos, continuamos nossa parceria para concretizarmos o meu sonho, finalizarmos esta etapa e fechamos com êxito esse ciclo iniciado há dez anos, quando ingressei no curso de Letras. Obrigada por ter orientado com rigor, paciência e dedicação a produção desta dissertação, analisando minuciosamente cada linha escrita e reescrita por mim, sempre me incentivando e compreendendo minhas limitações. Obrigada por tudo isso.

Agradeço ao meu querido esposo Leonardo, por todo amor, cuidado, pelo apoio, incentivo e companheirismo. Obrigada por compreender minha ausência em certos momentos e por abraçar os meus sonhos como se fossem seus.

Agradeço à minha querida mãe Ivani, por todo seu amor, pelo incentivo constante, por ser meu exemplo de força, e aos meus amados irmãos Janaina, Pedro Henrique e Maria Paula, por todo amor, por nunca terem medido esforços para me

ajudar em todas as etapas da minha vida. Obrigada por tudo. Sem vocês, não teria sido possível.

Ao meu pai Lázaro, que não está mais aqui, mas que permanece vivo no meu coração por meio do seu exemplo de caráter. Tenho certeza de que de onde está sente-se muito feliz com a concretização dessa etapa da minha vida.

Agradeço ainda à minha querida amiga Paula Renata, pela linda relação que construímos, cheia de carinho, respeito, confiança e cumplicidade. Obrigada por estar sempre presente na minha vida.

Agradeço ainda ao meu querido amigo Maicon, minha referência de equilíbrio, de generosidade de sensatez, que sempre colocou o tempo, os ouvidos e a vida à disposição para mim, que é abrigo nos momentos turbulentos. Agradeço ainda ao meu querido amigo William, pela relação tão sólida que construímos, por me impulsionar constantemente com palavras de apoio e por trazer leveza aos meus dias com as suas visitas rápidas.

Ao meu querido amigo Leandro Bernardo, por quem tenho profundo carinho, respeito e grande admiração, pela amizade preciosa, por compartilhar comigo tantas experiências acadêmicas e tantas experiências de vida.

À querida professora Roseli Pinheiro, por quem tenho profunda admiração, exemplo de ser humano e de profissional, pelo seu amor contagiante pela literatura e por ter me incentivado, ainda no ensino médio, a ingressar no curso de Letras. Obrigada por ter aberto para mim as primeiras portas profissionais, o que foi decisivo para que eu conseguisse novas oportunidades.

À faculdade de Letras, pela minha formação acadêmica.

Aos professores Renata Rocha e Marcelo Ferraz, professores dedicados e comprometidos que fizeram parte do meu percurso acadêmico e contribuíram com minha formação profissional. Obrigada pela leitura atenta desta deste trabalho e pelas valiosas contribuições dadas na qualificação.

Mas tão logo identifico
O não-lugar onde estou
Decido que ali não fico

Paulo Henriques Britto, 1997

RESUMO

Na contemporaneidade, o sujeito lírico disperso nas coisas do mundo é uma recorrência forte e uma pesquisa nesse sentido nos proporciona reflexões de ordem teórica e crítica sobre a poesia contemporânea e relações a respeito das configurações da subjetividade. Com base nessas constatações, este trabalho pretende examinar as configurações do sujeito lírico na obra do poeta Paulo Henriques Britto, que é bastante representativo no cenário da lírica brasileira atual. É possível verificar, na obra desse poeta, um fenômeno recorrente na poesia lírica contemporânea, que é a fragmentação do sujeito lírico e as diversas formas que ele toma ao desdobrar-se em subjetividades. Primeiramente, destacamos alguns aspectos da formação do poeta Paulo Henriques Britto, que é professor, crítico, ensaísta, tradutor e contista, pois acreditamos que a trajetória intelectual trilhada por ele interfere na constituição de sua subjetividade poética. Em seguida, reservamos atenção especial aos poemas de Paulo Henriques Britto no se que refere à análise das configurações do sujeito lírico e das diversas formas que ele assume ao desdobrar-se em subjetividades. Essas análises estão entremeadas por algumas discussões a respeito do conceito de um dos elementos fundamentais da lírica, que é o sujeito lírico. Por fim, dedicamo-nos a refletir acerca do modo como a experiência de leitura de Britto atua como componente do processo de criação e subjetivação poética, uma vez que na obra desse poeta verificamos a presença de subjetividades líricas constituídas a partir de leituras de muitos poetas, como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. As reflexões e as discussões a que este trabalho se propõe contribuem para auxiliar na compreensão da configuração do sujeito lírico na contemporaneidade e suas implicações contextuais. Com o nosso trabalho pretendemos, também, apresentar um viés de leitura da poesia de Paulo Henriques Britto, contribuindo com o estudo e com a divulgação de sua obra nos meios acadêmicos. Os estudos de João Alexandre Barbosa (1974), Octavio Paz (1984), T.S. Eliot (1989), Italo Calvino (1990), Hegel (1997), Maria Esther Maciel (1999), Zygmunt Bauman (2001), Michel Collot (2004), Tiphaine Samoyault (2008), Benedito Nunes (2009) e Dominique Combe (2010) servem como arcabouço teórico para esta pesquisa.

Palavras-chave: subjetividade, sujeito lírico, contemporaneidade, Paulo Henriques Britto.

RESUMEM

En la contemporaneidad, el sujeto lírico disperso en las cosas del mundo es una fuerte recurrencia, y la investigación en este sentido nos proporciona reflexiones teóricas y críticas sobre la poesía contemporánea y las ideas sobre las configuraciones de la subjetividad. Este estudio pretende examinar las configuraciones del sujeto lírico en la poesía del poeta Paulo Henriques Britto, que es bastante representativo en el escenario lírico brasileño actual. Es posible verificar, en la obra de este poeta, un fenómeno recurrente en la poesía lírica contemporánea, que es la fragmentación del sujeto lírico y las diversas formas que toma a medida que se desarrolla en subjetividades. En primer lugar, destacamos algunos aspectos de la formación del poeta Paulo Henriques Britto, que es maestro, crítico, ensayista, traductor y escritor de cuentos, ya que creemos que la trayectoria intelectual que transita interfiere con la constitución de su subjetividad poética. Luego prestamos especial atención a los poemas de Paulo Henriques Britto con respecto al análisis de las configuraciones del sujeto lírico y las diversas formas que asume a medida que se desarrolla en subjetividades. Estos análisis se entremezclan con algunas discusiones sobre el concepto de uno de los elementos fundamentales de la lírica, que es el sujeto lírico. Finalmente, nos dedicamos a reflexionar sobre cómo la experiencia de lectura de Britto actúa como un componente del proceso de creación y subjetivación poética, ya que en el trabajo del poeta verificamos la presencia de subjetividades líricas constituidas a partir de lecturas de poetas como Carlos Drummond de Andrade y João Cabral de Melo Neto. Las reflexiones y discusiones que propone este trabajo contribuyen a ayudar a comprender la configuración del sujeto lírico en los tiempos contemporáneos y sus implicaciones contextuales. Con nuestro trabajo también tenemos la intención de presentar un sesgo de lectura de la poesía de Paulo Henriques Britto, contribuyendo al estudio y la difusión de su trabajo en los círculos académicos. Los estudios de João Alexandre Barbosa (1974), Octavio Paz (1984), T.S. Eliot (1989), Italo Calvino (1990), Hegel (1997), Dominique Combe (1999), Maria Esther Maciel (1999), Zygmunt Bauman (2001), Michel Collot (2004), Tiphaine Samoyault (2008) y Benedito Nunes (2009) sirven como marco teórico para esta investigación.

Palabras clave: subjetividad, sujeto lírico, contemporaneidad, Paulo Henriques Britto

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	10
<u>1. Sobre Paulo Henriques Britto</u>	18
<u>1.1 Paulo Henriques Britto: o poeta</u>	18
<u>1.2 Paulo henriques Britto: o crítico</u>	31
<u>1.3 Contemporaneidade: algumas implicações desse tempo</u>	48
<u>2.O SUJEITO LÍRICO NA OBRA DE PAULO HENRIQUES BRITTO</u>	62
<u>2.1 Algumas questões relativas ao sujeito lírico</u>	62
<u>2.2 A subjetividade lírica fragmentada na obra de Paulo Henriques Britto</u>	70
<u>3. SUBJETIVIDADE E MEMÓRIA DE LEITURA</u>	104
<u>3.1 Marcas d'água cabralinas na poesia de Paulo Henriques Britto</u>	117
<u>3.2 Marcas d'água drummondianas na poesia de Paulo Henriques Britto</u>	130
<u>CONCLUSÃO</u>	154
<u>REFERÊNCIAS</u>	159

INTRODUÇÃO

A escolha da temática deste trabalho é resultado de dois projetos de pesquisa a respeito da obra de Paulo Henriques Britto e de uma monografia de bacharelado. O primeiro projeto, PIBIC, foi iniciado em julho de 2009 e concluído em julho de 2010; o segundo projeto, PIVIC, foi um desdobramento da primeira pesquisa, foi iniciado em agosto de 2010 e concluído em julho de 2011. A monografia de bacharelado, cujo título é “O sujeito lírico na obra de Paulo Henriques Britto”, foi apresentada em 2013 e foi compilação dos dois projetos de pesquisa mencionados. Esta dissertação de mestrado realiza uma nova incursão na obra poética do poeta Paulo Henriques Britto, que ganha cada vez mais notoriedade no cenário da lírica brasileira contemporânea.

Paulo Henriques Britto é um poeta que construiu uma obra densa, cuja fortuna crítica já é considerável e cresce cada vez mais. Estreou em 1982, com a publicação de *Liturgia da Matéria*, e, posteriormente, publicou *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997), *Macau* (2003), *Tarde* (2007), *Formas do Nada* (2012) e *Nenhum Mistério* (2018). Em prosa, escreveu um livro de contos cujo nome é *Paraísos Artificiais* (2004). Como tradutor, sua produção é ainda mais vasta, abrangendo prosa (tanto no campo da literatura quanto do ensaio) e poesia. Britto já traduziu cerca de 80 livros, e entre os autores estão Thomas Pynchon, Don DeLillo, Philip Roth, Elizabeth Bishop, Lord Byron e Wallace Stevens. Em virtude da sua carreira como professor de Tradução do curso de Letras da PUC-Rio de Janeiro, já publicou 28 artigos em meios impressos e digitais. Prestigiado pelo seu trabalho como escritor, Paulo Henriques Britto já foi contemplado com alguns prêmios literários significativos. O Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, pela obra *Macau* (2003), foi concedido pela Portugal Telecom, em 9 de novembro de 2004. Em 2004, recebeu o prêmio Alceu Amoroso Lima - Poesia, também pela obra *Macau* (2003), concedido pelo Centro Alceu Amoroso Lima Para a Liberdade e a Universidade Candido Mendes. O prêmio Alphonsus de Guimarães na categoria Poesia, pela obra *Trovar claro* (1997), foi concedido em 1997, pela Fundação Biblioteca Nacional. Recebeu ainda o prêmio Paulo Rónai na categoria “Tradução de Autores Estrangeiros para o Português”, pela obra traduzida *A mecânica das águas*, de E. L. Doctorow, da Fundação Biblioteca Nacional, em 20 de dezembro de 1995. Em

2005, Britto recebeu o Prêmio Jabuti (segundo lugar) pelo seu livro de contos *Paraísos artificiais* (2004). Recebeu, em 2012, o Prêmio Bravo!Bradesco Prime, pela obra *Formas do nada* (2012). O seu livro *Macau* (2003) também foi publicado em Portugal, em 2010. Duas antologias poéticas suas foram editadas no exterior: *The clean shirt of it: poems of Paulo Henriques Britto*, nos Estados Unidos, com seleção, tradução e introdução de Idra Novoy (2007); e *En liten sol i flickan*, na Suécia, com seleção, tradução e posfácio de Márcia Sá Cavalcante Schuback e Magnus William-Olsson (2014).

Paulo Henriques Britto é autor de um projeto poético construído sob a medida da exatidão, que procura materializar uma lírica que não seja mera expressão do eu, “dessa coisa falsa que se disfarça, fingindo se expressar”¹. É possível notarmos, na obra desse poeta, a natureza fragmentária do sujeito lírico, o qual se revela cindido, destituído de uma unidade, visto que a tradicional voz monologante abre espaço para a instauração de uma subjetividade fragmentada, que em cada poema assume uma configuração distinta. É possível percebermos ainda em muitos poemas a manifestação de uma consciência desencantada, revelada por meio de debochadas inquietações e de uma negação do subjetivismo, que é outra configuração dessa subjetividade poética. Cabe destacar que, em muitos poemas, Britto lança mão de um discurso próximo da prosa, talvez como uma tentativa de se alcançar certa linearidade e como um artifício para trazer o leitor para mais perto de si e torná-lo seu cúmplice.

Há também muitos poemas nos quais nota-se a presença de um sujeito lírico marcado pela ironia, pelo humor sarcástico, que é uma manifestação dessa subjetividade cindida e dessa consciência crítica, a qual é norteadora da obra de Britto. Essa ironia acena para um desconforto em relação ao modo como o poeta lê o seu tempo e em relação ao modo como ele lida com a tradição. Além disso, ela coaduna com a liquidez da contemporaneidade, usando as palavras de Bauman (2001), período em que Paulo Henriques Britto está inserido. A ironia se faz presente sobretudo nos momentos em que o poeta expressa sua relação com o mundo, que para ele “está fora de esquadro” e “não tem conserto”². É interessante a maneira como o poeta propõe a resolução para a relação conflituosa que ele estabelece com a realidade empírica que o cerca: ele reconhece, ironicamente, que uma ferramenta capaz de abarcá-la logicamente é a

¹ Retirado do poema “Um pouco de Strauss”, encontrado no livro *Trovar Claro* (1997).

² Retirados do poema “Sonetinho de verão”, encontrado no livro *Trovar Claro* (1997) e do poema “Uma doença”, do livro *Tarde* (2007), respectivamente.

linguagem. Por essa razão, concebe o exercício poético como uma via possível, ainda que precária, para a apreensão parcial do mundo – como uma via possível, ainda que precária, para a apreensão parcial do mundo – concepção reiteradamente expressa em sua obra, e conclui, resignado, que “a realidade é coisa delicada/de se pegar com a ponta dos dedos” (BRITTO, 2003, p. 18). Verifica-se, ainda, em muitos poemas, uma tentativa de supressão do sujeito lírico, o qual, muitas vezes, encontra-se ofuscado na cena poética e deixa pouquíssimos indícios de sua existência, o que pode ser considerado outra configuração da subjetividade lírica.

Observa-se também que em muitos poemas o sujeito lírico adota uma postura autorreflexiva e problematiza a insuficiência da linguagem e o processo de composição do poema. O exercício metalinguístico pode evidenciar outra configuração da subjetividade lírica e revelar o caráter múltiplo do sujeito por trás da composição poética, que, cindido, revela-se, concomitantemente, crítico e criador ao sondar a própria arquitetura poemática. A respeito disso, Maria Esther Maciel (1999) destaca que apesar de ser antiga a aliança entre a criação e a reflexão, muitos poetas concebem, ainda hoje, a poesia como espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma. Ao estilhaçar a linguagem e muitas vezes incorporar à enunciação lírica o discurso crítico, o poeta põe em diálogo teoria e prática, crítica e criação, que se espelham e se misturam. Nas palavras da autora,

Em decorrência dessa autorreferencialidade, a linguagem geralmente assume, nessa modalidade poética, a condição de sujeito, dando a impressão de que este se faz e se diz simultaneamente. [...] O que significa dizer que, ao escrever o poema, o poeta-crítico o faz consciente de que sua voz silencia para que a linguagem possa dizer por e apesar dele, por saber que, se é pela linguagem que o sujeito se constitui, é também nela que este se perde enquanto pessoa: o próprio texto o despoja de sua personalidade. (MACIEL, 1999, p. 23)

Nesse sentido, ampliando a nossa reflexão, podemos afirmar que, por trás de um poema metalinguístico, situa-se um sujeito múltiplo, criador e crítico da literatura ao mesmo tempo. Por essa razão, na poesia de Paulo Henriques o espaço da metalinguagem surge também como lugar para a manifestação de mais uma subjetividade. O poeta, em muitos poemas, problematiza o estatuto da poesia e a condição da linguagem. Ao incorporar ao discurso poético à condição de crítico, o poeta corrobora ainda a ideia de que o processo de elaboração do poema não se dá de modo gratuito. Em seu livro intitulado *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), Italo Calvino reúne cinco conferências através das quais propunha a perenidade de

determinados valores literários para o próximo milênio, a saber: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade. No capítulo intitulado “Exatidão”, Calvino assevera, entre outros aspectos, que a exatidão, uma características que fará parte da literatura do século XXI, pode ser definida de três maneiras:

- 1-um projeto de obra bem definido e calculado;
- 2-a evocação das imagens visuais e nítidas, incisivas, memoráveis;
- 3- uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. (CALVINO, 1990, p. 71-72)

Tomando as definições de Calvino como ponto de partida, constatamos que Paulo Henriques Britto forja sua poética sob a medida da exatidão. O próprio poeta admite “Minha poesia tende mais para o seco que para o úmido. Eu gosto muito daquela secura, daquela depuração. São virtudes que eu cultivo, uma linguagem despojada, a falta de ornamentos, uma coisa bem seca”. (BRITTO, 2009). Afastando-se de uma linhagem espontaneísta, ele “finge falar do mundo para falar do seu jeito desconfortável no mundo” (CARPINEJAR, 2007). Devido, sobretudo, à presença constante de uma consciência reflexiva, que se revela nas escolhas temáticas e na linguagem clara, precisa, em detrimento da espontaneidade, podemos afirmar que Paulo Henriques Britto filia-se à linhagem de poetas cujo rigor artístico é notável e cuja obra pode ser considerada oriunda de um projeto conscientemente elaborado.

Outra possibilidade de investigação que se abre é a reflexão a respeito da interferência da memória de leitura do sujeito empírico Paulo Henriques Britto em sua subjetividade poética. Britto “não engana, exhibe suas heranças e filiações, diz qual é o jogo, convida-nos a participar dele ressaltando, contudo, de antemão, que não há vencedores, só perdedores.” (SILVA, 2010). Sabemos que a poesia recente amplia o campo de visão do poeta e do leitor, levando-os ao exercício de uma leitura bastante atenta, guiada pela mínima atividade de pesquisa, uma vez que a significação exige de ambos o reconhecimento da tradição que compõe com a construção dessa poesia. Na obra de Paulo Henriques Britto, as marcas da tradição estão presentes. Evidencia-se, desse modo, que a memória de leitura do sujeito empírico interfere em sua subjetividade, ou seja, as leituras que o poeta faz constituem uma importante fonte de criação em sua poesia. O poeta contemporâneo, que é leitor, tem a sua disposição um universo imensurável de produtos artísticos. Imbuído de um conhecimento que acumulou ao longo de sua trajetória, ele arrasta criticamente para a cena poética todo

um cabedal de instrumentos - resultante de sua construção como leitor - e de recursos para enxergar o seu tempo e a sua própria poesia. É válido pontuar que sabemos que os diálogos que os poetas contemporâneos empreendem com os poetas predecessores não é uma atitude exclusiva dos artistas da atualidade. O que queremos ressaltar é uma continuidade dessa prática, herdada principalmente dos modernistas, uma vez que os poetas contemporâneos, herdeiros da tradição, ainda se valem dessa estratégia, de forma recorrente, ao elaborarem seus poemas. Assim, a trajetória de leitura torna-se um elemento crucial a ser considerado quando nos dedicamos a pensar a respeito da constituição da subjetividade poética de determinado autor.

Há em alguns poemas rastros de leitura de poetas que construíram obras que marcaram profundamente o cenário cultural brasileiro, como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Sabemos que esses poetas se tornaram uma referência inevitável para escritores de gerações posteriores. Esses diálogos mostram que a memória das experiências vividas se mescla, cada vez mais, à memória do lido, e muitas vezes a intertextualidade torna-se tão importante quanto a experiência não literária. No atual cenário da lírica brasileira, a experiência de leitura do legado da tradição literária é um dos principais elementos a serem considerados como matéria de criação poética.

Fábio de Souza Andrade, em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, assevera que Paulo Henriques Britto, “Por conhecer bem a tradição, recusa-se ao espontaneísmo catártico, soterrado pela urgência do presente.” (ANDRADE, 2007). Tal afirmação dialoga com a noção de historicidade que permeia a poesia moderna, tema discutido por João Alexandre Barbosa em seu livro *As ilusões da modernidade* (1986). Nesse livro, o autor discorre, entre outros aspectos, sobre a leitura que o poeta faz de seu tempo atual somada a da tradição literária. O poeta seria o responsável por “captar” um determinado tom de sua atualidade e absorver a tradição, de maneira a “traduzir” sua época através de sua poética. Como afirma Barbosa, “de um lado as circunstâncias moldam o poeta em seu tempo; de outro, a maneira de questionar a linguagem da poesia que configura o tempo do poema.” (BARBOSA, 1986, p. 15). No processo construtivo da poética de Britto é possível perceber que os diálogos com os canônicos não se restringem ao mero jogo erudito e habilidoso, não é algo meramente decorativo, mas a tentativa de delinear um estilo próprio e de ressignificar a tradição.

Tendo isso em vista, a presente pesquisa tem como objetivo principal realizar uma incursão na obra de Paulo Henriques Britto, partindo da hipótese de que o sujeito

lírico é destituído de uma unidade e que assume diversas configurações ao desdobrar-se em subjetividades. De forma sucinta, buscamos responder a quatro questões, norteadoras deste trabalho: de que forma atuação acadêmica e a formação teórica do poeta Paulo Henriques Britto interfere na constituição da subjetividade lírica que se manifesta nos poemas? Considerando que Paulo Henriques Britto, como sujeito empírico, é um indivíduo inserido no século XXI, como é possível notarmos algumas implicações desse tempo na constituição da subjetividade poética? Seria possível identificar na obra desse poeta contemporâneo uma espécie de fio condutor subjetivo, que poderia garantir relativa unidade ao seu projeto poético? De que modo a tradição se faz presente no lirismo de Britto, sobretudo o modernismo brasileiro?

Em relação à metodologia que adotaremos a fim de responder às questões norteadoras deste estudo, julgamos que é pertinente esclarecer que esta pesquisa é de natureza bibliográfica e propõe uma investigação crítico-analítica da obra de Paulo Henriques Britto, composta pelos livros *Liturgia da Matéria*, *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997), *Macau* (2003), *Tarde* (2007) *Formas do nada* (2012) e *Nenhum Mistério* (2018). Fizemos a leitura de toda a obra de Paulo Henriques Britto, extraindo os poemas que constituíram nosso objeto de estudo, além de levantar a fortuna crítica a respeito da obra do poeta. À luz da metodologia que Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza propõem no prefácio do livro *Estrela da vida inteira* (1993), de Manuel Bandeira, selecionamos poemas representativos da obra de Paulo Henriques Britto a fim de comprovarmos as características recorrentes na obra desse poeta, buscando a relação entre a parte e o todo, para que o conhecimento adequado de um poema ajude na compreensão do sistema geral da obra.

Nosso objetivo precípua no primeiro capítulo desta dissertação é destacar alguns aspectos da formação do poeta Paulo Henriques Britto. Atualmente, tem sido frequente que o poeta que se encontra inserido no meio acadêmico, como é o caso de Paulo Henriques Britto, que é professor na PUC do Rio de Janeiro. Embora esta pesquisa não seja de cunho biográfico, julgamos importante, antes de abordarmos propriamente as configurações do sujeito lírico e as formas que ele toma ao desdobrar-se em subjetividades, averiguarmos a formação de Paulo Henriques Britto, professor, crítico, ensaísta, tradutor, contista e poeta, pois acreditamos que ela contribui com a manifestação de uma subjetividade crítica em sua obra. Não pretendemos, dessa forma, defender que a compreensão da poética de Britto somente seja possível a partir dos acontecimentos que compõem sua biografia. Nosso objetivo ao investigar a formação

estética do poeta e seus posicionamentos teóricos e críticos é mostrar que isso contribui para forjar uma subjetividade crítica que se revela de diferentes maneiras em toda obra de Britto. Neste capítulo, propusemo-nos, como segundo objetivo, compreender algumas questões relativas à identidade do homem inserido na segunda metade do século XX até os dias atuais, considerando que o sujeito empírico Paulo Henriques Britto está inscrito nesse contexto e que isso pode contribuir com o modo de ser da sua poesia. A base teórica neste capítulo é fundamentada por várias entrevistas concedidas por Paulo Henriques Brito, tanto publicadas impressas como em mídias on-line, como também por quatro artigos de natureza teórica e crítica escritos por ele, a saber: “I too, dislike it” (1991), “Poesia e memória” (2000), “Poesia: criação e tradução” (2008), “Poesia Brasileira Hoje” (2013). Para o segundo objetivo proposto, utilizamos como arcabouço teórico as teorias propostas pelo sociólogo Zygmunt Bauman em suas obras *Identidade* (2005) e *Modernidade Líquida* (2001).

O segundo capítulo desta dissertação reserva atenção especial aos poemas de Paulo Henriques Britto no se que refere à análise das configurações do sujeito lírico e as diversas formas que ele assume ao desdobrar-se em múltiplas subjetividades. Essas análises estão entremeadas por algumas discussões a respeito do conceito de um dos elementos fundamentais da lírica, que é o sujeito lírico. Os estudos de Octavio Paz (1984), Italo Calvino (1990), Hegel (1997), Maria Esther Maciel (1999), Michel Collot (2004), Michel Collot (2004) e Dominique Combe (2010) servem como arcabouço teórico para algumas reflexões sobre as diversas concepções de sujeito lírico. Há em muitos poemas a tentativa de supressão desse sujeito, o qual muitas vezes encontra-se ofuscado na cena poética e deixa pouquíssimos indícios de sua existência, e a tendência ao fechamento do discurso poético, visto que a linguagem é frequentemente colocada em evidência e voltada para si mesma. Constatamos, portanto, que a obra deste poeta se caracteriza por um sujeito lírico que assume múltiplas facetas ao se alterar em subjetividades.

No terceiro capítulo desta dissertação optamos por refletir mais detidamente a respeito da presença de subjetividades líricas na obra de Paulo Henriques Britto constituídas a partir de leituras feitas por ele. É sabido que em todas as épocas da literatura ocidental os poetas dialogaram com os seus predecessores e contemporâneos, citando suas obras ou aludindo a elas. No atual cenário da lírica brasileira, a experiência de leitura do legado da tradição literária é um dos principais elementos a serem considerados como matéria de criação poética. Isso afirma a continuidade e o

desenvolvimento da concepção de poesia como relação com a tradição, aspecto defendido por T. S. Eliot. Na obra de Paulo Henriques Britto, constatamos que a experiência de leitura atua como componente do processo de criação. Há em seus poemas rastros visíveis de leitura de dois importantes poetas, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Sustentam nossas reflexões os estudos de Eliot (1989) e de João Alexandre Barbosa (1986). Também utilizamos estudos renomados da obra de Carlos Drummond de Andrade e de João Cabral de Melo Neto, entre eles, os de Davi Arrigucci (2002) e Antonio Carlos Secchin (1999).

1. SOBRE PAULO HENRIQUES BRITTO

Nosso objetivo precípua neste primeiro capítulo é expor alguns aspectos da formação do poeta Paulo Henriques Britto e explicitar algumas teses que ele, como professor, crítico e ensaísta, defende. Acreditamos que esses posicionamentos críticos de Paulo Henriques Britto reverberam na obra do poeta. Nosso objetivo ao investigar a formação do poeta é, portanto, salientar que essa formação contribui com a presença de uma subjetividade crítica, presente em toda obra de Britto, para, posteriormente, explicitar, por meio da análise de alguns poemas, essa interlocução entre o Paulo Henriques crítico e o Paulo Henriques poeta.

1.1 Paulo Henriques Britto: o poeta

Paulo Fernando Henriques Britto é poeta, contista, ensaísta, tradutor e professor. Filho de pai acreano e de mãe carioca, nasceu no Rio de Janeiro, em 1951. No período entre 1962 e 1964, ele morou com a sua família nos Estados Unidos, em Washington, onde aprendeu inglês. Posteriormente, entre 1972 e 1973, retornou aos Estados Unidos e, na Califórnia, estudou cinema. Em 1975, abandonou os estudos de cinema e começou a sua graduação em Licenciatura em Língua Inglesa e Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Fez o seu mestrado em Letras (1982) na mesma instituição, que lhe conferiu o título de Notório Saber em 2002. Atualmente, mora no Rio de Janeiro e é professor associado da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atua também na pós-graduação, desenvolvendo projetos de pesquisa sobre tradução literária, tradução de poesia e poesia brasileira contemporânea.³

Paulo Henriques Britto realizou de forma precoce as primeiras incursões no universo da literatura. Nas palavras do autor:

Tenho muito poucas lembranças do tempo em que eu ainda não sabia ler. Minha principal atividade na infância e em boa parte da adolescência foi ler e escrever. Comecei minha leitura com gibis, depois engrenei no Tesouro da Juventude e nos livros infantis de Monteiro Lobato. Num certo sentido, o TJ e ML foram as leituras que tiveram o maior impacto sobre mim. (BRITTO, 1997b)

Quanto ao interesse pelo gênero lírico, o autor declara:

³ Essas informações foram baseadas no que está disponível na *Revista Hobicua - especial sobre Paulo Henriques Britto (2017)* e no site pessoal de Paulo Henriques Britto <<http://www.phbritto.org/>>. Acesso em: 2 agosto de 2019.

Comecei a me interessar por poesia aos doze anos, quando fui morar nos Estados Unidos pela primeira vez. Lá eu descobri a poesia, colocaram a gente pra ler Shakespeare, Emily Dickinson, Edgar Allan Poe, e fiquei muito impressionado com aquilo. Quando eu voltei para o Brasil com meus 14, 15 anos, eu descobri a poesia mesmo. Foi aí que eu comecei com Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Drummond. Na verdade, quando comecei a escrever mais a sério, eu queria mais escrever prosa. E quando fui fazer cinema, então, foi uma fase que o que eu mais fazia nos Estados Unidos era escrever conto. (BRITTO, 2017, p.13)

Apesar do precoce interesse pelo gênero lírico, Britto não esconde o seu fascínio pela prosa⁴. Nas palavras do poeta:

Na verdade, eu nunca quis ser poeta. Em primeiro lugar, porque a prosa sempre me fascinou mais que a poesia. As coisas que mais me interessavam — análise psicológica, o vislumbre de um fragmento da realidade, a visão de uma época e um mundo, a explicação racional das coisas — tudo isso era domínio do romance, do conto, da novela, do ensaio. Já a poesia tinha algo de irritante; por exemplo, essa coisa de trocar de linha sem mais nem menos, sem nenhum respeito pela lógica nem pela gramática; e a exploração dos sons das palavras, uma coisa que eu achava um tanto pueril. (BRITTO, 1997b)

A decisão de Britto de abandonar a faculdade de cinema ocorreu após os primeiros contatos com os estudos do renomado linguista estadunidense Noam Chomsky, conhecido por elaborar a teoria da gramática gerativa, a partir do fim da década de 1950, juntamente com outros linguistas do Massachusetts Institute of Technology. Sobre o seu primeiro contato com os estudos de Chomsky, Britto afirma:

Na época que estava fazendo cinema, lia muita coisa de política radical, Guerra do Vietnã, e descobri o Chomsky. E um amigo me disse que ele era linguista, aí eu fui ler alguma coisa sobre linguística e descobri a gramática gerativa e me empolguei. Pronto, é isso que quero estudar. Larguei o curso de cinema e minha família não entendeu nada. (BRITTO, 2017, p.21)

Britto considera que Chomsky fez uma verdadeira revolução na linguística, pois, segundo ele, o linguista:

Transformou a linguística em um arremedo de ciência *hard*. Pela primeira vez afirmações sobre sintaxe- que eram expressas de uma maneira completamente impressionista- passaram a ter uma expressão

⁴ Em entrevista concedida em 2018 a TV PUC- Rio de Janeiro, Paulo Henriques Britto deixa claro que o fascínio maior pela prosa também está relacionado ao fato de que a ficção permite um exercício maior da alteridade, uma vez que a criação das personagens em um romance possibilita o escritor transitar por outros universos diferentes do seu e analisar o mundo sob ângulos diferentes. . Ao contrário da prosa, a poesia, segundo a perspectiva de Britto , está sempre relacionada ao universo de quem a produz, porque, em última análise, o poeta fica encerrado nas suas próprias questões. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e4sbMkdEwXw>. Acesso em 14 de janeiro de 2019.

paramatemática, formulaica... Então, aquilo começou a ser dito com muito mais precisão. Muitas áreas da sintaxe que nunca tinham sido exploradas começaram a ser estudadas. (BRITTO, 2017, p. 22)

Foi como contista que Britto deu os seus primeiros passos como escritor, influenciado por outros contistas e romancistas, como Julio Cortázar, Campos de Carvalho, Gombrowicz, Machado de Assis, Balzac, os quais ele lia e relia obsessivamente. Sobre suas primeiras experiências como escritor, o autor declara “Por volta dos vinte anos tive um surto de imaginação criativa, que explorei em meia dúzia de contos sofríveis; aos vinte e cinco o veio já estava esgotado.” (BRITTO, 1991, p.264).

Apesar de se declarar apaixonado pela prosa, o poeta percebeu logo que não se destacaria como prosador⁵. Sobre essa limitação, ele afirma: “Eu não tenho muita imaginação para bolar cenas, imaginar eventos, criar personagens. Para mim, isso tudo é muito difícil. Meu trabalho é mais com a linguagem e na poesia eu me sinto mais à vontade”. (BRITTO, 2017, p. 27).

Devido à dificuldade de escrever prosa, Britto começou a se dedicar ao gênero lírico. A partir dos anos 70, intensificou a sua produção, embora só tenha publicado o seu primeiro livro, *Liturgia da matéria*, em 1982. Segundo Britto, a poesia, ao contrário da prosa, permitia a ele a concretização de um projeto. Nas palavras do autor:

Eu comecei a escrever poesia porque senti que em poesia eu tinha mais facilidade de realizar alguma coisa, de chegar a alguma coisa. Em ficção, eu sempre começava um projeto, o projeto se arrastava, se arrastava, se arrastava, mudava e começava de novo. E poemas, às vezes eu conseguia em um dia fechar um poema. Isso para mim era uma glória, não é? Conseguir uma ideia, sentar, realizar e aprontar em algumas horas. (BRITTO, 2017, p.82)

O interesse pelo gênero lírico, segundo Paulo Henriques Britto, também ocorreu porque a poesia, de alguma forma, agredia o seu racionalismo, à medida que era uma expressão do indizível. Sobre a atração que sentia pelo universo poético, Britto (1991) confessa que o que mais lhe chama atenção era “a pretensão da poesia de dizer o indizível, de expressar coisas recônditas, espirituais; o próprio pressuposto de que há coisas que vale a pena dizer, mas que não podem ser ditas com clareza”. (BRITTO, 1991, p. 264). Britto destaca ainda que o impulsionou a seguir nas trilhas do gênero

⁵ Paulo Henriques Britto deixa isso claro também na entrevista publicada no canal do Youtube Livrada, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ykj2ScQ6INg>. Acesso em 18 de dezembro de 2018.

lítico foi a persistência de um desejo de escrever poesia devido à necessidade de se expressar emocionalmente, fato que, nas palavras do autor, o irritava:

Na verdade, nunca consegui me livrar da poesia; apesar de tudo, sempre escrevi poesia, desde os seis anos de idade, mais ou menos. No final da adolescência, já havia desenvolvido razoavelmente meu senso crítico, mas minha técnica parecia rudimentar, de modo que eu percebia claramente como eram ruins meus poemas. Mesmo assim, a poesia persistia, teimosa. Persistia por pura necessidade de expressão emocional. Isso me irritava também, era mais um motivo para eu implicar com a poesia, talvez o principal. (BRITTO, 2008, p.11)

Britto (2008) confessa que, inicialmente, julgava estar expressando no papel certos sentimentos e impressões que lhe pareciam pedir para serem verbalizados. Segundo o autor, “no ato de escrever, no entanto, eu percebia que esses sentimentos e impressões eram muitas vezes tão imprecisos que era só no momento de escolher as palavras para exprimi-los que eu compreendia o quê, exatamente, eu estava sentindo” (BRITTO, 2008, p.11). Certas palavras e expressões, segundo ele, não eram escolhidas de modo consciente, vinham de maneira aleatória ou então eram impostas por contingências da métrica ou da rima. Posteriormente, o poeta declara que, quando lia o poema pronto, compreendia melhor “a verdadeira natureza dos sentimentos que me haviam levado a escrevê-lo. E às vezes eu constatava que o sentimento em questão era bem diferente do que me parecera ser o impulso inicial”. (BRITTO, 2008, p. 12). Assim, Britto, desde muito cedo, compreendeu que para ser um bom poeta deveria se afastar da espontaneidade e ter o domínio da técnica. As primeiras tentativas de escrever poesia, nas palavras de Britto, fracassaram, inclusive, exatamente porque ele não conseguia colocar em prática um projeto poético definido. Nas palavras do autor:

Sempre que eu tentava escrever algo que se conformasse a uma intenção conscientemente assumida, fosse de natureza estética ou ideológica, o resultado era ainda mais catastrófico do que de costume, os poucos poemas que me pareciam menos ruins, eu não os escrevera tentando fazer nada em particular. Pior ainda: alguns deles eu simplesmente não entendia, não seria capaz de explicar se me perguntassem o que eu quisera dizer aos escrevê-los. Por isso, eu me julgava um primitivo” (BRITTO, 1991, p.265).

Britto (2008) declara que compreendeu, posteriormente, que o que sentia não era o desejo de captar no papel determinados sentimentos pré-existentes, mas “uma necessidade de forjar para meu próprio uso uma personalidade poética, um eu lírico. Era só no ato de escrever que eu determinava os sentimentos que imaginava estar exprimindo”. (BRITTO, 2008, p. 13). O poeta afirma que a leitura da obra de Fernando

Pessoa o ajudou bastante a compreender o sujeito lírico como fruto de um construto.

Nas palavras do autor:

O poeta que mais li nessa fase foi, não por acaso, Fernando Pessoa. Eu tinha com ele vários pontos de identificação, dos quais destaco dois. O primeiro, e mais evidente, era que Pessoa era ao mesmo tempo vários poetas e um poeta único: toda uma variedade de ideias e atitudes divergentes e até mesmo antagônicas era unificada pelo nome do autor. [...] O segundo ponto de identificação era o bilinguismo de Pessoa: tal como eu, ele havia passado uma parte da infância num país de idioma inglês, e provavelmente a capacidade de pensar e escrever numa outra língua revelara a ele – como a mim – a possibilidade de forjar uma personalidade alternativa no segundo idioma. (BRITTO, 2008, p. 13)

Segundo Paulo Henriques Britto (1991), a efetiva reconciliação com a poesia veio aos vinte e cinco anos, a partir da leitura do livro *Uma faca só lâmina*, de João Cabral de Melo Neto, que lhe causou uma grande excitação nervosa. Na mesma época, o autor releu também alguns poemas de Wallace Stevens que havia lido pela primeira vez há cinco anos, época em que considerou todos eles impenetráveis. Ao relê-los, Britto percebeu que eles “não estavam ali para ser entendidos; que até então eu vinha me recusando a admitir isso”. (BRITTO, 1991, p.265). A releitura dos poemas provocou em Britto um prazer absolutamente intenso, seguido de um mal-estar difícil de ser explicado. Imediatamente, Britto traduziu dois poemas de Stevens. Depois disso, o autor afirma que houve uma mudança significativa no modo de se relacionar com a poesia. Nas palavras de Britto:

Comecei a pensar mais a sério sobre a questão do que a poesia representava pra mim — tanto a poesia que eu lia e que me afetava daquele modo quanto a que eu escrevia. Não foi difícil perceber onde estavam os mal-entendidos que tornavam tão equívoca minha relação com a poesia. Em primeiro lugar, a questão da expressão do indizível: não se tratava necessariamente de realidades transcendentais, e sim apenas de realidades que, por não estarem perfeitamente apreendidas pela consciência, prestavam-se menos para o discurso linear e causal. Pela primeira vez eu entendia racionalmente que o enviesado da linguagem poética era uma necessidade orgânica e não um convencionalismo. (BRITTO, 1991, p.266)

Após constatar que a poesia era, para si, uma necessidade orgânica, Paulo Henriques decidiu reler seus poemas, considerados por ele impubescíveis, e percebeu que eles não eram bons porque

Esses poemas haviam brotado ou de introspecções não muito claras pra mim, vivências emocionais que ainda não haviam se cristalizado numa forma facilmente rotulável, ou de preocupações com a própria questão da linguagem, da relação entre linguagem e realidade, uma

questão que, por sua própria natureza autorreflexiva, está fadada a permanecer indefinida. (BRITTO, 1991, p.266)

Nota-se, assim, que para Paulo Henriques Britto a constatação dos limites do discurso racional foi fundamental para que ele pudesse dar sequência ao seu projeto poético. O autor deixa claro que não acredita que a poesia seja o discurso do irracional, muito pelo contrário, “vejo-a como a tentativa da linguagem de apreender o que se encontra imediatamente além dos domínios do já codificado, de dar forma àquilo que ainda não tem uma forma definida.” (BRITTO, 1991, p.266). Nas palavras do autor

É como se a poesia fosse um posto avançado da razão na selva das sensações ainda mal compreendidas, das percepções necessariamente incompletas ou imprecisas. Mas essa imagem não é exata. Pois a poesia não visa a transformar essas apreensões parciais em visões nítidas, capazes de serem expressas em prosa linear; seu objetivo não é organizar a selva, e sim fixá-la num estado não muito distanciado do seu estado natural, domesticando-a apenas o necessário para que possa passar pelo crivo da linguagem. Daí seu caráter não linear, seu resíduo de inexplicabilidade. (BRITTO, 1991, p.266)

Paulo Henriques Britto (2018) admite que a poesia, durante boa parte de sua vida, assumiu uma função terapêutica, algo que o ajudou a manter a sanidade. Em várias entrevistas⁶, o poeta enfatiza essa função que a poesia tem de ordenar o caos das sensações e dos sentimentos, de criar uma ordem que possa ser utilizada pela própria pessoa que escreve, e também — espera-se — pelas que vierem a ler. “Essas tentativas dão prazer, ou ao menos atuam no sentido de reduzir o pavor causado pela constatação de que tudo tende à desorganização, à morte” (BRITTO, 2018). Nesse sentido, o exercício da escrita em geral, e da poesia em particular, segundo Britto, é uma maneira de editar a própria vida, de encontrar uma lógica nela e de se estabelecer uma ordem ao caos aleatório da realidade:

O poeta é uma pessoa como outra qualquer, obviamente, uma pessoa que quer impressionar os outros, que quer ser entendida. Agora, o que eu acho interessante, no meu caso em particular, é que é a questão básica que me fez escrever poesia foi uma questão terapêutica mesmo, a necessidade de organizar as ideias. [...] No meu caso em particular, tem uma coisa muito forte, o papel para mim tem uma função organizadora. Mesmo um rabisco que não vai servir para nada. Mas na hora que você está fazendo aqueles rabiscos, você está organizando os seus pensamentos. Então eu tenho muito essa coisa de escrever para mim mesmo. Principalmente na infância e na adolescência, porque eu era uma pessoa particularmente difícil, para mim, escrever era uma

⁶ Essas afirmações podem ser encontradas nas entrevistas de Paulo Henriques Britto publicadas Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado Pernambuco (2018), na Revista da Universidade Federal do Paraná (1999), na revista *Hoblicua* (2017) e na revista *Ipotesi* (2008).

coisa muito importante, muito para manter a sanidade. E, com o tempo, eu fui organizando a minha cabeça um pouco mais, e aí cada vez mais fui escrevendo para os outros. No começo era uma coisa mais para mim e acabou sendo uma coisa mais para os outros. Agora eu já escrevo pensando muito em termos de público, de comentar o que é a poesia. Mas isso não foi um impulso inicial, de modo algum. (BRITTO, 1999)

Com o passar do tempo, Britto (1999), mais autoconfiante, percebeu que havia outros mecanismos para ajudá-lo a manter sua sanidade. “Eu tenho o meu psiquiatra, o meu casamento, a minha profissão, e uma série de coisas” (BRITTO, 1999). Isso levou o poeta a executar melhor os seus ousados projetos relacionados à forma poética:

Agora as coisas já estão um pouco mais estruturadas na minha cabeça. Então cada vez mais eu viro mais construtivista, eu tenho propostas. [...] Aí eu digo: vai ser assim. Tem que terminar os versos de cada estrofe com seis palavras. Então duas palavras vão ser oxítonas, duas vão ser paroxítonas e duas vão ser proparoxítonas. A ordem tem que ser fixa. Então eu botei o livrinho do Augusto do lado e disse, vou seguir a ordem, e saiu o poema, eu gosto daquele poema. (BRITTO, 1999)

Britto (1999) admite, contudo, que o processo de construção do poema não se relaciona apenas com o domínio da métrica, uma vez que “o poema tem a ver com referências absolutamente pessoais”. Sobre isso, o poeta afirma:

Um poema em que eu, depois de ter vivido os primeiros 35 anos da minha vida como solteiro, eu estou casado, de repente, então é uma espécie de despedida da vida de solteiro, uma despedida da juventude, um ingresso na maturidade. Mas também é uma tentativa absolutamente consciente e coerente de escrever uma sextina, uma forma difícil, para provar a mim mesmo que eu sei escrever. É claro que esse segundo aspecto já tem a ver com a questão de eu saber que vou publicar aquilo. (BRITTO, 1999)

Nesse sentido, Paulo Henriques Britto (2018b) acredita que todo escritor — principalmente o poeta lírico — trabalha basicamente com a sua vivência do momento em que escreve, além do repertório da memória. No entanto, o escritor confessa que, embora a experiência de vida seja a base de tudo, “o que ela tem de mais maravilhoso é também o que ela tem de mais terrível — o fato de ser regida pelo acaso, de frustrar toda e qualquer tentativa de controle, de imposição de uma ordem”. (BRITTO, 2019). Sendo assim, para Britto, o privilégio da criação artística está no fato de que ela pode ser, em boa parte, planejada, construída de modo calculado e racional. Seguindo essa perspectiva, Britto defende que “a boa ficção é tão artificial quanto à poesia”. (BRITTO, 2017, p.103). Sendo assim, o bom contista e o bom romancista, segundo o poeta, criam

regras que regem um mundo à parte, o qual funciona diferente do mundo real, e segue essas regras à risca, porque é isso que confere coerência e qualidade à obra. O bom poeta, igualmente, também deve se afastar da ideia de inspiração e se atentar às regras ao produzir, ainda que sejam regras próprias. Sobre isso, Britto destaca:

Eu acho muito bacana essa atitude, você esvaziar essa coisa que a arte é um negócio que depende de inspiração. Uma frase que eu sempre digo para meus alunos, na oficina de poesia, quando eles vêm com “Como é que eu vou criar toda semana?” Eu digo: Olha, perguntaram a um dos maiores cancionistas, Cole Porter, qual era a maior fonte de inspiração dele, e ele respondeu: “Um telefonema do produtor”. (BRITTO, 2017, p.82)

Em síntese, para Britto, em toda boa ficção está presente uma espécie de formalismo interno. Sobre a artificialidade da arte, ele declara:

Você não tem que se comprometer com nada. Agora, tem que haver um compromisso com sua regra, mesmo que seja daquele poema, daquele verso, apenas, você tem que saber o que está fazendo, porque o espontaneísmo é fatal, não é? Aí vamos cair naquela coisa do Oscar Wilde, a sinceridade, o espontaneísmo, não levam a nada. A arte é artifício. (BRITTO, 2017, p.105).

Paulo Henriques Britto defende ainda que o fazer poético não está, de modo algum, relacionado à inspiração. Para ele, as palavras, essas “pequenas explosões de ar na atmosfera que somem rapidamente” (BRITTO, 2017, p.126) são a matéria prima do poeta. Cabe a ele burilá-la, o que só é possível com o domínio da técnica. Para Paulo Henriques, grandes ideias não resultam necessariamente em grandes poemas, mas uma ideia mediana, nas mãos de um poeta que sabe trabalhar com as palavras, resulta em um bom poema:

Um poema se faz com palavras, e não com ideias. Pode ter uma ideia genial por trás, se você é um filósofo, isso é importante, isso é ótimo. Mas o fundamental em poesia é saber trabalhar com a palavra e palavra é, basicamente, som, ritmo, sentido, é tudo isso junto e não necessariamente uma ideia. (BRITTO, 2017, p.85)

Ao comparar a música e a poesia, Britto chama atenção para o fato de que a música alcança uma plenitude estética que as palavras nunca vão conseguir. Isso porque o segredo da música, segundo Britto, é que ela não se prende à categoria dos significados, ao contrário das palavras que, inevitavelmente, são sujas, pois são impregnadas de uma série de sentidos que escapam ao controle do escritor. Sobre isso, Britto afirma:

As palavras que os poetas trabalham são as palavras do cotidiano, enquanto o músico controla o som e muito mais. O som que ele está usando só existe ali na música, não é? [...] É uma coisa bacana, porque é um lado importante da poesia, as palavras que você está usando são palavras do dia a dia. [...] Nós não precisamos de um vocabulário especial, nobre. Você faz a poesia com palavras do seu cotidiano. Mas é uma limitação, também, nesse sentido, porque você se condena a ficar preso ao mundo dos significados. Enquanto a música é libertação. (BRITTO, 2017, p.128)

Britto sempre deixou clara a sua profunda admiração pelo rigor construtivo, característica marcante de sua obra. A respeito disso, o poeta afirma que apesar de invejar escritores que escrevem compulsivamente, não consegue se desprender do minucioso trabalho de reelaborar repetidas vezes o que produz:

Tem outros modelos, como Flaubert, Joyce, que é aquela pessoa que fica reelaborando obsessivamente, obsessivamente, eu também tenho uma admiração profunda por isso. Mas inveja mesmo eu tenho dessa coisa do jorrar do Balzac, de você escrever, escrever, escrever compulsivamente e não se incomodar muito com a qualidade, o que vier vem. Você acaba vencendo pela força da sua imaginação, eu acho isso extraordinário. Mas é claro que o modelo que eu sigo na prática é aquele modelo mais obsessivo, mais flaubertiano, de ficar em cima e só publicar quando você acha que realmente conseguiu fazer o melhor que pôde. (BRITTO, 2017, p. 31)

Para Paulo Henriques Britto, o trabalho com a métrica e com as rimas é uma maneira de evitar “soluções simplistas”. Nas palavras do autor:

Eu faço uma coisa formal para dificultar a escrita do poema. A dificuldade é para evitar a facilidade. Porque o seguinte: a tendência de escrever poesia de verso livre é você, enfim, cair em soluções fáceis. Você se impõe uma coisa formal e se impede de cair na solução mais fácil porque ela não tem o número certo de sílabas ou não rima. Aí você é obrigado a pensar em uma solução. E muitas vezes vem uma coisa criativa aí. (BRITTO, 2017, p.102)

Fica claro, assim, que o trabalho com a forma é, para Britto (2017), uma maneira de afastar o poema da espontaneidade. Esse trabalho garante que o poeta se afaste do lugar-comum. Segundo essa perspectiva, é a artificialidade da forma obriga o poeta a se afastar do previsível:

Você começa a dizer uma coisa, e aí se bobear já vem atrelada a um lugar-comum. Mas o lugar-comum não vai rimar. Você tem que procurar uma rima. Aí você cria uma rima difícil. Uma proparoxítona. Então tua cabeça vai pro outro lado e você de repente acha uma solução criativa para o poema, que estava indo para uma certa vala comum do óbvio ululante, de repente vai para um lado muito mais interessante porque a forma obrigou você a sair do espontâneo. O maior inimigo da boa poesia é a espontaneidade. Tem uma frase do

Oscar Wilde que eu acho que é uma das coisas mais geniais já ditas: “Toda poesia ruim é sincera”. (BRITTO, 2017, p.102)

O interesse de Paulo Henriques Britto pelos estudos acerca de versificação se deu devido ao fato de, além de gostar do assunto, segundo o poeta, ter poucas pessoas trabalhando com esse assunto. Após os anos 2000, ele começou a publicar mais sobre versificação e criou um grupo de estudos na PUC sobre poesia e tradução. Segundo Britto, as pesquisas na área de versificação⁷ exercem uma influência direta no seu ofício como poeta, pois “É muito comum isso: eu começo a investigar um problema de versificação com base em um poema que estou traduzindo, e aquilo ali começa a virar uma ideia” (BRITTO, 2017, p.29). Britto enfatiza ainda que há vários pontos de partida que motivam a criação de um poema. Sobre isso, ele declara que

Um ponto de teoria passa a ser um ponto de partida para um poema. O ponto de partida para um poema pode ser qualquer coisa, pode ser uma ideia, um poema que você leu, um som que você ouviu e pode ser até isso, uma preocupação teórica, uma coisa que você está estudando e aquilo vira um gancho pra você fazer um poema em cima daquilo. (BRITTO, 2017, p. 29).

Entre os vários pontos de partida que motivam a criação de um poema, Britto (2018b) destaca que a forma fixa, para ele, é um dos mais importantes. Segundo o poeta, alguns dos seus poemas partem de ideias abstratas, mas são uma minoria; pois na maior parte das vezes “o ponto de partida é uma palavra, ou um sintagma, ou simplesmente um padrão formal, um esquema métrico ou estrófico”. (BRITTO, 2018b). O interesse pelas formas fixas se deu devido, principalmente, ao ofício de tradutor que o poeta também exerce há tantos anos⁸. Segundo Paulo Henriques Britto, seu envolvimento com tradução começou de forma descompromissada, quando ele ainda morava nos Estados Unidos e estudava cinema. Motivado pelo desejo de mostrar pra as pessoas que eram ligadas à literatura a poesia de língua portuguesa, Britto iniciou o seu trabalho como tradutor. Profissionalmente, o autor começou a fazer traduções

⁷ Em entrevista concedida em 2018 ao canal PUC TV- Rio de Janeiro, Paulo Henriques Britto afirma que nos últimos quatro anos tem se dedicado ao estudo, especificamente, da história do verso livre. Segundo o poeta, mesmo por trás do verso livre é possível notar um planejamento do escritor. Entre os poetas contemporâneos que fazem bom uso do verso livre estão Carlito Azevedo, Ricardo Domeneck e Cláudia Roquete Pinto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e4sbMkdEwXw>. Acesso: 12/01/2019.

⁸ Em entrevista concedida em 2018 ao canal PUC TV- Rio de Janeiro, Paulo Henriques Britto afirma que seus trabalhos como professor, tradutor e poeta dialogam entre si. Segundo ele, as diversas oficinas de poesia que ele ministra como professor permite que ele reflita sobre o processo da escrita e mergulhe na obra de muitos escritores, sobretudo na obra de poetas contemporâneos. Os trabalhos que ele orienta também permitem que ele amplie o contato com a obra de diferentes escritores, o que, inevitavelmente, segundo Britto, influencia a sua maneira de escrever também. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e4sbMkdEwXw>. Acesso: 12/01/2019.

quando voltou para o Brasil, em 1973, com o intuito de aumentar a sua renda. Por meio do exercício desse ofício, o autor constatou que

A melhor maneira de aprender a escrever é traduzindo. Por exemplo, o caso da poesia, quando fui traduzir poetas de língua inglesa, que trabalhavam com certas formas, eu não entendia nada de versificação, mas aí eu pensava: “Esse [poema] aqui tem cara de decassílabo.” Aí eu lia um poema decassílabo para ver como a coisa funcionava, não é? Então, eu aprendi a trabalhar com formas basicamente muito em função das traduções que eu fazia. (BRITTO, 2017, p.10)

Segundo o escritor carioca, a tradução de poetas de língua inglesa contemporâneos, como Ginsberg e Bishop, além de possibilitar o aprofundamento nos estudos sobre versificação, reforçou ainda mais a sua tendência a trabalhar cada vez mais com a língua coloquial, a valorizar o potencial poético das palavras mais simples e despidas de toda e qualquer aura⁹. Os estudos de cinema feitos nos Estados Unidos também influenciaram o estilo de escrita de Britto. Quando indagado se a sua experiência com cinema trouxe contribuições para o exercício do seu ofício como poeta, Britto afirma que essa experiência foi essencial, sobretudo para que ele compreendesse o quanto a elaboração é algo necessário. A respeito disso, Britto declara que o planejamento se faz necessário para “construção de um roteiro, construção de um personagem, porque no cinema você tem que planejar tudo, ter uma certa estrutura de narrativa. Isso foi importante para eu adquirir essa consciência também”. (BRITTO, 2017, p.20).

Britto (2018b) considera ainda que “O verso livre é uma forma traiçoeira” (BRITTO, 2018b). Isso porque esse tipo de verso seria, na perspectiva do poeta, não uma forma, e, sim, uma pluralidade imensa de formas, que abre um leque infinito de possibilidades. Sobre a sua declarada preferência pela forma fixa, Britto declara:

No verso livre eu me derramava. E era aquela coisa de querer ser o Cabral quando crescer. Tem que segurar, tem que ter rigor. A palavra rigor é ótima. Par a mim o rigor era aquilo, era o que estava dentro do meu domínio. Eu não dominava nenhum tipo de trabalho mais concreto. O que eu sabia era isso, que existiam certas formas, que eu tinha que dominar aquilo se eu quisesse traduzir poesia,. (BRITTO, 1999)

Fica claro, portanto, que para Paulo Henriques Britto (2018b), “usar verso livre é a maneira mais fácil de escrever poesia ruim, e a mais difícil, ou uma das mais difíceis,

⁹ Paulo Henriques Britto deixa claro que, apesar de se interessar muito pelas formas fixas, procura sempre aliá-las à linguagem coloquial. Isso pode ser verificado, também, em entrevista publicada no canal do Youtube Livrada, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ykj2ScQ6INg>. Acesso em 18 de dezembro de 2018.

de escrever poesia boa”. (BRITTO, 2018b). O poeta chama atenção para o fato de que boa parte do verso livre publicado nos últimos cento e poucos anos “só é poesia porque é dividida em versos; no mais, não há nenhum trabalho de linguagem que seja remotamente poético”. (BRITTO, 2018b). Britto (2018b) destaca, contudo, que nas mãos de um grande mestre — e, no nosso idioma, os maiores mestres do verso livre são, segundo ele, Pessoa e Bandeira — o verso livre rende resultados que não seriam possíveis em nenhuma forma tradicional. Ainda sobre o verso livre, Paulo Henriques Britto¹⁰ afirma que, na contemporaneidade, muitos poetas preferem evitá-lo, pois ele já não representa novidade como representou há 60 anos. O que se percebe hoje é que alguns poetas revisitam as formas fixas, assim como Britto faz ao visitar, principalmente, o soneto e subvertê-lo de inúmeras formas, transformando-o em “sonetóide manco”, “sonetos sentimentais”, “sonetinho”, “sonetos frívolos”, “soneto simétrico”, “sonetetos trágicos”, “summer sonettino”, “sonetetetos grotescos”. Dessa forma, Britto explora o contraste do rigor da forma com o prosaico e o coloquial. O crítico Fábio Andrade (2010) propõe algumas linhas de forças gerais do cenário poético após os movimentos da poesia concreta, poema processo e instauração práxis. Segundo Andrade (2010), há atualmente uma linhagem de poetas que desenvolvem o que pode ser denominado dicção clássica, pois frequentemente eles retornam a algumas formas fixas tradicionais e as colocam ao lado dos versos livres. É inegável que Paulo Henriques Britto¹¹ insere-se na estirpe de poetas contemporâneos que trabalham de maneira intensa sobre o repertório de formas fixas tradicionais. Em sua obra, é possível notarmos a fidelidade ao soneto e ao decassílabo, o que não impede a realização de múltiplos experimentos com as formas fixas. A respeito da poesia de Britto, Andrade (2010) assevera que:

O uso, entretanto, que ele faz dessas formas fixas está trespassado de ironias e subversões. Sua poesia parece mesmo afirmar, de viés, que as formas tradicionais, dotada de uma permanência que varou séculos, opõem-se diametralmente ao homem, seus sentimentos, ideias,

¹⁰ Isso pode ser verificado, também, em entrevista publicada no canal do Youtube Livrada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ykj2ScQ6INg>. Acesso em 18 de dezembro de 2018.

¹¹ Em entrevista dada a Rodrigo Souza Leão (2007), Paulo Henriques Britto discorre a respeito deste aspecto: “Gosto muito de explorar as formas fixas. 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, a 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 muitos anos que não consigo me livrar do soneto. Por isso às vezes faço variações em torno da forma canônica, invento uns sonetóides diferentes”.

fadados ao perecimento. Cria-se, assim, muitas vezes, uma tensão irônica sustentada pelas forças contrárias entre o rigor técnico e a visão de mundo. (ANDRADE, 2010, p.74)

Ao observarmos o percurso literário de Paulo Henriques Britto, percebemos que há um intervalo de tempo relativamente grande entre a publicação de seus livros: *Liturgia da matéria*, publicado em 1982, *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997), *Macau* (2003). Em 2004, lançou o livro de contos *Paraísos artificiais* e em 2007 lançou o livro de poemas *Tarde*, seguido de *Formas do nada*, em 2012 e *Nenhum Mistério*, em 2018. Sobre esse intervalo de tempo entre as publicações de suas obras, Britto declara “Trabalho, trabalho, trabalho, aí paro. Dois anos depois eu pego aquilo de novo. É muito assim.” (BRITTO, 2017, p.35). O poeta deixa claro que entre os pontos de partida mais comuns¹² para a criação dos poemas está também a leitura de outros poemas: “Ao trabalhar com poemas, eu tenho ideias para fazer um poema, [...] eu diria que o ponto de partida mais comum de poema é um poema que li.” (BRITTO, 2017, p.79). Britto defende que todo poeta está sempre dialogando com a tradição e que isso é inevitável:

E mesmo aquele poema que você acha que é uma coisa muito intuitiva sua, aquilo, na verdade, é um eco de alguma coisa que você já leu. Muitas vezes acontece disso. Muitas vezes estou trabalhando em um poema há algum tempo, já terminei, já publiquei o poema. Depois de um tempo, vou reler uma outra coisa e acho ali a origem daquele poema. Foi uma palavra, foi essa ideia... e eu tinha até esquecido. Você lê uma coisa e aquilo fica na tua cabeça. Muita coisa, muitos poemas que eu li me deram alguma ideia para um poema. (BRITTO, 2017, p.90)

Ao afirmar que todo poeta dialoga com uma tradição, Paulo Henriques Britto reafirma a continuidade da concepção de poesia como relação com a tradição, aspecto defendido por T. S. Eliot, que em seu ensaio “Tradição e talento individual,” diz:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos [...] É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral. (ELIOT, 1989, p. 39)

¹² Em entrevista publicada canal no Youtube Livrada, Paulo Henriques Britto também deixa claro que o componente inicial para a criação poética é muito variável e que os seus principais pontos de partida para a criação dos seus poemas são: a leitura de outros textos, inclusive teóricos, a leitura de poemas, um problema relacionado à versificação, uma palavra, uma estrutura rítmica, uma sucessão de sílabas que chama atenção. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ykj2ScQ6INg>. Acesso em 18 de dezembro de 2018.

A obra de Paulo Henriques Britto é entremeada por várias referências à tradição. Isso fica evidente, por exemplo, nos diálogos, ora explícitos ora velados, com poetas como João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, como também quando Britto poeta combina elementos tradicionais, como o soneto, com a informalidade coloquial. Sobre os vários poetas que fizeram parte de sua formação, Britto afirma

Em poesia, as leituras que me marcaram mais foram, em primeiro lugar, Shakespeare, Whitman e Dickinson — comecei a ler poesia quando morava nos EUA, por volta dos onze anos; depois, quando voltei para o Brasil, descobri Pessoa, o poeta que mais li, reli e tresli na minha vida, e pouco depois os modernistas brasileiros clássicos: Bandeira, Drummond, Vinicius, e um pouco mais tarde Cabral, mais ou menos na mesma época em que descobri Wallace Stevens. Acho que esses foram os fundamentais em poesia. Na prosa, comecei com Monteiro Lobato; depois, já morando no exterior, descobri os românticos americanos — Washington Irving e Nathaniel Hawthorne, principalmente; deles passei para Mark Twain; só depois dos vinte anos é que li o único deles que ainda leio e releio hoje, Melville. No Brasil, descobri meio que simultaneamente Machado de Assis e Kafka, este último a minha maior paixão no campo da ficção, juntamente com Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Joyce — por fim, Proust, Witold Gombrowicz, Campos de Carvalho e Julio Cortázar, mais ou menos na época em que descobri Stevens e Cabral, já no final do meu período de formação. Se é que o período de formação termina algum dia. (BRITTO, 2019)

1.1 Paulo Henriques Britto: o crítico

Nesta segunda parte do primeiro capítulo, nos dedicamos a expor algumas reflexões de Paulo Henriques Britto como crítico e ensaísta, destacando alguns posicionamentos defendidos por ele, a partir da análise de alguns artigos e ensaios de Britto e de algumas entrevistas concedidas pelo poeta carioca.

Em seu artigo “Poesia e Memória” (2000), Britto discorre acerca da presença da memória de leitura na poesia contemporânea. Primeiramente, o autor esclarece que existem dois tipos de memória, a memória épica e a memória lírica. A memória épica é coletiva e o poeta-cantor, ao lembrar os feitos de sua tribo, forja a própria ideia de coletividade e proporciona ao público o prazer de se sentir parte de uma nação heroica. Segundo Britto (2000), o tempo da memória épica já passou. Os *Lusíadas*, de Camões, pode ser considerada a última epopeia incorporada ao cânone da literatura ocidental, apesar de nessa obra já ser possível notar elementos que destoam da epopeia tradicional. Com a formação do Estado moderno e, conseqüentemente, do indivíduo moderno, a

memória épica perde espaço, o que leva ao fortalecimento do gênero lírico como o poético por excelência. Diferentemente da memória épica, Paulo Henriques Britto (2000) assevera que a memória lírica é de natureza individual. O poeta lírico, sobretudo a partir do Renascimento, afirma uma subjetividade, que é única e inconfundível. Esse poeta também forja um mito, contudo trata-se de um mito individual.

Britto (2000) constata que vivemos agora uma crise do lirismo. Segundo ele, os prenúncios dessa crise vieram a partir da obra de Fernando Pessoa, pois ao mesmo tempo em que joga o jogo do projeto lírico da construção de uma persona individual,

Pessoa viola as regras e as questiona na medida em que cria não uma, mas várias personas diferentes, cada uma associada a um repertório de memória individual diferente, uma biografia diversa, um nome — um heterônimo — diferente. Torando-se um poeta que é vários, uma pessoa que é várias pessoas, Pessoa põe a nu o caráter fictício do mito wordsworthiano do gênero lírico como florescimento de uma potencialidade manifestada desde a infância. Ao forjar lembranças falsas para poetas inexistentes que, no entanto, são autores de obras individualizadas, ele mostra como é frágil a distinção entre recriação e criação, entre a ficcionalização da experiência vivida e a elaboração de uma ficção pura e simples. (BRITTO, 2000, p. 126)

Ao forjar uma personalidade fictícia que se torna autora de uma obra real, segundo Britto (2000), Pessoa põe em questionamento qual é a validade do projeto lírico, qual é a relevância da vivência pessoal, da memória individual, para a elaboração de uma obra poética. No contexto de poesia de língua inglesa, Paulo Henriques Britto (2000) destaca que Eliot e Pound foram decisivos para o desmonte do projeto lírico romântico. Na obra desses dois autores, nota-se a substituição da personalidade lírica pelas leituras feitas pelos autores, isto é, a memória do vivido dá lugar à memória do lido e a experiência de vida passa a não ser mais a matéria prima do poema. Nas palavras do autor, “Eliot e Pound vão elaborar seus eu 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 eles lidas.” (BRITTO, 2000, p.127).

Paulo Henriques Britto (2000) denomina de pós-lírica esse tipo de poesia em que o poeta tem como base as leituras que constituem o seu cânon pessoal, canonizando-as na medida em que as incorpora em seus poemas. Nessa perspectiva, o eu por trás do poema é constituído por uma encruzilhada de outros textos. Britto (2000) não ignora o fato de que a intertextualidade não é uma invenção do século XX, pois em todas as épocas da literatura ocidental os poetas dialogaram com os seus predecessores e contemporâneos, citando suas obras ou aludindo a elas. Isso porque a memória lida faz

parte da memória vivida e a leitura de poetas anteriores é uma experiência fundamental para a formação de qualquer poeta. Britto (2000) alerta, porém, para o fato de que a poesia pós-lírica é marcada por uma característica central, que é a tendência ao fechamento. Dessa forma, ocorre uma aproximação do poema pós-lírico com o discurso crítico. Paulo Henriques Britto (2000) considera problemático esse excesso de alusões a outros autores que o poeta pós-lírico faz, pois:

Quando boa parte dos efeitos do poema dependem de que o leitor reconheça alusões mais ou menos recônditas a outras criações artísticas, o prazer que o poema pós-lírico provoca pode vir a aproximar-se perigosamente do prazer que sente o leitor de uma coluna social ao identificar as personagens nela mencionadas. (BRITTO, 2000, p.130)

Esse tipo de poema, segundo Britto (2000) proporciona ao leitor um prazer narcísico de se sentir pertencente a uma comunidade exclusiva, que estaria em uma esfera mais elevada, inacessível para a maioria das pessoas. O autor salienta ainda que quando os poetas privilegiam a memória do lido em detrimento da vivida, as obras se configuram como reescrituras das obras de seus antecessores e a poesia deixa de despertar interesse em qualquer ser humano, porque deixa de abordar temas de interesse universal, próprios da condição humana. Ela passa a ser, nesse caso, assim como a crítica, um discurso dirigido a escritores e estudiosos da literatura e, dessa maneira, ela se torna irrelevante. Em entrevista, quando questionado a respeito do que pensa sobre a poesia marcada pelo excesso de alusões ao cabedal cultural pessoal do poema, Britto (1999) afirma:

Olha, não é que a poesia seja experiência de vida. Mas o que eu defendo, é que quando a poesia se afasta demais da experiência de vida, ela se torna estéril. O Ezra Pound tem uma frase fantástica sobre isso no ABC of reading (pena que ele não tenha seguido isso na poesia dele): "A música apodrece quando ela se afasta demais da dança; a poesia apodrece quando ela se afasta demais da música." Eu acho que a arte apodrece quando ela se afasta demais do referente, da vida real. Apodrece no sentido de que ela vira um jogo de contas de vidro. Enfim, ela se torna irrelevante. A pior coisa que pode acontecer com a arte é a irrelevância. E acho que a poesia chegou muito perto de se tornar irrelevante. Só quem liga para a poesia são os poetas, os críticos, os professores de poesia e os amigos e familiares do poeta. E uma coisa triste isso, você se tornar irrelevante, é uma coisa muito triste. (BRITTO, 1999)

Paulo Henriques Britto (2017) admite que vivemos em uma cultura da reciclagem, ou seja, os poetas contemporâneos, cada vez mais, recolhem os vários cacos da tradição, tematizam temas que já foram exaustivamente explorados por poetas de

outras gerações e trazem à tona conceitos clássicos, seja para afirmá-los ou para negá-los:

A ideia da reciclagem dá a ideia de você ter... pode ter um lado pejorativo também...mas tem um lado de você por em circulação de novo. Tem o lado de você aproveitar e, de repente, pegar uma coisa que estava sendo esquecida, talvez até injustamente, e trazer ela à baila de novo. Nós vivemos em uma cultura da reciclagem, em que as coisas estão sendo pegadas e mudadas, para que possam circular de novo. Isso sempre se fez. O que mudou, realmente, é a velocidade e também o número estonteante de elementos que estão entrando em jogo. (BRITTO, 2017, p.124)

Britto (1999) afirma, ainda, que em sua própria obra tem o cuidado de não tornar os seus poemas uma encruzilhada de outros textos, “faz questão de não fazer do poema um joguinho de referências, que as pessoas leem e se sentem muito sofisticadas porque identificam tudo”. (BRITTO, 1999). O poeta tem receio desse tipo de poesia e alerta para o fato de que, nesse formato,

a poesia vira um jogo de cumplicidade: esse cara leu tudo e eu também li tudo, vê como nós dois somos fodões ? Fica um jogo de cumplicidade entre o autor e o leitor, um alimentando o ego do outro. Acho que uma boa parte da poesia contemporânea se nutre desse tipo de coisa. Acho isso terrível, realmente terrível. (BRITTO, 1999)

Paulo Henriques Britto destaca ainda que, na contemporaneidade, “a gente está caminhando cada vez mais para uma especialização”. (BRITTO, 2017, p.112). Segundo o poeta, isso ocorre, sobretudo, porque os artistas, quando produzem determinado objeto artístico, não têm em mente a totalidade, apenas um setor. Isso também ocorre com a poesia, que, segundo Britto, cada vez mais tem sido feita para ser lida por um grupo muito pequeno de leitores. Nas palavras do autor,

A literatura, a poesia, a ficção, o rap, todas essas manifestações, elas falam para um grupo mais reduzido e talvez o futuro seja isso. Você vai ter cada vez mais artistas dialogando com um público reduzido. [...] Eu não vejo nenhuma arte, nenhuma manifestação artística no Brasil, hoje em dia, nem no Brasil e nem nos países que eu conheço mais ou menos, que seja realmente de um escopo universal, que todo o público pega. (BRITTO, 2017, p.114)

Paulo Henriques Britto (1999) salienta que a solução para tirar a poesia de um círculo muito restrito de leitores e aproximar o leitor do gênero lírico é fazer uma poesia que, embora seja de qualidade, não obrigue o leitor a desfrutar de um certo universo intelectual restrito demais. A respeito disso, Britto deixa claro:

Eu me recuso a escrever só para o mundinho das letras. Eu não quero isso. O que não quer dizer que eu estou escrevendo para as multidões. É óbvio que é um público pequeno. Mas eu quero pelo menos que esse

público, de pessoas inteligentes, com uma certa formação, que gostam de ler um bom romance, possa ler meu livro de poesia. [...] Eu me recuso a botar referências a coisas que obriguem o leitor a vasculhar a minha vida e ler todos os livros que eu já li. A minha vida não é importante, eu não sou uma pessoa importante o bastante para alugar o leitor a ponto de dizer: ah, você não entendeu o meu poema porque você não sabe que na minha infância eu tinha uma chupeta cor de abóbora. [...] Eu só cito obviedades [...] só vou falar de coisas que todo mundo conhece, que todo mundo sabe. "Todo mundo" quer dizer: todo leitor de poesia, toda pessoa com certo nível cultural, talvez da minha geração. (BRITTO, 1999)

É importante destacarmos, porém, que diferentemente do que Paulo Henriques Britto declara em suas entrevistas e em muitos artigos, sobretudo em “Poesia e memória” (200), a leitura de sua obra nos permite afirmar que ela é, também, voltada para leitores que tenham uma competência de leitura. Embora Britto afirme que só cita obviedades e que fala sobre assuntos que toda pessoa com certo nível cultural conhece, temos que fazer algumas ressalvas. Possuir um certo nível cultural não é o suficiente para realizar uma incursão na obra de Britto e compreender bem todos os poemas. Isso porque, na prática, Britto convoca a memória do lido *pari passu* a memória do vivido. Suas obras são entremeadas de referências a escritores que fazem parte da trajetória intelectual trilhada por ele. Essas referências, por serem tão vastas, muitas vezes não são compartilhadas com o leitor. Em seus poemas, Britto resgata preceitos estéticos das tradições clássico-renascentista, romântica e modernista brasileira. Além dos diálogos com escritores brasileiros, ele dialoga com escritores de outras nacionalidades e faz alusões que abrangem a pintura, a música, o cinema, a filosofia e a sociologia. Ademais, trata-se de uma obra em que o autor evidencia seu profundo conhecimento acerca da teoria da literatura, da teoria lírica especificamente e da crítica literária. Britto revela ainda ser um profundo conhecedor da lírica contemporânea e da crítica que a circunda. Esses conhecimentos se devem, principalmente, ao seu percurso intelectual até se tornar professor da PUC do Rio de Janeiro. Não queremos dizer, com isso, que a poesia de Britto deixa de despertar interesse em qualquer ser humano, porque não privilegia tanto temas de interesse universal, próprios da condição humana. O que queremos destacar aqui é que, embora o autor defenda, em suas entrevistas e artigos que a poesia não deve ser como crítica, ou seja, não deve ser um discurso dirigido a escritores e estudiosos da literatura, na prática, ele constrói uma obra marcada por muitas alusões ao seu cabedal cultural. Considerando que essas alusões feitas por Britto em seus poemas não são meramente decorativas, ao contrário, são fundamentais para compreendermos com

clareza o seu projeto poético, constatamos que, de fato, o autor se dirige a um público que, assim como ele, é erudito, estudioso da literatura.

Paulo Henriques Britto chama atenção ainda para outros fatores que têm contribuído para que o gênero lírico seja lido por um público cada vez mais especializado. Segundo ele, a necessidade que as pessoas têm da lírica está muito próxima da necessidade que elas têm da música e, na contemporaneidade, esta tem substituído o espaço que antes era do poema¹³. Além disso, o autor chama atenção também para o fato da lírica perder cada vez mais o seu prestígio para o gênero romance. Isso porque, diferentemente do romance, o gênero lírico não é feito para ser apreciado em meio ao caos do dia a dia. Para Britto (2009), o gênero lírico exige que o leitor adote uma postura mais solitária e reflexiva, pouco compatível com o acelerado ritmo da sociedade contemporânea. A respeito disso, o autor afirma que

Acho que tem um lado da lírica que eu chamo do problema do sujeito, essa coisa do eu. Porque veja bem: a narrativa, o romance pode fazer tudo, no romance há lugar para tudo. Agora, o romance normalmente é um ônibus superlotado. O romance é a câmara lá longe, você está vendo aquilo tudo. A poesia é um close. O lirismo tem a ver com a coisa do sujeito considerado em si. [...], da subjetividade considerada em si. Do homem sozinho, digamos assim. O que é que aconteceu? A poesia foi estreitando, estreitando, e hoje em dia ela ocupa um espaço muito pequeno. Eu acho isso um mal para poesia. As pessoas vivem sem a poesia, pois elas têm a música popular. Mas é ruim o poeta de agora ter perdido esse espaço. (BRITTO, 2009)

Paulo Henriques Britto defende ainda que “o grande barato da poesia é que ela é uma arte completamente inútil, ela não preenche nenhuma outra necessidade se não a de ler poesia.” (BRITTO, 2017, p.125). Para o poeta, ao escrever ele tem em mente que o que faz será lido por poucas pessoas que realmente gostam de poesia. Diferentemente de outras artes, como cinema, a música, as programações televisivas, a poesia não pode ser fruída de maneira distraída, é um tipo de arte que exige um leitor concentrado. Nas palavras do autor, “Ninguém compra poesia para se distrair, para preencher um vazio. A poesia realmente só vai ser consumida por pessoas que gostam daquilo. Isso é um privilégio”. (BRITTO, 2017, p.126)

¹³ Em entrevista publicada no canal do Youtube Livrada, Britto também se dedica a pensar sobre o lugar da poesia hoje. Segundo ele, ela nunca deixará de existir. Para exemplificar, ele afirma o teatro perdeu espaço para o cinema, o cinema perdeu espaço para as séries, mas nem o teatro nem o cinema deixaram de existir. Britto destaca que a poesia teve seu auge no Romantismo e que, a partir do século XIX, é natural que ela ocupe um nicho menor, contudo, destaca que ela nunca deixará de existir. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ykj2ScQ6INg>. Acesso em 18 de dezembro de 2018.

Ao analisar o cenário da lírica brasileira contemporânea no qual está inscrito, Britto salienta ainda que “a crítica está muito perplexa em relação à poesia contemporânea.” (BRITTO, 2017, p.105). Isso se deve, sobretudo, à pluralidade de dições e de estilos que existem atualmente, o que acaba diluindo as grandes linhas mestras que existiam no passado. Nas palavras do poeta, hoje, cada poeta “tem que criar suas regras, você não tem que se submeter a uma coisa porque é isso que tem que ser, porque alguém falou que tem que ser, você tem que ser um poeta moderno etc”. (BRITTO, 2017, p.105).

Os poetas apenas dez, quinze anos mais moços que eu — Carlito Azevedo, Cláudia Roquette-Pinto — ainda pegaram as rebarbas das neovanguardas de meados do século, ainda tiveram o João Cabral a cochichar “Rigor! Contenção!” no pé do ouvido. Para os mais jovens, os que podiam ser meus filhos, na faixa dos vinte ou trinta, Cabral é um clássico, como Drummond, Bandeira, Pessoa, e não uma imposição estética e ética. Eles não se sentem obrigados a ter um projeto poético que seja também uma espécie de imperativo categórico — tem que escrever assim, não pode escrever assado. Agora cada projeto é estritamente pessoal. (BRITTO, 2019)

Em outro importante artigo intitulado “A Poesia Brasileira Hoje”, Paulo Henriques Britto (2013)¹⁴ chama atenção para o fato de que muitos poetas promissores têm surgido no atual cenário da literatura brasileira, cada um investindo na sua própria abordagem pessoal. Para alcançar o público, esses novos poetas se valem não apenas do livro impresso, eles publicam também em revistas literárias e em blogues. Britto (2013) destaca ainda que alguns desses poetas recebem prêmios, bolsas e lecionam em oficinas de escrita criativa. A respeito do objetivo desses novos escritores, o poeta destaca que

Eles tendem a acreditar que, enquanto poetas, sua meta principal não é reinventar a linguagem da poesia nem determinar o curso da evolução do discurso poético pelos próximos cem anos, nem tampouco contribuir para a derrubada do capitalismo e do imperialismo, e sim simplesmente escrever poemas bons. Esses poetas querem ser lidos e discutidos pelo público leitor (o qual, no caso da poesia, consiste basicamente em críticos, professores universitários e outros poetas). E alguns deles escrevem — além do verso livre que se tornou a língua franca da poesia contemporânea — poemas em metros tradicionais, inclusive sonetos. (BRITTO, 2013)

¹⁴ Esse artigo foi escrito voltado ao público americano. O texto propõe expor uma linha histórica da literatura brasileira do século XIX até os dias de hoje, destacando sobretudo a importância do Modernismo e da poesia marginal. O artigo foi publicado para a revista norte-americana *Los Angeles Review of Books* e pode ser encontrado no site: <https://www.lareviewofbooks.org/article/brazilian-poetry-today-2/>. Acesso em 03 de março de 2019.

Dando continuidade a sua análise, Britto (2013) afirma que esse tipo de poesia tem desagradado certo número de críticos e professores universitários, os quais forjaram seu instrumental ideológico nos anos sessenta. Para ele, esses poetas mais jovens não estão comprometidos com um projeto de construção e afirmação de uma identidade brasileira, uma vez que ignoram os problemas sociais e as contradições da sociedade brasileira, não se preocupam em encontrar uma linguagem poética que problematize as contradições do capitalismo no terceiro mundo, ou que dê continuidade às conquistas deste ou daquele movimento vanguardista de cinquenta ou sessenta anos atrás — ou, talvez, que faça uma combinação das duas coisas. Como consequência disso, segundo Britto (2013) “há um fosso cada vez mais largo separando a poesia produzida nas últimas décadas de um setor importante do discurso acadêmico sobre poesia.” (BRITTO, 2013).

Segundo Paulo Henriques Britto (2017), desde os anos 1970, no Brasil, já não é possível identificar grandes linhas mestras que a poesia brasileira sempre teve desde o Romantismo. No Romantismo, ele destaca que havia um compromisso dos escritores em diferenciar Brasil de Portugal. Os românticos, assim como os críticos desse período, acreditavam que o fim verdadeiro da literatura não era a própria literatura, e sim a construção e afirmação de uma identidade brasileira. Essa exigência de uma postura engajada e construtiva por parte dos escritores, já pode ser vislumbrada na poesia do período colonial, mas se torna mais evidente a partir de 1822, com o advento da independência e, pouco depois, do Romantismo. A respeito disso, Britto (2013) declara:

Os artistas e intelectuais brasileiros julgavam ter a obrigação moral de afirmar a existência de uma nação brasileira que fosse mais do que um rebento de Portugal; mas para afirmar tal nação era necessário criá-la antes. A qualidade da arte produzida no país sempre foi julgada em termos da sua possível contribuição para o projeto sempre inacabado de construir o Brasil. Desse modo, os povos nativos do Brasil foram elevados à posição de símbolos de brasilidade, aquela intangível qualidade que nos tornaria diferentes de Portugal e da América Hispânica. (BRITTO, 2013)

Posteriormente, houve uma necessidade maior de buscar independência em relação à literatura produzida pelos escritores europeus. Segundo Britto (2013), o meio século compreendido entre a década de 1920 e o final dos anos sessenta pode ser caracterizado como um período excepcional. Embora a geração anterior já desse alguns sinais de uma modernidade incipiente, foi a Semana de Arte Moderna de 1922 que

assinalou o começo de um período marcado por grandes transformações na arte de maneira geral e, sobretudo, na poesia. A respeito da Semana de Arte Moderna, Britto (2013) sintetiza:

O evento foi realizado não no Rio, então a capital, e sim em São Paulo, onde estava (e ainda está) concentrado o dinheiro: com o apoio de mecenas ricos, um punhado de poetas, ficcionistas, pintores, escultores e músicos apresentou ao público uma seleção de obras novas e revolucionárias. Ainda que alguns dos participantes fossem cariocas — como o compositor Villa-Lobos e o pintor Di Cavalcanti — em sua maioria eles eram paulistas, dois dos quais viriam a tornar-se os intelectuais mais influentes do modernismo brasileiro: Mário de Andrade e Oswald de Andrade. [...] A maioria de nossos poetas canônicos — Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos e Ferreira Gullar — para citar apenas os melhores e/ou mais influentes — escreveram e publicaram seus poemas mais duradouros entre o lançamento de *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade, em 1922 (um livro que não representa o melhor de Mário, mas que deu a largada inicial), e o das *Poesias completas* (1940-1965) de João Cabral de Melo Neto, em 1968. (BRITTO, 2013)

Britto (2013) enfatiza que nesse período, ser poeta, para muitos, implicava ser contra a poesia convencional do final do século XIX e início do XX, “marcada pela sintaxe tortuosa, pelo vocabulário *recherché*, a retórica bombástica;” (BRITTO, 2013). Ser poeta implicava, também, ser contra a situação sociopolítica do país das primeiras décadas do período republicano, a miséria em que vivia a maioria esmagadora da população e a venalidade dos políticos, que disfrutavam de inúmeros privilégios por serem a classe dominante. . Sendo assim, Britto (2013) conclui que

De algum modo, parecia haver uma ligação íntima entre a superfície polida dos alexandrinos rigidamente metrificados dos sonetos compostos pelos parnasianos que dominavam o establishment literário e a indiferença fria da elite em relação aos horrores da situação social. (BRITTO, 2013).

Surgiram, então, a Antropofagia, o Pau-Brasil e tantos outros movimentos dos anos vinte e trinta, cada um revelava uma visão específica de um projeto de construção de nação, visto como a verdadeira razão de ser da literatura. Segundo Britto (2013), houve um período de calma em meados do século, que incluiu

[...] uma reação contra o modernismo — a chamada “geração de 45”, que pregava a volta a uma dicção elevada e ao sublime — seguido por uma onda antiantimodernista, as chamadas neovanguardas dos anos cinquenta e sessenta, das quais a mais importante foi o concretismo, lançado (mais uma vez, em São Paulo) pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. (BRITTO, 2013)

Segundo Britto (2013), os poetas concretistas, além de abolirem o metro e a rima, decretaram a morte do verso como unidade do discurso poético. Nesse sentido, a poesia seria, sobretudo, uma forma de arte visual, retomando as concepções de Mallarmé e Ezra Pound. Partindo do princípio de que a forma é determinada pela função, os concretistas queriam nada menos do que escrever hoje a poesia do futuro. Os concretistas, conforme assevera Britto (2013):

Foram atacados com ferocidade por inimigos diversos — entre eles, os defensores da poesia tradicional, pré-modernista, é claro, mas também mais de uma tribo rival de vanguardistas, para quem a poesia tinha de ser revolucionária tanto na forma quanto no conteúdo ideológico. [...] O que concretistas e praxistas — bem como João Cabral, que não pertencia a escola alguma — tinham em comum era uma poética severa, quase puritana, que via o subjetivismo como o pecado sem perdão: a verdadeira poesia deveria ser objetiva, fria, cerebral, voltada para objetivos claros. (BRITTO, 2013)

Britto (2008) destaca que foi nessa época que ele intensificou as suas leituras sobre música popular, poesia e arte em geral, “destaco em particular Balanço da bossa, uma antologia de textos críticos sobre música popular brasileira organizada por Augusto de Campos”. (BRITTO, 2008, p.14). Esse livro despertou em Britto o interesse por leituras teóricas e pelos escritos ensaísticos e poéticos dos concretistas e de outros praticantes da poesia de vanguarda. Segundo o poeta, a leitura desses textos fez com que ele tomasse consciência de três fatos:

Constater, em primeiro lugar, que meus conhecimentos em matéria de poesia eram muito insuficientes, e em matéria de teoria eram praticamente nulos; eu ainda tinha muito a aprender antes de sequer pensar em me tornar poeta. Em segundo lugar, concluí que a técnica que eu estava tentando dominar – os metros tradicionais, as rimas, etc. – pertenciam a um passado morto e enterrado; a própria sintaxe era um arcaísmo; o poema tinha que ser um objeto visual; e o livro estava prestes a morrer, para ser substituído por formas mais diretas, icônicas, de comunicação. Em terceiro lugar, descobri que minha ideia de escrever poesia como forma de expressão pessoal correspondia a uma visão romântica e ultrapassada de poesia. O verdadeiro poeta de meu tempo era uma espécie de engenheiro que, dentro de um programa estético coletivo, elaborava um projeto de obra e ia construindo poemas que realizassem na prática este projeto; os sentimentos individuais, as emoções, não tinham qualquer relevância para o trabalho do poeta. (BRITTO, 2008, p.15)

Essas três ideias, segundo Britto (2008), foram muito desanimadoras, principalmente a terceira, ou seja, “a ideia de que o sujeito lírico era um arcaísmo, um cadáver romântico que insistia em não ficar quieto dentro de sua tumba oitocentista”.

(BRITTO, 2008, p. 16). Os outros problemas , segundo ele, poderiam ser resolvidos, uma vez que nada lhe impedia de aprender novas técnicas ou de começar a escrever poemas com o máximo de elementos visuais e o mínimo de sintaxe. Porém, em relação à imposição de construir um projeto poético baseado na negação da subjetividade, Britto declara que

[...] isso representava para mim um obstáculo irremovível. Porque se minha poesia tinha um projeto, ele era justamente esse: o que me parecia ser a descoberta e a manifestação (ou, como eu diria hoje, a construção) de uma identidade subjetiva. Se isso não importava para a poesia, eu simplesmente não estava interessado em poesia. Sem dúvida, eu não conseguia me interessar pelos poemas concretos e neoconcretos, poemas-práxis e poemas-processo que eu lia. Ora, se essa era a poesia do momento, e a poesia do futuro, eu não tinha nenhum futuro como poeta. Esse impasse me levou a parar de escrever poesia por cinco ou seis anos. (BRITTO, 2008, p. 16).

Britto (2008) reforça que, para os concretistas, a estratégia utilizada para afirmar a relevância do poeta na sociedade brasileira foi a negação do sujeito lírico. Dentro dessa perspectiva, a valorização da subjetividade passou a ser vista como vestígio de romantismo e, portanto, algo a ser evitado. Nas palavras do autor “O antilirismo cabralino, tal como foi desenvolvido e apregoado pelos concretistas, foi a figura do sujeito lírico – curiosamente autonegadora – que convinha a sua época”. (BRITTO, 2008, p.16). Nessa época, em meio a todos esses impasses, Britto (2008) foi estudar cinema nos Estados Unidos. Lá chegando, começou escrever contos e, nas horas vagas, traduzia para o inglês poemas de Pessoa e letras de Caetano Veloso. Começou a constatar, dessa forma, que o ato de traduzir poesia lhe proporcionava um prazer muito grande. Nas palavras do autor,

[...]em retrospecto, vejo agora que traduzir era uma maneira de escrever poesia sem precisar recorrer ao meu desacreditado sujeito lírico. Trabalhando com um sujeito alheio, eu não me sentia culpado por estar realizando uma tarefa inútil, pois o ônus de anacronismo recaía no poeta original, não em mim. Afinal, quem havia optado por utilizar a forma do soneto neste poema era Fernando Pessoa, não eu; quem havia optado por usar rimas naquela canção era Caetano Veloso, não eu. Mas era claro que, ao selecionar determinados poetas e determinados poemas para traduzir, e ao optar por esta ou aquela solução, eu continuava sendo guiado nessas minhas escolhas por meu processo de forjar um eu coerente. (BRITTO, 2008, p. 16)

Nessa perspectiva, segundo Britto (2008), traduzir poesia foi uma forma de dar continuidade a um projeto de construção de uma personalidade para uso próprio, “só que utilizando sujeitos líricos alheios para esse fim”. (BRITTO, 2008, p. 16). Britto

conclui que, nesse sentido, escrever e traduzir poesia são, essencialmente, a mesma coisa, pois:

Em ambas se dá a construção de um texto e de um sujeito textual com base em uma série de materiais pré-existentes. Se alguém lembrar que, no caso da tradução de poesia, o trabalho de escrita se faz em função de um texto pré-existente, ao contrário do que ocorre na escrita de poesia, seria possível contra-argumentar que nem aí há uma diferença real. Pois escrever poesia “original” também pressupõe a leitura de outros poemas. Como meu relato autobiográfico deixa claro, só pude escrever os poemas que vim a escrever por ter lido antes uma série de outros poemas de outros autores, e só pude elaborar uma persona poética com base nas personae que depreendi da leitura desses autores. (BRITTO, 2008, p.16)

Dentro dessa perspectiva, a tradução fez com que Britto percebesse que o sujeito lírico é apenas um efeito do discurso:

Minha reconstrução em inglês de Fernando Pessoa seria apenas uma máscara de uma máscara, tal como “Fernando Pessoa” ou “Álvaro de Campos” (ambos entre aspas) não passam de máscaras; o sujeito lírico por trás do meu “Pessoa” inglês seria um construto tão artificial quanto o “Paulo” por trás dos “meus” poemas – ou, pensando bem, quanto o “Pessoa” por trás dos poemas do próprio Pessoa, como ele mesmo, aliás, dá a entender em “Autopsicografia”. Nesse caso, tradução de poesia e criação poética seriam apenas dois nomes para designar exatamente a mesma coisa. (BRITTO, 2008, p.16)

Para Paulo Henriques Britto (2008), o sujeito lírico é um construto, portanto, “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.16). Ele faz parte da construção da personalidade maior do poeta. Nesse sentido, a elaboração de tal construto não se dá apenas quando se traduz, mas também quando se lê

Tal como elaboro um “Byron” para traduzir Byron, também elaboro um “Pessoa” quando leio Pessoa; e todos esses construtos vão alimentar e influenciar o construto “Paulo” que é o sujeito dos poemas que escrevo. Este sujeito lírico é, portanto, construído tal como todos os outros, e construído em parte com base nesses outros. Porém colocar todas essas ficções – o meu “Pessoa”, o meu “Byron” – no mesmo plano que a ficção “Paulo” só porque todas são ficções é uma ideia que só se sustenta quando se pressupõe uma desvinculação total entre criação literária e subjetividade do escritor. (BRITTO, 2008, p.16)

De acordo com Paulo Henriques Britto (2008), o “Paulo” que se depreende da leitura dos seus poemas guarda uma estreita relação com os eventos de sua biografia

peçoal. Ele alerta, contudo, que o sujeito lírico não se identifica completamente com a pessoa empírica que escreveu os poemas:

Ele não é nem uma pessoa concreta, de carne e osso, nem tampouco uma pura “projeção”, [...] sim um aspecto da personalidade da pessoa que escreve o texto poético construído em função da elaboração desse texto, com uma finalidade existencial além da puramente literária. [...] O poeta lírico elabora uma determinada persona poética para fins utilitários que vão além da literatura: ela é uma parte importante – em certos casos, vital – da sua personalidade. (BRITTO, 2008, p.17)

Retomando o breve percurso da história da literatura que Paulo Henriques Britto (2013) faz em seu artigo “Poesia Brasileira Hoje,” o poeta lembra ainda que 1968 foi um ano divisor de águas no Brasil. Foi nesse ano que o AI-5 foi decretado, “que transformou uma ditadura militar até então relativamente moderada num regime brutal, que assumia como práticas rotineiras o sequestro, o exílio, a prisão arbitrária, a tortura e o assassinato” (BRITTO, 2013). Por fim, foi também o ano da Tropicália, que, segundo Britto (2013), pode ser vista como o último dos grandes movimentos. O poeta chama atenção para o fato de que na tropicália quem ocupava a posição central não era a poesia, as artes plásticas, o cinema ou o teatro, mas a música popular. Britto (2013) declara que esse período coincidiu com a sua fase de adolescência. O poeta, ao fazer uma análise desse movimento, observa que

A tropicália, ao contrário de todos os movimentos anteriores, caracterizava-se não por aquilo a que se opunha, e sim por sua inclusividade. Para os artistas do movimento, a arte brasileira não deveria temer as contradições, e sim abraçá-las, para engrandecer-se: a racionalidade de Cabral e dos concretos e o sentimentalismo da poesia pré-modernista; a oposição politicamente consciente ao regime militar e a celebração ingênua do esplendor tropical do Brasil; a sensibilidade *cool* de João Gilberto e o *camp* de Carmen Miranda; o hedonismo *relax* do Rio e o industrialismo frenético de São Paulo; a música folclórica do Nordeste e o *pop* sofisticado de *Sergeant Pepper* e *Blonde on Blonde*; e — talvez o mais importante para a poesia — a elaboração formal e o subjetivismo desavergonhado. (BRITTO, 2013)

Segundo Paulo Henriques Britto, todo esse animado cenário cultural foi fortemente afetado pelo AI-5. Isso porque muitas lideranças políticas foram presas, muitas pessoas foram torturadas e mortas; muitas foram para o exílio, como o poeta Ferreira Gullar, os tropicalistas Caetano e Gil, líderes do movimento; e Chico Buarque de Holanda, o principal criador de canções políticas da época, para citar apenas alguns.

Alguns anos após o AI-5, surgiu, no Rio de Janeiro, uma nova geração de poetas jovens, os quais distribuía ou vendiam seus escritos em cópias mimeografadas,

nos barzinhos famosos ou nas filas das cinematecas, de teatros e de shows. Alguns desses poetas faziam parte de grupos ou de revistas de artistas, já outros faziam sua produção de forma independente. Esses poetas passaram a ser vistos como integrantes de um movimento, a chamada “poesia marginal” ou “geração mimeógrafo”. Nas palavras de Britto (2013),

Na verdade, formavam um grupo bastante heterogêneo: alguns, como Chacal e Charles Peixoto, faziam o gênero bicho-grilo; outros, como Ana Cristina Cesar e Cacaso, eram sofisticados estudantes de letras; havia entre eles poetas que também escreviam letras de canções, como Torquato Neto e Capinan (ambos egressos da tropicália); e dois deles — Chico Alvim e Zuca Sardhan — eram diplomatas de carreira. O que mais os unia era o fato de que a poesia por eles escrita fazia oposição direta aos dogmas do concretismo e dos outros movimentos formalistas: era bem humorada, coloquial, despretensiosa; falava de paixões amorosas, festas, medo da polícia, a dor e a delícia de ser jovem durante um período de ditadura militar. (BRITTO, 2013)

Segundo Britto (2013), os marginais, diferentemente dos concretistas e praxistas, não queriam criar a poesia do futuro, pois estavam ligados no aqui e agora. Os principais temas abordados eram “a sobrevivência durante os “anos de chumbo”, a transformação da vivência privada num pequeno mundo que de algum modo permanecesse imune, ainda que apenas por um triz, da violência e repressão que o cercava”. (BRITTO, 2013). Outra característica que, segundo o poeta, marcou a produção poética da geração mimeógrafo e que os afasta dos poetas das duas décadas anteriores é que eles não acreditavam na existência de uma fórmula única e excludente para a poesia. Nesse sentido, os novos poetas compartilham da visão pluralista do Brasil proposta pelos tropicalistas; e, de modo geral, segundo Britto (2013), esta é a atitude que vem prevalecendo desde então, uma vez que na produção poética, de lá para cá, é evidente a multiplicidade de estilos. Alguns dos poetas marginais já estavam em atividade desde os anos sessenta, enquanto outros haviam começado a publicar apenas no início dos anos oitenta. Sendo assim, a diversidade era visível quando observamos o cenário poético desse período. Sobre isso, Britto salienta (2013)

Os poemas concisos e epigramáticos do livro de José Paulo Paes, que lembravam os poemas-piada de Oswald de Andrade dos anos vinte, eram totalmente diversos das peças líricas solenes e nobres de Orides Fontela; e os versos quebrados de Age de Carvalho nada tinham em comum com os poemas de Maria Lúcia Alvim, em sua maioria metrificadas e rimadas. Se Sebastião Uchoa Leite era claramente tributário dos concretistas, também estava claro que Francisco Alvim não lhes devia coisa alguma. E em alguns dos livros da coleção, como o de Rubens Rodrigues Torres Filho, dicção elevada e sermo humilis,

verso livre e soneto, meditação filosófica e humor escatológico apareciam lado a lado. (BRITTO, 2013)

Britto (2013) finaliza a sua análise chamando atenção para o fato de que muitos críticos que viam a arte principal ou exclusivamente por um ângulo sociopolítico passaram a criticar esse novo tipo de poesia. Entre os principais críticos que se inserem nessa vertente, Britto (2013) destaca Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas¹⁵, que, segundo o poeta, têm sido os críticos mais agressivos de quase toda a poesia produzida no Brasil nas últimas décadas. A respeito da visão de ambos, Britto afirma (2013)

Sua visão da poesia marginal é bem simples: de um país como o Brasil, que não conseguiu criar uma nova sociedade e aderiu do modo mais submisso ao sistema imperialista e capitalista global, não se podia mesmo esperar nada melhor do que aqueles balbucios de poetastros semianalfabetos que jorravam dos mimeógrafos no Rio; o título de um famoso (ou infame) artigo assinado pelos dois em 1985 diz tudo: “Poesia ruim, sociedade pior”. Um ano depois, Dantas criticou um punhado de poetas — alguns dos quais poucos anos depois seriam incluídos na Claro Enigma — por escreverem com o intento de ganhar prêmios literários. (BRITTO, 2013)

Britto (2013) alerta, contudo, que nem toda a crítica tem sido hostil. Para exemplificar isso, ele cita o poeta e professor de literatura Italo Moriconi, que afirmou, em 1997, detectar em alguns dos poemas recentes uma “volta ao sublime”. Nas palavras de Britto (2013),

Ainda que ele próprio preferisse a tradição modernista de dicção coloquial e realidade cotidiana, não havia como negar o mérito de um Carlito Azevedo, mesmo com todo seu suposto esteticismo *fin de siècle*. No mesmo artigo, Moriconi cunhava uma expressão perfeita para caracterizar o novo período da poesia brasileira: “normalização pós-vanguardista dos circuitos” — ou seja, dos contextos acadêmicos, econômicos e sociais em que circulam as obras literárias. (BRITTO, 2013).

A essa análise de Moriconi (1997)¹⁶, Britto (2013) acrescenta que o fim da era da vanguarda está relacionado “à percepção mais ou menos geral de que a tarefa de construir a cultura brasileira por fim foi concluída”. (BRITTO, 2013). O poeta considera que toda cultura não é um construto estático, por essa razão está em permanente

¹⁵ Iumna Maria Simon atualmente é professora aposentada da Universidade Estadual de Campinas e professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Vinicius Dantas é mestre pela Universidade Estadual de Campinas. Escreveu o artigo “Poesia ruim, sociedade pior”, em parceria com Iumna Maria Simon. Artigo escrito em 1985 e publicado em 1987. Endereço da revista: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636328>. Acesso em 03 de março de 2019.

¹⁶ Paulo Henriques Britto se refere ao artigo de Italo Moriconi “Pós-modernismo e volta ao sublime na poesia brasileira”, publicado em 1997.

transformação. O que ele defende, porém, é que “chega um momento na história de uma nação em que artistas e intelectuais já não sentem a necessidade de afirmar constantemente que sua nação é uma nação de fato, com uma cultura própria”. (BRITTO, 2013).

Britto (2013) esclarece que o Brasil atravessou um longo período em que o artista devia obedecer a muitas imposições. Foi apenas com a poesia marginal que o artista readquiriu certa autonomia em relação à criação de suas próprias regras. Nas palavras do autor:

A gente atravessou um longo período em que havia muitas imposições. Quer dizer, os parnasianos na poesia diziam que tem que ser assim, o *underground* do parnasianismo, que era o simbolismo, dizia que tem que ser assado. Aí vem o modernismo e a poesia tem quem ser assim. E quando eu estava começando a me formar como gente na adolescência, você tinha os concretistas: “A poesia tem que ser assim! Não pode ter subjetividade! O importante é o gráfico! O futuro da gente é a publicidade!”. O Décio Pignatari falou: “A verdadeira linguagem da poesia do nosso tempo é a linguagem da publicidade icônica”. E o pessoal da poesia práxis: “Não, tem que ser assim”. Aí a poesia participante “Não, tem que ser de fácil comunicação, tem que ser heptassílabo”. Acho que o que a geração marginal teve de mais interessante, a grande contribuição da poesia marginal, foi dizer o seguinte: “Olha, estamos de saco cheio de ter que ser assim,, ter que ser assado. Tem que ser como eu quiser.[RISOS]. Então, foi o momento em que os poetas meio que romperam com essa obrigação de se comprometer com uma determinada regra de como fazer poema. Eu me lembro, todos nós da minha geração e acho que a geração seguinte de poetas, todos tinham aqueles imperativos cabralinos ou pseudocabralinos na cabeça. “ A poesia tem que ser objetiva, não pode ter adjetivação, não pode ser musical, tem que ser seca”. E acho que o bacana da poesia marginal, a maior contribuição deles, foi justamente dizer isso, cada poeta tem que inventar a própria regra. (BRITTO, 2017, p. 105)

O momento da poesia marginal é, segundo Britto, o primeiro momento pós-modernismo, pós-vanguardismo; é o “pós-utópico” de que falam Octavio Paz e Haroldo de Campos. De lá para cá, segundo Britto, não houve nenhuma ruptura, no sentido em que foram rupturas o Modernismo de 1922 e o momento das neovanguardas nos anos 1950 e 1960, o concretismo e a Tropicália. Nesse sentido, nas palavras do autor,

É claro que em 40 anos muita coisa mudou, ainda que as mudanças agora sejam graduais; a mais importante, a meu ver, é a que apontei acima — a conversão dos modernistas (inclusive Cabral) em clássicos, o fim dos grandes projetos comuns. Mas se não há mais projetos comuns, todas as dicções se tornam possíveis, inclusive uma retomada do poema-instantâneo do cotidiano, num verso livre muito próximo da fala coloquial, sem maiores apuros formais, ou do poema-sacação,

construído em torno de um jogo de palavras, que é bem a praia de Leminski. (BRITTO, 2019)

Segundo Britto, foram os tropicalistas que finalmente libertaram o país da necessidade de seguir padrões. Para ele, o Tropicalismo foi o último movimento organizado artístico importante no Brasil. Partindo de uma atualização de uma antiga tese de Oswald de Andrade, os tropicalistas defendiam que o músico brasileiro poderia fazer música brasileira usando guitarra elétrica, que o escritor brasileiro não precisava discutir necessariamente sobre índios e sobre imigrantes nordestinos para falar do Brasil. Sobre o que eles defendiam, Britto declara

Olha, o rock está aí, o jazz está aí, a bossa nova está aí, o bumba meu boi, a novela de rádio está aí. Isso tudo é Brasil e nós não temos que ter nenhum pudor. Não temos que rejeitar. O Chacrinha também existe, o Chacrinha é Brasil também, o Glauber Rocha é Brasil. (BRITTO, 2017, p.106)

Para Paulo Henriques Britto, fica claro que foi a partir da Tropicália que o artista se desvinculou efetivamente de um projeto de construção nacional e da necessidade de seguir um roteiro sobre o que deve ser a arte e sobre o que deve ser a poesia. Isso ocasionou, inclusive, uma dificuldade para a crítica, uma vez que “Era muito mais fácil fazer crítica antes. Agora, ficou mais difícil. Em princípio, cada poeta, cada artista, tem um projeto próprio e o projeto dele não está, necessariamente, comprometido com uma ideia do que seria a construção nacional”. (BRITTO, 2017, p.107). Agora, segundo Britto, “cada artista tem o direito de usar o que ele quiser, usar o elemento que ele quiser. A fase de criação e de construção do ideário nacional já acabou, já está fechado. Não precisa mais se preocupar com isso.” (BRITTO, 2017, p.107). Ao voltar o seu olhar para o cenário da lírica atual, Britto (2013) constata que

Os poetas mais jovens leem e traduzem poesia com sofreguidão, emulando este ou aquele contemporâneo mais velho ou precursor canonizado; os poetas de prestígio reconhecido publicam em editoras reconhecidas, disputando prêmios literários e até mesmo — *horribile dictu!* — um lugar na Academia Brasileira de Letras. (BRITTO, 2013).

Nesse novo cenário marcado pela pluralidade de dicções, segundo Britto (2013), os poetas “já não integram seitas literárias que se excomungam mutuamente” (BRITTO, 2013). Os poetas mais jovens sentem-se livres para mobilizar repertórios técnicos deste ou daquele movimento histórico. Para exemplificar isso, Britto (2013) menciona a obra do poeta Ricardo Aleixo, na qual elementos da prática concretista se fazem presentes. Britto (2013) cita ainda as obras dos poetas Carlito Azevedo e Claudia

Roquette-Pinto; nas quais, segundo ele, também é possível identificarmos elementos da poesia concretista, embora eles não possam ser denominados poetas concretistas. Britto (2013) menciona também a obra do poeta Alexei Bueno, qualificando-o como “um tradicionalista em dicção, opções formais e visão de mundo” (BRITTO, 2013). Britto (2013) faz, por fim, uma crítica às categorias dos estudos culturais, que, segundo ele, “não funcionam muito bem”. Nas palavras do autor,

Pode-se falar em “poesia afro-brasileira” em relação a Salgado Maranhão, Waldo Motta, Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira, mas o fato é que a única coisa que os quatro têm em comum é a tematização da condição de negro em alguns de seus poemas. Do mesmo modo, a categoria “poesia gay” parece muito pouco apropriada para colocar lado a lado o decoro clássico e a serenidade filosófica das peças líricas finamente elaboradas de Antonio Cicero, a grossura bem-humorada e escancarada dos sonetos impecavelmente decassilábicos de Glauco Mattoso e o humor delicado e autodepreciativo do verso livre de Ismar Tirelli Neto. (BRITTO, 2013).

Para finalizar sua análise, Paulo Henriques Britto (2013) enfatiza a dificuldade de se analisar uma situação quando se está inserido nela. Nesse sentido, as análises acerca da lírica contemporânea são provisórias, já que “Daqui a vinte ou trinta anos, muita coisa que deixa perplexos os observadores do cenário poético atual naturalmente vai se constelar em tendências nítidas e padrões evidentes”. (BRITTO, 2013). Para Britto (2013), possivelmente muitos poetas que hoje não são considerados os melhores podem, futuramente, ser canonizados pelas gerações futuras. Quanto aos critérios de validação utilizados pela crítica contemporânea, Britto assevera que “rotular poetas de modo mais ou menos mecânico em termos de seu posicionamento quanto a questões formais e ideológicas não é mais visto como uma forma relevante de crítica literária”. (BRITTO, 2013). Segundo ele, os críticos que ainda insistem nessa prática, desqualificando um poeta ou toda uma geração pelo fato de não se posicionar frente a questões sociais, simplesmente está preso ao passado. O cenário atual é desafiador justamente por ser marcado por uma proliferação de vozes e poéticas distintas, que desde os anos setenta exige uma atitude mais analítica por parte do crítico. Segundo Britto (2013), hoje é necessário que o crítico estude os poetas individualmente e leia os poemas individuais, pelo que são, e não como representantes deste ou daquele “movimento”. Em relação aos escritores do seu tempo que admira¹⁷, Paulo Henriques

¹⁷ Devido à disciplina que ministra no Programa de Pós Graduação em Letras na PUC- Rio de Janeiro, Paulo Henriques Britto afirma que está sempre em contato com a produção poética contemporânea. Em entrevista publicada no canal do Youtube Livrada, o poeta destaca que as obras dos poetas Edimilson de

Britto (2006) sempre deixa claro que não conhece a produção contemporânea como gostaria de conhecer. Nas palavras do poeta,

Há muitos poetas que me parecem muito bons. Dos que conheço melhor da geração mais velha que a minha, entre os que mais admiro eu citaria Ferreira Gullar, Ruy Espinheira Filho, Armando Freitas Filho e Ivan Junqueira. Dos da minha geração e mais jovens, eu citaria Alexei Bueno, Carlito Azevedo, Nelson Ascher, Cláudia Roquette-Pinto, Augusto Massi e Aníbal Cristobo, um argentino que mora no Rio e escreve em espanhol e português. Mas certamente estou esquecendo outros nomes que eu admiro - para não falar nos que eu não li, ou li pouco e mal (BRITTO, 2018b).

Britto (2008) destaca, enfim, que na contemporaneidade, subjetividade e autoria são conceitos ainda indispensáveis no mundo mental em que vivemos, e que a figura do sujeito lírico, apesar de sua natureza reconhecidamente construída, continua a ocupar uma posição central na poesia de nosso tempo.

1.3 Contemporaneidade: algumas implicações desse tempo

João Alexandre Barbosa, em *Ilusões da Modernidade* (1986), deixa claro que o poeta é um operador de enigmas e que cabe ao leitor não apenas decifrar o poema, mas recifrá-lo, o que exige um exercício de reflexão. Nesse sentido, a poesia moderna revela uma consciência de leitura, uma vez que o poema recupera a sua qualidade histórica. Ademais, Barbosa (1986) defende que no espaço do poema criação e discurso crítico estão vinculados pela metáfora intertextual. O crítico se dedica a pensar ainda sobre o conceito de historicidade, que aponta para a articulação, nos limites do poema, entre a história circunstancial, o que inclui experiências pessoais e históricas do poeta, e a história literária, que seriam as experiências de leitura do poeta. Para Barbosa (1986), a força das circunstâncias modela a posição do poeta em relação ao seu tempo e “a linguagem do poema que se erige sobre a consciência da historicidade do poeta e da poesia, refazendo o nó das circunstâncias pela leitura das interseções culturais, é marcadamente crítica”. (BARBOSA, 1986, p.16). Seguindo essa perspectiva, examinamos, na primeira parte e na segunda parte deste primeiro capítulo, o trajeto intelectual do poeta Paulo Henriques Britto e alguns acontecimentos relevantes da sua biografia. Nesta última parte do capítulo 01, dedicaremos uma atenção especial ao

contexto histórico em que o poeta está inserido, para mostrar como esse tempo ecoa no modo de ser da poesia de Britto. Sabemos que o texto literário, embora seja produto de uma individualidade humana, é fruto da integração de elementos sociais e psíquicos. Sendo assim, fica claro o caráter indissociável entre a poesia e o seu contexto de produção. Acreditamos, então, que para compreendermos melhor a constituição do sujeito lírico na obra de Paulo Henriques Britto não podemos perder de vista a época em que sujeito empírico está inscrito.

Considerando que Paulo Henriques Britto, como sujeito empírico, é um indivíduo inserido no século XXI, é válido examinar, mais pontualmente, de que forma o poeta olha para o seu tempo e de que modo esse tempo interfere na constituição da subjetividade poética, que, na obra de Britto, assim como na obra de vários poetas contemporâneos, revela-se fragmentada. À luz de algumas teorizações de Zygmunt Bauman (2001), destacaremos algumas questões fundamentais relativas à identidade do homem contemporâneo, que está inscrito em um tempo marcado pela fluidez, pela desagregação, pela descontinuidade, pela queda das utopias e de outros paradigmas. Diante de um cenário como esse, acreditamos que o contexto histórico atual corrobora o modo de ser da poesia contemporânea.

Em sua obra *Modernidade líquida* (2001), Zygmunt Bauman se dedica a pensar a respeito da transformação da sociedade sólida para a líquida e das mudanças que a complexa modernidade líquida¹⁸, imprimiu no ser humano. Bauman, primeiramente, caracteriza a modernidade como sendo líquida, em oposição à antiga sociedade rígida e estática, que limitava as liberdades individuais. Essa certa metáfora cunhada por ele é bastante adequada para traduzir nossa época. Os fluidos, marcados pela extraordinária mobilidade e inconstância, podem ser associados à leveza, tendemos a vê-los como mais leves. Nas palavras do autor, os líquidos escorrem, vazam, inundam, diferentemente dos sólidos, que são facilmente contidos. “Eles contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho” (BAUMAN, 2001, p. 08). Por essa razão, podemos considerar fluidez ou liquidez “metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, *nova* de muitas maneiras, na história da modernidade”. (BAUMAN, 2001, p.08).

Na visão do sociólogo, não se pode negar que a modernidade fluida afetou de maneira significativa a vida do homem. Primeiramente, ele considera que a chegada da

¹⁸ Modernidade Líquida é o termo utilizado por Bauman (2001) para definir a Pós-Modernidade

modernidade pode ser aferida de várias maneiras, utilizando-se diversos marcadores. Um importante marcador é observar a relação entre espaço e tempo. Bauman salienta que o tempo moderno, a distância percorrida numa unidade passou a depender da tecnologia e de meios artificiais de transporte. Dessa forma, os limites de velocidade de movimento puderam ser transgredidos. Nessa perspectiva, tempo e espaço podem ser

[...]categorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação; quando deixam de ser, como eram ao longo dos séculos pré-modernos, aspectos entrelaçados e dificilmente distinguíveis da experiência vivida, presos numa estável e aparente invulnerável correspondência biunívoca. (BAUMAN, 2001, p.16).

A velocidade é uma marca desses tempos fluidos. Para Bauman (2001), ser veloz é uma condição de sobrevivência do homem hoje, uma vez que “diminuir a velocidade significa ser deixado para trás” (BAUMAN, 2001, p.22). O sociólogo destaca, no entanto, que a velocidade não é propícia ao pensamento crítico, que demanda pausa, descanso para recapitular os passos já dados, examinar. “Pensar tira nossa mente da tarefa em curso, que requer sempre a corrida e a manutenção da velocidade.” (BAUMAN, 2001, p. 260). Sem o exercício de reflexão, segundo Bauman (2011), o homem, conseqüentemente, é levado a confundir o que é destino e o que é fatalidade, ou seja, não é capaz de emancipar o destino da fatalidade. Bauman (2001) salienta ainda que, devido ao fato do homem hoje estar inserido em um contexto que privilegia a rapidez, ele deixou de questionar, embora isso não signifique supressão total do pensamento crítico. Além disso, os indivíduos contemporâneos raramente estão satisfeitos com seus resultados, contudo essa insatisfação não é suficiente para alterar suas condições. Nas palavras do autor, “Somos talvez mais predispostos à crítica [...], mas nossa crítica é, por assim dizer, “desdentada”, incapaz de afetar a agenda estabelecida para as nossas escolhas na “política-vida”. (BAUMAN, 2001, p.34). Bauman deixa claro que a sociedade que entra no século XXI não é menos “moderna” que a que entrou no século XX, ela é apenas moderna de um modo diferente. Nas palavras do autor, paradoxalmente,

O que a faz tão moderna como era mais ou menos há um século é o que distingue a modernidade de todas as outras formas históricas do convívio humano: a compulsiva e obsessiva, contínua e irrefreável e sempre incompleta modernização; a opressiva e inerradicável, insaciável sede de destruição criativa. (BAUMAN, 2001, p.41)

Ser moderno, como ressalta o autor, corresponderia a estar sempre à frente de si mesmo, a ser incapaz de parar, uma vez que a consumação está sempre projetada para

o futuro, pois a linha de chegada e o momento da autocongratulação movem-se rápido demais. Nesse sentido, há uma corrida particular em que cada membro da sociedade liquefeita corre sozinho. Essa corrida é, fortemente, movida pelo desejo de consumir cada vez mais em busca de satisfação e a nossa lista de compras não tem fim. Somos permanentemente seduzidos e transformamos continuamente nossos desejos em necessidades. Nas palavras do autor,

Não se compra apenas comida, sapatos, automóveis ou itens do mobiliário. A busca ávida e sem fim por novos exemplos aperfeiçoados e por receitas de vida é também uma variedade de comprar, uma variedade da máxima importância. (BAUMAN, 2011, p.95)

Bauman (2001) alerta, porém, que esse consumismo que marca o homem na modernidade líquida não diz respeito apenas à satisfação das necessidades, ele está intrinsecamente relacionado a um desejo insaciável, que é volátil, efêmero e caprichoso, uma vez que o indivíduo expressa a si mesmo por meio de suas posses. Sobre isso, o sociólogo afirma

O desejo tem a si mesmo como objeto constante, e por essa razão está fadado a permanecer insaciável qualquer que seja a altura atingida pela pilha dos outros objetos (físicos ou psíquicos) que marcam seu passado. (BAUMAN, 2001, p.97)

O autor deixa claro também que esse vício de adquirir cada vez mais produtos pode ser uma maneira de lutar contra um sentimento de insegurança crescente hoje em todos nós. Sobre isso, o sociólogo assevera

Os consumidores podem estar correndo atrás de sensações táteis, visuais ou olfativas agradáveis, ou atrás de delícias do paladar prometidas pelos objetos coloridos e brilhantes expostos nas prateleiras dos supermercados, ou atrás de sensações mais profundas e reconfortantes prometidas por um conselheiro especializado. Mas também estão tentando escapar de uma agonia chamada insegurança. [...] Querem estar, pelo menos uma vez, seguros e confiantes; e a admirável virtude de objetos que encontram quando vão às compras é que eles trazem consigo (ou parecem por algum tempo) a promessa de segurança. (BAUMAN, 2001, p.105)

Bauman (2001) evidencia ainda que essa lógica do consumo é aplicada em muitos aspectos das nossas vidas. Somos movidos pela lógica do descarte e da substituição, por exemplo, quando nos desfazemos de amizades antigas porque conquistamos novas e quando preferimos não aprofundar vínculos em uma relação amorosa, porque isso pode demorar muito, e vamos em busca de nossas relações que

nos proporcionem prazer imediato. Nessa perspectiva, é possível constatar que, na modernidade móvel e escorregadia, os laços sociais, cada vez mais frágeis e quebradiços, tendem a ser eliminados. Não há espaço para laços humanos duradouros, uma vez que parcerias tendem a ser vistas, de acordo com Bauman (2001), como algo a ser consumido, e não produzido aos poucos. O que se espera desses vínculos é que, da mesma forma que todos os outros objetos de consumo, eles tragam satisfação imediata, instantânea, no momento da “compra”. Por essa razão, na modernidade líquida, o homem não investe grande esforço e sacrifício na manutenção desses laços. Assim, um pequeno problema é suficiente para levar à ruptura da parceria: “desacordos triviais se tornam conflitos amargos, pequenos atritos são tomados como sinais de incompatibilidade essencial e irreparável.” (BAUMAN, 2001, p. 206). Como consequência disso, “os medos, as ansiedades, as angústias contemporâneas são feitos para serem sofridos em solidão”. (BAUMAN, 2001, p. 186)

Bauman (2001) destaca outra característica definidora da modernidade líquida, que é perda de interesse das pessoas pelas “questões públicas”, pelo bem comum. O sociólogo enfatiza que nosso tempo é marcado pela diminuição do anseio por reformas sociais, pela decadência da popularidade do engajamento político, pela intensificação dos sentimentos hedonísticos e do “eu primeiro”. Com os olhos afastados do espaço social e voltados para o seu próprio desempenho pessoal, os indivíduos passam, então, a assumir as consequências de suas próprias escolhas. Nota-se uma liquefação nos padrões, que estão cada vez mais em falta, pois

Hoje, os padrões e configurações não são mais “dados”, e menos ainda “autoevidentes”; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir. (BAUMAN, 2001, p. 15).

Segundo Bauman (2001), é importante destacar também como marca dos tempos atuais a ausência de grandes líderes para dizer o que é preciso fazer, o que abre espaço para o fortalecimento de um discurso segundo o qual cada indivíduo pode escolher à vontade seus próprios modelos de felicidade e de vida. A liquefação dos padrões é uma característica definidora de nossos tempos, pois eles agora “estão maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar”. (BAUMAN, 2001, p.15). No entanto, segundo o sociólogo, isso não quer dizer que nossos contemporâneos sejam guiados apenas por sua imaginação e sejam livres para construir seu modo de vida a partir da sua vontade. Para Bauman (2001), isso

quer dizer que estamos passando de uma era em que há a dissolução dos chamados grupos de referência predeterminados a outra era, denominada por ele de comparação universal. Ele alerta, contudo, que essa ausência de referenciais na nossa sociedade capitalista atual gera um sentimento de infelicidade, que é generalizado e constante. Segundo o sociólogo, as pessoas são dotadas de uma demanda genuína em se espelhar em alguém, por isso buscam exemplos de homens e mulheres que passam por problemas semelhantes aos seus para saberem como eles enfrentam os mais diversos desafios. A respeito disso, ele afirma

O sentimento de “estar infeliz” é muitas vezes difuso e solto; seus contornos são apagados, suas raízes espalhadas; precisa tornar-se “tangível”, moldado e nomeado, a fim de tornar o igualmente vago desejo de felicidade uma tarefa específica. Olhando para a experiência de outras pessoas, tendo uma ideia de suas dificuldades e atribuições, esperamos descobrir e localizar os problemas que causaram nossa própria infelicidade, dar-lhes um nome e, portanto, saber para onde olhar para encontrar meios de resistir a eles ou resolvê-los. (BAUMAN, 2001, p.86)

Bauman (2001) destaca ainda que vivenciamos uma época marcada pela incerteza frente a diversos temíveis desastres que ocorrem aleatoriamente, que “escolhem suas vítimas com a lógica mais bizarra ou sem qualquer lógica, distribuindo seus golpes caprichosamente, de tal forma que não há como prever quem será condenado e quem será salvo.” (BAUMAN, 2001, p.186). No esteio de Pierre Bourdieu¹⁹ (1993), Bauman (2001) afirma que nesses tempos líquidos, em que notamos a permanência da transitoriedade e a durabilidade do provisório, contribui para um resultante desencantamento, que vai de mãos dadas com o desaparecimento do espírito de participação política.

Essa noção de fluidez que marca a contemporaneidade e que se manifesta no cotidiano em diversos contextos também afeta a maneira como as identidades se constroem. Segundo Bauman (2001), os inúmeros processos de transformação vividos pela humanidade provocaram cicatrizes nos novos tempos e na identidade do homem. O indivíduo hoje, inserido nesse tempo líquido, de vínculos humanos enfraquecidos, precários, integra um sistema que incentiva a constante substituição, jamais a fixação. Como consequência disso, ele se torna oscilante, volúvel e cronicamente insatisfeito. Nas palavras do autor,

O problema da identidade resulta principalmente da dificuldade de se manter fiel a qualquer identidade por muito tempo, da virtual

¹⁹ Bauman (2011) se refere à obra *La misere du monde* (1993).

impossibilidade de achar uma forma de expressão da identidade que tenha boa probabilidade de reconhecimento vitalício e a resultante necessidade de não adotar nenhuma identidade com excessiva firmeza, a fim de poder abandoná-la de uma hora para outra. (BAUMAN, 1998, p. 155).

Segundo Bauman (2005), a própria definição de identidade está assentada em uma tensão, pois identidade nunca está acabada, está em perene transformação, é algo escorregadio, não tem a solidez de uma rocha, não é fixa por toda a vida, é revogável, é negociável, depende das decisões que o indivíduo toma, dos caminhos que ele percorre e da sua maneira de agir. Nesse viés, Bauman (2005) define identidade como

[...] algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais — mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta. (BAUMAN, 2005, p. 22)

O sociólogo salienta que, em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados e que as nossas existências individuais revelam-se fatiadas, numa sucessão de episódios fragilmente conectados. Sendo assim, “as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas a nossa volta”. (BAUMAN, 2005, p.19). Ele destaca ainda que as identidades ao estilo antigo estáveis, rígidas e inegociáveis, assentadas em paradigmas seguros, simplesmente não se adequam mais ao atual contexto. Agora, elas ganharam livre curso, e cabe a cada indivíduo, “capturá-las em pleno voo, usando os seus próprios recursos e ferramentas”. (BAUMAN, 2005, p.35). Bauman (2005) lança mão de uma metáfora interessante para esclarecer como as identidades hoje são escorregadias. Adotando a perspectiva de Richard Baxter, o sociólogo afirma que elas hoje são como um manto leve pronto a ser despido a qualquer momento.

Ajustar as peças e pedações para formar um todo consistente e coeso chamado “identidade” não parece ser a principal preocupação dos nossos contemporâneos. [...] Talvez não seja absolutamente essa a sua preocupação. Uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha. Seria um presságio da incapacidade de destravar a porta quando a nova oportunidade estiver batendo. (BAUNAM, 2005, p.60)

Ainda de acordo com essa visão, temos vivenciado hoje uma profusão de transformações, principalmente no campo das relações interpessoais, que implicam mudanças no comportamento dos sujeitos. Para a maioria dos habitantes do líquido mundo moderno, não são consideradas atitudes promissoras apegar-se às regras, agir de acordo com os precedentes e manter-se fiel à lógica da continuidade, em vez de flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de curta duração. Isso porque a construção de identidades, contemporaneamente, assumiu a forma de uma experimentação infundável, estamos continuamente moldando e recriando nossas identidades, os experimentos jamais terminam. Nas palavras do autor:

O maior problema hoje é qual das identidades escolher e, tendo escolhido uma, por quanto tempo se apegar a ela. [...] Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação. (BAUMAN, 2005, p.91)

Seria imprudente, portanto, negar, ou mesmo subestimar, a profunda mudança que o advento da “modernidade fluida” produziu na condição humana. Isso porque as identidades parecem fixas e sólidas apenas quando vistas de relance, de fora. A eventual solidez que podem ter quando contempladas de dentro da própria existência “parece frágil, vulnerável, constantemente dilacerada por forças e por contracorrentes que ameaçam fazê-la em pedaços e desmanchar qualquer forma que possa ter adquirido”. (BAUMAN, 2001, p.107).

Sabemos que a poesia lírica moderna e contemporânea é marcada por um sujeito lírico fragmentado, esfacelado ou em ruínas. Contudo, é válido, primeiramente, relembrarmos que consciência de que o ser humano não é uno e, sim, um feixe de muitas vozes, que implicam em um espaço para a constituição de subjetividades já havia sido percebida pelos poetas do século XIX- especialmente os poetas franceses – considerados fundadores da modernidade – Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, que já apontavam para a poesia também como voz de uma alteridade. Se Baudelaire mostrou a despersonalização do eu lírico, separando-o do eu empírico, Rimbaud, com a já antológica afirmação “Eu é um outro”, rompeu com a concepção romântica de sujeito lírico, Mallarmé foi mais além ao enunciar o sujeito lírico e sua voz como um efeito de linguagem. A partir daí foi apenas um breve tempo para a fragmentação e mesmo a dissolução do sujeito lírico na poesia do século XX. Isso aparecerá de forma tão intensa

que o poeta do modernismo literário americano T. S. Eliot não só tematizará o esfacelamento humano, como também constituirá a forma do poema de “verdadeiras colagens de múltiplos empréstimos literários” (ROSENFELD, 1999, p. 89).

As publicações de Paulo Henriques ocorrem a partir dos anos 1980. Nesse sentido, podemos afirmar que ele, historicamente, é um poeta contemporâneo. Acreditemos que as características anteriormente discutidas à luz das teorizações de Bauman que marcam a contemporaneidade contribuem para o modo de ser da poesia de Britto em relação à configuração do sujeito lírico, pois na obra desse poeta é possível notarmos um sujeito lírico em crise, o que pode ser verificado ao se observar a natureza fragmentária desse sujeito. Sabemos que a possibilidade de manter uma identidade relativamente estável, num cenário como o que vivemos, é uma tarefa quase impossível. Essa instabilidade identitária, característica dos tempos líquidos atuais, opera no indivíduo contemporâneo, inclusive no poeta, muitas mudanças e o conduz a uma nova forma de ser e de analisar o mundo. Acreditamos que essas características da contemporaneidade ressoam na obra de Paulo Henriques Britto, sujeito empírico inserido nesse cenário. Em muitos poemas, a tradicional voz monologante abre espaço para a instauração de diversas subjetividades e essa multiplicidade de subjetividades também aponta para ausência de uma identidade aglutinadora, que seja capaz de sintetizar o indivíduo. As várias configurações da subjetividade presentes na obra de Britto, mais do que fundamentarem o projeto poético do poeta, mostram que nesse atual cenário, marcado pela multiplicidade e pela ausência de certezas, a identidade é um construto diário, atravessado por valores sociais e que admite variações.

Vimos anteriormente que, para Paulo Henriques Britto, o sujeito lírico é um construto, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida. “Ele faz parte da construção da personalidade maior do poeta” (BRITTO, 2000, p. 17). Em outras palavras, Paulo Henriques admite que a construção da persona é influenciada também “pelas contingências históricas” (BRITTO, 2000, p. 17).

Na apresentação de *Trovar claro* (1997), Augusto Massi define Paulo Henriques Britto como sendo um racionalista em desassossego, que “busca ideias de ordem diante do desconcerto do mundo, mas impregnado por certa subjetividade franqueia a experiência intelectual aos movimentos da intimidade”. (MASSI, 2012). A obra de Paulo Henriques Britto é atravessada por certo pessimismo, que é muitas vezes suavizado por um tom irônico presente na maior parte dos poemas. Isso se mostra mais

evidente na obra *Formas do nada* (2012), em que o poeta afirma, por exemplo, que “as coisas sempre podem piorar” (BRITTO, 2012, p. 48). Acreditamos que esse pessimismo é acentuado pelo contexto em que Britto está inserido, uma vez que o poeta está inscrito em uma época marcada pela brevidade, pela incerteza, pela desordem e pela fragilidade das relações humanas, conforme definido por Bauman. Nesse sentido, cientes de que a época atual opera ressonâncias na obra do poeta, constatamos que Britto reflete a respeito da brevidade da vida, da desordem do mundo e do sentimento de felicidade, sempre sob a ótica do desencanto. Sobre esse desencanto, Alencar (2016) afirma

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. (ALENCAR, 2016, p.81)

O poema a seguir, presente no livro *Formas do nada* (2012), encarna essa visão cética de Britto em relação à vida:

Mosaico

Os dias a amontoar-se
como se rumo a um sentido,
algo que se assemelhasse
a uma meta, ou um destino,

mas formando(sem sabê-lo,
claro – o que sabem os dias?)
uma estrutura em relevo,
espécie de marchetaria,

com padrão indecifrável
(por não seguir um projeto),
mas assim mesmo um resguardo,
um remédio contra o medo

de nada haver – nem padrão,
nem projeto, nem destino –
no mundo, nada senão
o amontoar-se dos dias.

(BRITTO, 2012, p.66)

O poema recebe como título “Mosaico”, que remete a uma arte milenar que consiste na união de pequenas peças minuciosamente encaixadas. Essas peças podem ser de vários materiais, como vidro, plástico, areia, papel ou conchas, e, juntas, elas formam um desenho maior. O mosaico, nesse poema, é uma metáfora para a representação da vida, concebida pelo sujeito lírico como um simples amontoado de

dias. Esse aglomerado de dias, ao contrário das obras de arte que impressionam por sua riqueza de detalhes e exigem paciência do artista para a perfeita composição das peças, não segue um padrão regular, é instável, por isso, forma uma estrutura sem relevo, indecifrável. Fica claro, portanto, que para o sujeito lírico do poema “Mosaico” a vida se reduz a uma sucessão desordenada de fatos, que se amontoam e formam o destino. A visão de mundo expressa pelo sujeito lírico do poema “Mosaico” vai ao encontro das teorizações propostas por Bauman expostas nesse capítulo. Afinal, para Bauman a modernidade é líquida porque, assim como os líquidos, não consegue se manter constante, está sempre propensa à mudança. De acordo com o poema “Mosaico”, para Britto, assim também é a vida, um mosaico formado por um aglomerado de dias que vão se juntando de forma instável, que escapa a qualquer tipo de controle.

Outro poema no qual o sujeito lírico revela uma visão niilista do mundo é o poema “II”, presente no livro *Tarde* (2007), que faz parte da série “Uma doença”, a qual é composta por três poemas:

II

O mundo está fora de esquadro
Na tênue moldura da mente
as coisas não cabem direito.

A consciência oscila um pouco,
como uma cristaleira em falso.
Em torno de tudo há uma aura

que é claramente postiça.
O mundo precisa de um calço,
fina fatia de cortiça.

(BRITTO, 2007, p.27)

No primeiro verso da primeira estrofe, o sujeito lírico anuncia que o mundo está fora de esquadro. O esquadro é um instrumento usado por arquitetos, desenhistas, carpinteiros, serralheiros, destinado a traçar ângulos retos e também linhas perpendiculares. Nota-se, assim, que o sujeito lírico sugere que o mundo está desajustado, desenquadrado. Em seguida, ele afirma que a consciência, assim como o mundo, também se encontra desajustada, já que oscila, instável, como uma cristaleira em falso. Na última estrofe, o sujeito lírico afirma que tanto a consciência quanto o mundo precisam de um calço, ou seja, de um objeto posto junto ou sob algo para que fique firme, imobilizado, nivelado ou mais elevado. No poema, a fina fatia de cortiça assume essa função de calço, para que a consciência e o mundo possam recuperar a

ordem, ou seja, o equilíbrio perdido. Para o sujeito lírico desse poema, o mundo não é estável. Essa visão também vai ao encontro das proposições de Bauman, para quem o modo de vida produzido pela sociedade líquido-moderna se baseia na inconsistência e na instabilidade.

O poema “Soneto Sentimental”, que está presente no livro *Tarde* (2007) e que faz parte da série “Quatro autotraduções”, também revela uma visão cética de Britto, porém, diferentemente do que pode ser verificado nos poemas “II” e “Mosaico”, o ceticismo agora está relacionado ao amor:

SONETO SENTIMENTAL

O que você chama de amor é isso?
Essa perda do parco tempo e espaço
que ainda te restam, esse desperdício
de esperma? Esse viver sempre em compasso
de espera, sempre com o mesmo desfecho
que te faz dar o que mais te falta?
Que amor mais besta – uma espécie de peixe
palerma que nada, nada e não sai
do lugar – é isso? Esse diz-que-diz
que não te deixa louco por um triz
e só te inspira mesmo ódio e horror?
Que te machuca tanto quer no fim
não dá pra perdoar? É isso? Sim,
é isso que você chama de amor.

(BRITTO, 2007, p.47)

O poema produz uma quebra de expectativas em relação ao título, pois a concepção de amor retratada não é sentimental, ou seja, o amor não é abordado segundo uma perspectiva romântica, idealizada. O sujeito lírico inicia o poema como se estivesse inserido em uma conversa, na qual o seu interlocutor acaba de expor a sua concepção de amor. O sujeito lírico faz, então, um resumo dessa concepção, como se durante todo o poema estivesse apenas repetindo o que o seu interlocutor disse sobre o amor, e não manifestando a sua visão pessoal sobre esse sentimento. O possível interlocutor do sujeito lírico revela uma visão totalmente cética do sentimento amoroso, como se esse sentimento obrigasse o indivíduo a doar o que lhe falta e lhe conduzisse, necessariamente, à frustração e à dor. Ao final do poema, o sujeito lírico, nos dois últimos versos, afirma “[...] Sim,/é isso que você chama de amor”. O pronome você é responsável pela inserção direta da alteridade na cena poética. O leitor pode ocupar esse lugar do interlocutor ou pode ainda entender que, por meio desse pronome, o poeta se referiu a outro possível interlocutor. A inserção do você na cena poética reforça uma

cisão na subjetividade, já que o poema é construído na perspectiva do endereçamento, isto é, admitindo a presença da alteridade, como se fosse um diálogo em que apenas uma das partes se manifesta. O poema “I”, que faz parte da série “MEMENTO MORI”, presente no livro *Trovar Claro* (1997), também reitera a visão negativa do sentimento amoroso e revela o ceticismo do poema em relação ao sentimento de felicidade:

I

Nenhum sinal da solidão se vê
lá onde o amor corrói a carne a fundo.
Dentro da pele, no entanto, você
e só você contra mundo.

Esta felicidade que abastece
Seu organismo, feito um combustível,
é volátil. Tudo que sobe desce.
Tudo que dói é possível.

(BRITTO, 1997, p.109)

Para o sujeito lírico desse poema, vemos que o amor é o responsável por corroer a carne por dentro e por amenizar, ainda que parcialmente, o sentimento de solidão que o indivíduo sente. No entanto, mesmo amando, o sujeito lírico afirma que temos consciência de que estamos sós no mundo, já que ninguém pode preencher o sentimento de solidão que o outro sente. Na segunda estrofe, fica clara a visão da felicidade como um sentimento frágil, brevíssimo, volátil, concepção reiterada com a afirmação “Tudo que sobe desce”, presente no penúltimo verso. No último verso, o pessimismo do sujeito lírico, revelador da consciência desencantada de Britto em relação à vida, ao amor, à felicidade, é sintetizado na frase: “Tudo que dói é possível”.

Fica claro, portanto, que não é possível desconsiderar a importância das circunstâncias históricas em que a obra literária foi produzida para a compreensão dela. Se examinarmos a obra de Britto, perceberemos que é possível a sua leitura sob a perspectiva do conceito de historicidade, proposto por João Alexandre Barbosa (1986). As reflexões feitas neste primeiro capítulo deixam evidente que nos poemas de Britto, que continuarão sendo analisados nos próximos dois capítulos, é possível perceber uma integração entre elementos históricos e visões resultantes do percurso de formação de Paulo Henriques Britto como poeta e crítico. Em síntese, sabemos que além do contexto em que o poeta está inserido, interfere na constituição da subjetividade poética todo o percurso intelectual do poeta, todo o conhecimento adquirido por ele nesse percurso. Podemos chamar esse esquema de “mosaico fluido”, emprestando as palavras do poeta

e crítico português Fernando Pinto do Amaral, compreendendo então, como uma infinidade de vidros, com cores, tamanhos, formas, texturas distintas e que se quebram, formando um mosaico coeso e elaborado. Isso faz com que a modernidade e, por extensão, a contemporaneidade, seja um processo de “liquefação” desse mosaico. Chamamos atenção para que quem provoca o estilhaçar dos vidros é o próprio poeta com uma nova consciência. Depois dessa “fratura”, os cacos de vidro se misturam e se diluem, formando não um mosaico simplesmente, mas um mosaico fluido, que legitima a “modernidade líquida”. Tendo isso em vista, no próximo capítulo analisaremos de que modo se manifesta o sujeito lírico na obra de Paulo Henriques Britto e as diversas configurações que ele assume ao desdobrar-se em subjetividades.

2. O SUJEITO LÍRICO NA OBRA DE PAULO HENRIQUES BRITTO

Neste capítulo, pretendemos, primeiramente, sistematizar um breve percurso diacrônico sobre algumas questões relativas ao sujeito lírico e à subjetividade. Para tanto, encontramos suporte teórico em obras de Hegel (1997), Michel Collot (2004) e Dominique Combe (2010). Em seguida, faremos uma investigação crítico-analítica da obra de Paulo Henriques Britto, composta pelos livros *Liturgia da Matéria* (1989b), *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997), *Macau* (2003), *Tarde* (2007), *Formas do nada* (2012) e *Nenhum mistério* (2018). Ao debruçarmo-nos sobre a obra poética de Paulo Henriques Britto, verificamos que ela é marcada por um fenômeno bastante recorrente na lírica contemporânea, que é a fragmentação do sujeito lírico, pois este não é uniforme, íntegro, mas se alterna em subjetividades, manifesta-se de forma múltipla. Neste capítulo, pretendemos verticalizar a nossa análise nesse aspecto, delineando as múltiplas nuances em que o sujeito lírico se desdobra e que podem ser observadas a partir da construção de subjetividades-outras. Notamos que, em muitos poemas, é evidente a tentativa de supressão do sujeito lírico e que, em outros, a linguagem é frequentemente colocada em evidência e voltada para si mesma. À luz da metodologia que Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza propõem no prefácio do livro *Estrela da vida inteira* (1993), de Manuel Bandeira, selecionaremos poemas representativos da obra de Paulo Henriques Britto a fim de comprovarmos as características recorrentes na obra desse poeta, buscando a relação entre a parte e o todo, para que o conhecimento adequado de um poema ajude na compreensão do sistema geral da obra.

2.1 Algumas questões relativas ao sujeito lírico

Para melhor encaminhamento de nossas reflexões posteriores, é necessário, primeiramente, elucidarmos alguns dos princípios fundamentais que compõem a teoria hegeliana a respeito do eu lírico. Hegel (1997) delimita o reduto do lírico na subjetividade do indivíduo, pois é a interioridade subjetiva que deve ser considerada como fator ao qual a obra lírica deve a sua unidade. Assim, a voz que soa no poema teria a mesma identidade do sujeito empírico. Nas palavras do filósofo:

Tudo emana do coração e da alma, ou, mais exatamente, das disposições e situações particulares do poeta. Sendo assim, o conteúdo (e o laço de união dos diferentes aspectos que tal conteúdo vai

assumindo no seu desenvolvimento) não tem, como na épica, a objetividade de um conteúdo substancial. (HEGEL, 1997, p.514).

Segundo essa perspectiva, o poeta deve utilizar de circunstâncias exteriores para a sua própria revelação, e, por ser dotado de um mundo subjetivo completo, deve ainda obedecer, antes de tudo, aos impulsos do próprio espírito, buscando exprimir o autêntico conteúdo da alma humana. No entanto, não se trata aqui de uma simples exteriorização individual ou de uma simples designação do objeto pela primeira palavra direta; trata-se, enfim, da expressão de uma alma poética, pois a poesia deve aparecer como reflexo da consciência da interioridade do poeta, o qual deve

[...] conservar-se inteiramente livre, visto que não é na circunstância exterior que encontra o verdadeiro conteúdo de que necessita, mas em si mesmo, e é somente sob a influência de suas ideias pessoais e das suas disposições poéticas que decide quais os aspectos do tema que deve apresentar e qual a forma mais conveniente. (HEGEL, 1997, p.518)

Além disso, Hegel (1997) assevera que a realidade é responsável por fomentar a imaginação, logo não é arruinada ou desconsiderada no momento da criação. A finalidade da poesia lírica é, portanto, satisfazer a necessidade de expressão do foro íntimo do poeta, suas emoções, sentimentos e paixões mediante a linguagem. A perspectiva hegeliana, remodelada ou questionada, se mantém como referência paradigmática para a discussão sobre a subjetividade que se manifesta no poema.

Emil Staiger (1969), nessa mesma perspectiva, também defende que a voz lírica está alojada nos domínios do subjetivo e afirma que o eu que fala no poema é monológico, pois se manifesta de si para si mesmo. Para ele, no estilo lírico, não há uma relação de reprodução linguística dos fatos de forma objetiva, porque a poesia lírica é criação do espírito, está situada na subjetividade do indivíduo, na interioridade. Staiger (1969) salienta ainda que, ao receber a poesia lírica, a alma do leitor precisa estar afinada com a alma do autor, isto é, é preciso que haja uma sintonia, o leitor deve interiorizar o estado de ânimo do poeta. Assim, o leitor precisa ter disposição anímica para que os versos façam sentido, caso contrário, serão vazios. Se o leitor tiver essa disposição anímica quando ler o poema, alcançará os sentidos propostos e se sentirá como se ele mesmo estivesse composto o texto. Isso porque, segundo Staiger (1969), na poesia lírica o leitor não adota uma postura de distanciamento em relação ao que lê. Se ele estiver em idêntica disposição anímica em relação ao autor, se comoverá com o que está sendo dito, caso contrário, permanecerá indiferente. Na mesma perspectiva de

Hegel(1997), Staiger (1996) defende que também não há distanciamento entre o poeta e aquilo que ele fala. Sendo assim, a poesia lírica é expressão do eu empírico. Mas, diferentemente do que ocorre em uma autobiografia ou em um diário, não há um compromisso com a verdade, uma obrigatoriedade de representação do mundo exterior, pois o poeta deve mostrar, na poesia, o reflexo das vivências e dos acontecimentos na sua consciência individual. Em síntese, para Staiger (1996), no momento da criação, a realidade externa deve ser conjugada com a reflexão íntima. Assim, há uma fusão entre criador e criação.

Em seu artigo “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, Dominique Combe (2010) sistematiza um percurso histórico acerca do conceito de sujeito lírico e tece reflexões a respeito de alguns aspectos circunscritos a ele, como também a respeito do conceito de verdade e ficção. Partindo da ideia comumente difundida de que o lirismo é a expressão de uma poesia pessoal e intimista e a subjetividade lírica é essencialmente narcisista, Combe (2010) nos lembra de que a origem da problemática envolvendo esse sujeito pode ser historicamente situada. É no romantismo alemão que são travadas diversas discussões a respeito do estatuto do sujeito lírico e que o problema da autenticidade é pensado mais pontualmente. Devido a esse movimento e ao que ele preconiza, surge a necessidade de desconstrução da ideia de que o eu lírico e o eu empírico carecem da mesma identidade. A respeito da relação entre poesia e vivência, Combe (2010) lança mão das ideias do filósofo alemão Wilhelm Dilthey, para o qual há um nexos essencial entre a vida do poeta e o ato poético. Dessa forma, o conteúdo do poema estaria fundamentado na experiência de vida do poeta. No entanto, o filósofo ressalta que a obra literária não pode ser explicada única e exclusivamente pelo acontecimento biográfico.

No seio dessa discussão, Combe (2010) resgata algumas ideias encontradas na obra de Hugo Friedrich *Estrutura da Lírica Moderna* (1978) para a análise sobre a dicotomia entre o sujeito lírico e o sujeito empírico. Sabemos que as teorias de Friedrich serviram como norteadoras, durante muitas décadas, para os estudos relacionados aos poetas franceses considerados fundadores da modernidade— Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé — os quais apontaram para a poesia como voz de uma alteridade. Sabemos que a consciência de que o ser humano não é uno, mas sim um feixe de muitas vozes, que implicam um espaço para a constituição de subjetividades-outras, é própria dos poetas do século XIX, que esvaziaram o reduto do

lírico de informação biográfica, especialmente os poetas franceses considerados fundadores da modernidade. Hugo Friedrich, a respeito da poesia de Baudelaire, afirma que “com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos.” (FRIEDRICH, 1978, p. 36). E comentando o uso da primeira pessoa pelo poeta afirma: “Quase todas as poesias de *As Flores Do Mal* falam a partir do eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico.” (FRIEDRICH, 1978, p. 37). Se Baudelaire fundou um novo paradigma baseado na despersonalização do eu lírico, separando-o do eu empírico e inscrevendo no espaço poético a possibilidade de manifestação de subjetividades variadas, Rimbaud – com sua já antológica afirmação “Eu é um outro”²⁰ – rompeu com a concepção romântica de sujeito lírico. Nos textos “Carta a Georges Izambard” e “Carta a Paul Demanany”, Rimbaud (2006), afastando-se da concepção hegeliana de sujeito lírico monolítico, íntegro, situado em um lugar fixo, deixa claro que o eu que se manifesta na poesia não compartilha da mesma identidade do eu empírico. Ao abrir espaço para a instauração da alteridade, nota-se o nascimento de um novo projeto estético baseado na cisão do sujeito lírico e do sujeito empírico. Para Rimbaud (2006), os poetas gregos e românticos só alcançaram uma significação falsa do eu, pois não souberam descobrir sob o eu empírico um outro eu, que conduz o poeta ao desconhecido, a uma realidade paralela, levando-o a ter novas experiências. A realidade, consoante Rimbaud (2006), deve ser apreendida pelos sentidos, que se associam, atuam de forma simultânea e conduzem a um desregramento. Essas novas experiências, segundo o poeta, exigem uma renovação da linguagem poética, porque as velhas formas conhecidas já não conseguem expressar essas novas visões, essas novas imagens.

Mallarmé, no esteio de Baudelaire e de Rimabud, foi mais além ao enunciar o sujeito lírico e sua voz como um efeito de linguagem, concebendo-o como uma existência imanente à linguagem (FRIEDRICH, 1978, p.56). Ele propõe, em seu projeto poético, o fechamento da arte numa esfera autônoma, em uma clara tentativa de anulação da subjetividade empírica. A partir daí, um breve tempo depois foi possível visualizar a fragmentação e mesmo dissolução do sujeito lírico na poesia do século XX.

²⁰ Esta afirmação de Rimbaud consta na Carta de Rimbaud a Georges Izambard, de 13 de maio de 1871. (*Poésies*, 1984, p. 200).

Isso aparecerá de forma tão intensa que o poeta do modernismo literário americano T. S. Eliot não só tematizará o esfacelamento humano, como também constituirá a forma do poema de “verdadeiras colagens de múltiplos empréstimos literários” (ROSENFELD, 1999, p. 89). Em seu ensaio “A tradição e o talento individual” (1989), defende que o poeta deve neutralizar o coração pessoal e se esforçar para desvincular a emoção da arte da experiência de sua própria vida. Nesse sentido, todos os esforços do artista devem resultar na autonomia emocional da obra. Em “Filosofia da composição”, Poe (1999), ao problematizar a questão do artificialismo na arte, também deixa claro que a subjetividade não é monódica. Para o artista, a obra é um construto, como um trabalho de engenharia e, sendo assim, deve ser pautada pela racionalidade. Nessa perspectiva, Poe (1999) considera que duas engrenagens atuam no artista no momento da criação, a força intuitiva e a consciência crítica, sendo que a consciência crítica é o que permitirá o controle dos impulsos subjetivos e fará com que o artista alcance a originalidade.

Além disso, Eliot (1999) se dedica a pensar também a respeito da historicidade literária, ou seja, chama atenção para o fato de o artista estar inserido em uma linhagem. Por essa razão, nenhum artista tem o seu significado sozinho, já que outras vozes, oriundas da tradição se fazem presentes no momento da criação artística, vozes oriundas de todo o percurso literário feito pelo artista. Assim, segundo Eliot (1999), além da intuição e da consciência crítica, outro dispositivo que também atua na constituição da subjetividade poética é memória de leitura do artista.

Retomando a análise feita por Combe (2010), se tentarmos apartar a gênese do sujeito lírico das relações entre a biografia, estaremos fadados ao fracasso, uma vez que a ficção e a verdade não podem ser consideradas categorias excludentes, e sim complementares. Nem mesmo o crítico literário está apto a identificar, com exatidão, o que compõe o universo ficcional do autor e, ao mesmo tempo, faz parte de sua biografia, ou seja, o grau de ficção é impossível de ser determinado e dissociado do que é da experiência vivida (*Erlebnis*). Assim, ainda que o leitor continue, espontaneamente, identificando o sujeito da enunciação lírica com o poeta, provavelmente devido à permanência do modelo poético romântico, é impossível delimitar o que é puramente ficção e o que é factual. Nas palavras do autor:

O sujeito lírico apareceria como um sujeito autobiográfico ficcionalizado ou ao menos em vias de ficcionalização - e, reciprocamente, um sujeito fictício se inscreve na realidade empírica,

segundo um movimento pendular que dá conta de uma ambivalência que desafia toda definição crítica, até a aporia. (COMBE, 2010, p. 10)

A natureza do sujeito lírico é, portanto, marcada por uma dualidade. Para Combe (2010), ele se estende do singular ao universal e, na relação existente entre a referencialidade autobiográfica e a ficção, perpassa, no plano fenomenológico, uma dupla intencionalidade, tendo em vista que o sujeito empírico encontra, no poema, a capacidade de universalizar-se e se tornar atemporal. O discurso lírico é forjado sob esta tensão jamais resolvida e talvez seja exatamente por isso que qualquer tentativa de definição da identidade do sujeito lírico, situado no entre-lugar, parece-nos demasiado complexa, visto que:

Provavelmente em razão do seu caráter de tensão, e não dialético, que, como afirma a crítica, o sujeito lírico parece altamente problemático, se não hipotético e inacessível, pois não existe rigorosamente uma identidade do sujeito lírico, que não poderia se categorizar de maneira estável por consistir precisamente em um incessante movimento duplo, do empírico ao transcendental. (COMBE, 2010, p. 14)

Nota-se que a volatilidade do sujeito lírico é um entrave para a definição da identidade do mesmo. Em outras palavras, para Combe (1999), o sujeito lírico, criado no e pelo poema, pode ser considerado portador de uma identidade flutuante, uma vez que está em eterna construção, sua gênese não é fixa, e sim altamente mutável.

Margarete Susman (2017) também discorre a respeito da dificuldade de delimitação do que seja o sujeito lírico. Segundo a autora, é difícil compreender qual é exatamente a relação entre o eu lírico e o eu único do indivíduo. Segundo Susman (2017), o eu lírico corresponde a um conjunto de todas as imagens adormecidas no poeta e é uma unidade criada que não se fundamenta em um eu no sentido empírico, à medida que esse eu mantém seu caráter puramente formal. De acordo com essa visão, o poeta não encontra esse eu lírico em si mesmo, ele deve criar essa entidade.

Em “O canto do mundo”, Michel Collot (2015), a partir da análise de alguns poemas de Paul Celan, defende que na modernidade nota-se um distanciamento da visão da subjetividade lírica como expressão de um sujeito empírico. Collot (2015) constata que, na modernidade, o sujeito lírico não está situado na interioridade do poeta, ensimesmado, ao contrário, é projetado para fora, ou seja, trata-se de uma subjetividade que se desloca para ir ao encontro do mundo e que se espalha no espaço circundante. De acordo com essa visão, o canto lírico não é a expressão do eu, mas é também do mundo, pois na poesia do poeta moderno, mais do que a expressão dos sentimentos interiores, é

possível verificar ecos das impressões recebidas do mundo exterior. Segundo Colott (2015), a poesia é mais evocação do mundo do que o canto de um eu. Ao cantar o mundo, o poeta funde-se a ele, já que “O canto que o poeta canta não vem só do eu, nem só do mundo, mas nasce do encontro do eu com o mundo.” (COLLOT, 2015, p.238).

Michel Collot (2004), em “O sujeito lírico fora de si”, retoma algumas discussões anteriormente já feitas em “O canto do mundo”, sistematiza e aprofunda algumas ideias que também são fundamentais para a compreensão do sujeito lírico da contemporaneidade. Afastando-se de toda uma tradição calcada na concepção hegeliana do lirismo, segundo a qual o sujeito lírico apresenta uma subjetividade fechada e o lirismo restringe-se ao homem individual, Collot considera que o desalojamento do sujeito lírico da pura interioridade para fora de si na modernidade não se configura como uma exceção, e sim como uma regra. Por essa razão, o sujeito lírico estaria condenado à desapareição, projetado em direção ao exterior. Esta “saída de si” ocorre, sobretudo, devido à perda de controle dos movimentos interiores, o que torna o sujeito passivo. Nas palavras de Collot:

Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro- ao tempo, ao mundo ou à linguagem-, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra sujeito a ela e a tudo que o inspira. Há uma passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão. (COLLOT, 2004, p. 167)

Entende-se, portanto, que o sujeito lírico, segundo Collot, não ocupa um lugar definido e, por residir no entre-lugar, encontra-se submisso à palavra. Ao indagar se a verdade do sujeito possui uma íntima relação com a alteridade, o autor dialoga com a filosofia e apresenta uma reinterpretação do lirismo, aproximando-o do sujeito moderno. Para o autor, a fenomenologia²¹ é uma das vias fecundas que oferecem subsídios para tal reinterpretação, uma vez que esta área do saber:

Não considera mais o sujeito em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um fora que, especialmente em sua versão existencial, o altera, colocando a acentuação em sua ek-sistência, em seu ser no mundo e para o outro. (COLLOT, 2004, p. 167)

Ao lançar mão desta ideia, a qual evidencia a recusa do lirismo entendido como expressão de uma subjetividade pessoal, tal como era concebido por Hegel, Collot, além de desabrigar o sujeito de seu reduto fechado, aproxima-o da alteridade experienciada

²¹ Collot (2004) privilegia mais especificamente o pensamento de Merleau Ponty, para quem o sujeito deve ser considerado em sua relação constitutiva com um fora, que o altera.

por Rimbaud, poeta que trabalhou inteiramente para destituir o sujeito de “sua autonomia, de sua soberania e de sua identidade” (COLLOT, 2004, p. 168). No entanto, embora o sujeito só possa se realizar na palavra, concomitante e paradoxalmente, a palavra não pertence a ele. Sendo assim, o sujeito pode ser entendido como uma entidade que, fora de si, ao se abrir para a alteridade, se encontra, recuperando a sua verdade mais íntima, e, dessa forma, se aproxima, ainda que de forma relativa, de uma consciência mais plena de si:

Sua abertura ao mundo e ao outro o torna estranho por dentro- por fora. Ele não pode, então, reaver a sua verdade mais íntima pelas vias da reflexão e da introspecção, é fora de si que ele a pode encontrar, não como identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade. (COLLOT, 2004, p. 167)

Collot enfatiza ainda que, como ocorre em Rimbaud, o movimento de saída de si realizado pelo sujeito lírico não implica, necessariamente, desaparecimento do mesmo. Ao invés de expressar o seu foro íntimo, o sujeito lírico sai de si e isso possibilita a ele se encontrar com outro(s) no horizonte do poema – fenômeno que ocorre no ato da enunciação, quando o sujeito evoca e constrói objetos e se reconstrói.

Talvez seja essa a abordagem que melhor contribua para as reflexões em torno das configurações do sujeito lírico na poesia contemporânea, e, no nosso caso específico, na poesia de Paulo Henrique Britto, visto que na obra dele, assim como na de muitos outros poetas contemporâneos, verifica-se a presença de um sujeito lírico que se abre à alteridade. Nesse sentido, verifica-se que há uma desterritorialização da subjetividade, porque o sujeito lírico, ao abrir-se à alteridade, se projeta no outro, no mundo, nos objetos e nas palavras em um processo de intercâmbio mútuo. É possível notarmos, na obra desse poeta, a natureza fragmentária do sujeito lírico, visto que a tradicional voz monologante abre espaço para a instauração de diversas subjetividades. É possível verificarmos ainda, em alguns poemas, a tentativa de suplantar qualquer tipo de voz, ou seja, um esforço para eliminar totalmente qualquer indício de subjetividade. Em meio à diversidade da produção poética atual²², não nos interessa no presente estudo definir detalhadamente se essas características presentes na obra de Britto vão ao

²² O próprio poeta Paulo Henrique Britto reconhece esta diversidade em entrevista concedida a Bernardo Melo Franco(2011): “Estamos vivendo uma época de muita pluralidade, os poetas não estão mais fechados em grupos. Ao mesmo tempo, ocorre uma coisa extraordinária: o aumento do número de revistas de poesia pelo Brasil. Só no Nordeste, são dezenas. Considero essa pluralidade muito saudável. Italo Moriconi sintetizou o momento numa frase ótima: Voltamos à normalidade”.

encontro de algumas diretrizes da poesia brasileira contemporânea. Nosso objetivo principal, a partir das breves reflexões apresentadas, é revelar as variadas manifestações que o sujeito lírico toma na obra de Paulo Henriques Britto ao desdobra-se em subjetividades.

2.2 A subjetividade lírica fragmentada na obra de Paulo Henriques Britto

Para iniciarmos nossa análise, escolhemos o poema “OP.CIT., PP. 164-65”, que faz parte do livro *Tarde* (2007). Esse poema expõe uma tensão que marca o fazer poético na modernidade, pois nele Britto problematiza a questão da artificialidade na poesia. O sujeito lírico menciona dois extremos que dão origem a uma tensão: de um lado, há necessidade de expressar uma subjetividade ligada ao eu pessoal e, de outro, há uma consciência crítica que impede esse tipo de manifestação:

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 lado, a consciência crítica
de um sujeito que se inventa e evade,
ao mesmo tempo ressaltando o que há de
falso em si próprio — uma postura cínica,

talvez, porém honesta, pois de boa-
fé 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 — e muito melhor.

(BRITTO, 2007, p. 09)

Primeiramente, é importante nos dedicarmos a pensar sobre o título, pois ele sugere que o poema é uma citação. Em seguida, essa ideia é reiterada, pois o poema se inicia com aspas, que só são fechadas na quarta estrofe. É importante observarmos ainda que se trata de um soneto, composição poética formada por quatorze versos decassílabos dispostos em dois quartetos e dois tercetos. Em vários poemas, na obra de Britto, o soneto é a forma eleita pelo poeta. No entanto, diferentemente do que se espera, Paulo Henriques Britto não tematiza em seus sonetos temas sublimes que geralmente são explorados nesse tipo de composição, ao contrário, ele dessacraliza essa

forma canônica e a utiliza para construir poemas metalinguísticos, como o faz nesse poema, já que aborda nele a questão da artificialidade na arte. Heitor Ferraz (1997) afirma que “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”. (1997, s/p).

A primeira parte do poema, que corresponde às três primeiras estrofes, se assemelha a um fragmento de um livro teórico-crítico e expõe objetivamente o problema do fingimento do discurso poético. Sabemos que a modernidade cultuou a poesia guiada por uma consciência crítica, que se afasta da concepção hegeliana de lirismo. Nessa mesma perspectiva, o sujeito lírico desse poema afirma que o poeta, adotando uma postura cínica, porém honesta, resalta o que há de falso em si próprio e, dessa forma, desmistifica-se para o leitor-irmão²³, ao colocar a sua máscara e o processo de composição poética às claras. Ao considerar o leitor como um irmão, o sujeito lírico promove um nivelamento entre o poeta e o leitor, ou seja, propõe uma anulação da hierarquia entre poeta e leitor, que são igualados. Nessa perspectiva, o sujeito lírico, assim como fez Baudelaire, retira a “aura” do poeta, desconstruindo a visão de que ele é um gênio superior dotado de inspiração. Dessa forma, o sujeito lírico reafirma a sua postura crítica em relação ao processo de elaboração do poema, que para ele é fruto do trabalho penoso do poeta com a linguagem.

A respeito das reflexões presentes nesse poema, Alencar (2016) afirma que

A questão que 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. (ALENCAR, 2006, p. 76).

Sendo assim, nesse poema o poeta deixa claro que a poesia é fruto de um construto e que o poeta, que sempre usa uma máscara, é o responsável por executar um projeto poético cuidadosamente pensado. No último verso, depois das aspas, finalizada a longa citação, percebe-se uma mudança no tom, pois o sujeito lírico aparece no texto para assumir a sua condição de herdeiro da tradição. Nesse momento, ele faz referência

²³ Por meio da utilização dessa expressão, Britto retoma um procedimento já adotado por Baudelaire, que em seus poemas lançou mão de criar um relacionamento com o público, seja ele de inimizade ou de cumplicidade, como é o caso do poema introdutório de “As flores do mal”, de 1857, “Ao leitor”, que termina o com a apóstrofe: “Hipócrita leitor, - meu igual, - meu irmão!”

a Fernando Pessoa, para deixar claro que o poeta português, em seu conhecido poema “Autopsicografia”, já tematizou o mesmo assunto, o fingimento do discurso poético, e o fez de forma muito melhor. No artigo intitulado “A música desconhecida de Paulo Henriques Britto”, Eduardo Horta Nassif Veras (2015) considera que mais que levantar a discussão a respeito do fingimento poético, esse poema revela a convergência entre os discursos crítico e poético na modernidade. Sobre isso, ele afirma:

O poema anuncia em termos claros o conflito que marca toda a obra de Britto. De um lado, o desejo de controle racional, a busca incessante pelo domínio da técnica e da expressão clara; de outro, a constatação dos limites da razão e o reconhecimento da necessidade de “expressão da subjetividade”. Entre a “personalíssima voz lírica”, que podemos associar à tradição romântica, e a “consciência crítica”, que está na base do fingimento poético que caracteriza boa parte da tradição moderna, inscreve-se uma experiência poética marcada pela tentativa de apreensão daquilo que escapa ao controle racional. (VERAS, 2015)

A discussão a respeito do artificialismo na arte, proposta por Britto nesse poema, é antiga e remete ao início das reflexões sobre a Modernidade e sobre as mudanças de paradigmas que ela estabeleceu. Em sua obra *Sobre a Modernidade* (1996), Baudelaire, o poeta-crítico precursor das reflexões acerca da modernidade, teorizou a respeito do que caracteriza essa época, que estaria associada ao transitório e ao efêmero. Ao voltar o seu olhar para o seu tempo, influenciado pelas inovações de ordem tecnológica, social e política, Baudelaire (1996) se dedicou a pensar sobre o declínio da figura clássica do artista, que já não teria lugar numa sociedade que busca o novo. Entre as várias mudanças de paradigma que a modernidade trouxe, uma delas diz respeito à *mimesis*. Como na modernidade há um fascínio pela racionalidade da ciência e o eu é a instância soberana na criação, o pensamento artificial na arte começa a ser valorizado. Na poesia clássica renascentista, a imitação da natureza deveria ser o objetivo do artista. Na modernidade, ao contrário, a arte não é mais submissa à natureza, uma vez que a *mimesis* da natureza dá lugar ao artificial. Nessa perspectiva, o artista, dotado de um espírito analítico, de consciência, de racionalidade, por meio da técnica, adquire a sua autonomia e dá preferência ao artificial. A partir do momento em que a obra se liberta do seu caráter realista e a artificialidade passa a ser valorizada, o artista também adota uma nova postura: ele, como qualquer trabalhador, precisa lutar para conquistar o seu espaço, para que sua obra seja reconhecida, sabendo que não receberá inspiração das musas, como se acreditava antes. Marginalizado, desamparado do sopro do gênio, buscando reinventar os códigos e as tradições, o poeta volta o seu olhar para o

processo criativo e adquire plena autoconsciência dele, o que seria um dos veios da poesia moderna. A ideia da poesia como fruto de um construto linguístico ganha força e, a partir disso, o poeta tematiza a própria crise em sua poesia e o seu próprio processo de criação. A partir do momento em que o poeta se emancipa das demandas do público, torna-se plural e começa a explorar todos os seus disfarces.

Em muitos poemas de Paulo Henriques Britto, nota-se a manifestação de uma subjetividade crítica, de um sujeito lírico anti-confessional, que ironiza aspectos do sentimentalismo e que recusa a tradicional concepção hegeliana de lirismo, segundo a qual a voz que soa no poema teria a mesma identidade do sujeito empírico. Para Britto, a poesia é um construto cuidadosamente elaborado e cabe ao poeta equacioná-la a partir da exploração da materialidade das palavras, sempre evitando a perspectiva do confessionalismo. Esse sujeito lírico confessional é sempre descrito como algo a ser evitado, como “negócio escroto/ e pegajoso, esse mal sem remédio” (BRITTO, 1997, p. 85) “coisa falsa que se disfarça, fingindo se expressar” (BRITTO, 1997, p.85), e as poesias em que esse eu se manifesta, segundo Britto, são “poesias melodiosas/ e frágeis como essas caixinhas de música/ que tocam a “Valsa do Imperador”. (BRITTO, 1997, p. 85). Nessa perspectiva, o poeta aconselha: “Não escreva versos íntimos, sinceros, /como quem mete o dedo no nariz.” (BRITTO, 1997, p. 85). A discussão a respeito do espaço que a poesia confessional tem na contemporaneidade também pode ser vista no poema “História natural”, presente no livro *Trovar Claro* (1997):

HISTÓRIA NATURAL

Primeira pessoa do singular:
a forma exata da sombra difusa.
Quem fala sou sempre eu a falar.
A máscara é sempre de quem a usa.

No entanto, é preciso dizer-se — mesmo
que a moda agora mande (e a moda manda,
e muito) acreditar que o eu é o esmo,
o virtual, o quase extinto, o panda

desgracioso da história do Ocidente,
a devorar o alimento cru
que já não sabe como digerir.

Leitor amigo: para. Pensa. Sente.
Conheces bem o gosto do bambu,
o ardor nas entranhas. Tenta não rir.

(BRITTO, 1997, p. 83)

No poema “História Natural”, o sujeito lírico parte da definição da primeira pessoa do singular: “a forma exata da sombra difusa” (BRITTO, 1997, p.83) para problematizar a questão da subjetividade poética e o lugar da poesia confessional na contemporaneidade. Em seguida, afirma que esse eu faz parte da construção da máscara do poeta, ou seja, faz parte de um processo de elaboração. Sendo assim, o fingimento estético, que está na moda, como é dito na segunda estrofe, é um artifício que faz parte do poema e é um mecanismo para evitar a poesia confessional. Na segunda estrofe, Britto diz, ironicamente, que é preciso, sim, falar de si, dizer-se, mesmo que isso vá ao encontro dos discursos atuais que enaltecem a prevalência da ficcionalidade do sujeito. Para mostrar que o sujeito lírico confessional é estranho a nossa época e, por isso, deve ser evitado, o poeta metaforiza a poesia confessional como sendo “o panda desgracioso do Ocidente”, algo praticamente extinto. Fica claro que, para Britto, a subjetividade poética, por não ter uma natureza exata, é formada por um componente ficcional que não exclui, no entanto, a presença de eu ligado à pessoalidade. Na última estrofe, o sujeito lírico convoca o leitor por meio do vocativo “Leitor amigo”, novamente uma clara apropriação do mote baudelairiano. Como faz em vários outros poemas, o poeta, no último verso, ironiza dizendo que essa discussão é, na verdade, sem relevância e imprime um tom jocoso com a afirmação “Tenta não rir” (BRITTO, 1997, p.83). A ironia, marcadamente presente na maioria dos poemas de Britto, também é reveladora de um sujeito cindido. Sobre isso, Maria Esther Maciel afirma que

A ironia define o sujeito cindido pela consciência da própria cisão. Articula-se, assim, como um conceito que, posteriormente, redimensionado à luz das teorias poéticas do século XX, sob o nome de metalinguagem, constitui a primeira tentativa de se evidenciar, teoricamente, o descentramento do eu poético e a crise da ideia da literatura como representação - uma das grandes contribuições do primeiro romantismo para a formação da poesia e da crítica modernas. (MACIEL, 1999, p. 20).

No poema “*Ecce homo*”, presente no livro *Formas do nada* (2012), o poeta também aborda a questão da artificialidade da poesia, considerada uma conquista difícil:

Ecce homo

Não ser quem não se é é coisa trabalhosa
Exige a disciplina austera e rigorosa

de quem, achando pouco simplesmente ser,
requer o luxo adicional de parecer.

As essências enganam e o eu é tão escasso

que há que ocupar com alguma coisa tanto espaço,
 e nada como a negação da negação
 para efetuar delicada operação.

E pronto: está completo...O homem mais o androide,
 imune a suave mari magno e Shadenfreud,

ser e não ser a mais perfeita sintonia.
 Use e abuse. A coisa vem com garantia.

(BRITTO, 2012, p. 38)

O poema, intitulado com a expressão em latim “*Ecce homo*”, que pode ser traduzida como “Eis o homem”. De acordo com o Evangelho segundo São João, essas foram as palavras pronunciadas pelo governador romano Pôncio Pilatos quando apresentou Jesus de Nazaré, flagelado, atado e com a coroa de espinhos, perante a multidão hostil. Após pronunciar essas palavras, Pilatos pronunciou a sentença final do réu. “*Ecce homo*” também é o título de um livro de Nietzsche, cujo subtítulo é “Como se chega a ser o que se é”. Trata-se de uma autobiografia publicada em meio ao agravamento do transtorno mental sofrido pelo filósofo. Nessa obra, ele exalta a si mesmo, muitas vezes de maneira irônica, em capítulos como “Por que sou tão sábio”, “Por que sou tão sagaz”, “Por que escrevo tão bons livros”.

Esse poema aborda como tema central questão da ficcionalização da subjetividade poética. No primeiro verso, o sujeito lírico afirma que “Não ser quem não se é é coisa trabalhosa/ Exige a disciplina austera e rigorosa”. Fica claro, portanto, que a ficcionalização do sujeito faz parte de um projeto poético rigidamente arquitetado, que exige disciplina e contenção. Em seguida, o sujeito lírico deixa claro que o poeta é dotado de certo privilégio por poder, no poema, explorar múltiplas subjetividades, já que isso seria um luxo. Na terceira e quarta estrofes, o sujeito lírico afirma que as essências enganam e que considera o eu algo escasso. Ele deixa claro que o poeta, muitas vezes, ocupa o espaço do poema investindo em uma delicada operação de negar continuamente esse eu. Ao final do poema, há uma proposição inusitada, como é comum em vários poemas presentes na obra de Paulo Henriques Britto, pois o sujeito lírico se dirige diretamente ao leitor por meio dos verbos no imperativo “Use” e “Abuse” e, utilizando de um tom bastante informal, afirma que o poema, assim como os objetos eletrônicos que adquirimos, “vem com garantia”.

Em muitos poemas, Britto problematiza, além da questão da artificialidade da arte, a natureza fragmentária do sujeito lírico. O poema “*Biographia literaria*”, presente no livro *Formas do nada* (2012) aborda essa questão:

Biographia literaria

Lembranças pouco nítidas, provavelmente falsas. Imagens que se ordenam segundo uma lógica indecifrável, talvez inexistente. Mãos que acenam,

uma porta entreaberta — não, fechada —
uma criança que não reconheço:
ou seja, muito pouco mais que nada.
É tudo que me resta do começo

disso que agora pensa, fala e sente
que pode ser denominado “eu”.
Claro que houve um instante crucial

em que esses cacos mal e porcamente
colaram-se. E pronto: deu no que deu.
Já é alguma coisa. Menos mal.

(BRITTO, 2012, p.29)

No poema intitulado “*Biographia literaria*”, que é uma expressão em latim, o sujeito lírico se dedica a pensar sobre o que constitui a subjetividade. Já na primeira estrofe, ele afirma que a subjetividade é formada por vários elementos: fragmentos mal ordenados, elementos difusos, pouco consistentes, lembranças pouco nítidas, falsas, imagens desordenadas, que seguem uma lógica indecifrável. Na segunda estrofe, o sujeito lírico, que se assume formado por restos, afirma que uma criança, que remete à origem, ao passado, também faz parte da formação desse “eu”, que “agora pensa, fala e sente”. Na última estrofe, o sujeito, por fim, se define como produto de um amontoado de cacos, colados mal e porcamente. É interessante observarmos que esse eu é igualado à condição de objeto, o que pode ser percebido por meio do uso das expressões “disso” e “coisa”. O poeta finaliza o poema ironizando o processo de constituição da subjetividade lírica, com a frase final “já é alguma coisa”. De acordo com a análise feita por Wilberth Salgueiro (2019), esse poema estabelece uma relação intertextual com o poema de Carlos Drummond de Andrade “Cerâmica”, presente no livro *Lição de coisas* (1962), uma vez que Paulo Henriques Britto utiliza uma imagem idêntica a que o poeta de Itabira utiliza:

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara./// Sem uso,/ ela nos espia do aparador”. O desalento do itabirano, diante da estranha xícara de cacos, se assemelha ao do autor de *Formas do nada*: em ambos, há uma tentativa de entendimento do sujeito que se é por meio da atenção plena e concentrada ao objeto em mira. Se, em Drummond, essa atenção chega ao ponto de o poeta se sentir observado por um objeto supostamente inanimado (a xícara), nos sonetos de *Biographia literaria*, de Britto, objeto (o poema sobre o sujeito) e sujeito (o objeto do poema) se confundem, como a coisa se transubstancia em texto. Nesse movimento, somos levados a uma espécie de devir-xícara, e quedamo-nos, cacos diante do poema, como estranhos coautores de uma biografia literária alheia, multiplicando a confusão. Menos mal. (SALGUEIRO, 2019)

Outro poema que também tematiza especificamente o caráter múltiplo do sujeito lírico é “Pessoana”, no qual o sujeito lírico, descentrado, revela-se cindido:

PESSOANA

Quando não sei o que sinto
sei que o que sinto é o que sou.
Só o que não meço não minto.

Mas tão logo identifico
o não lugar onde estou
decido que ali não fico,

pois onde me delimito
já não sou mais o que sou
mas tão-somente me imito.

De ponto a ponto rabisco
o mapa de onde não vou,
ligando de risco em risco

meus equívocos favoritos,
até que tudo que sou
é um acúmulo de escritos,

penetrável labirinto
em cujo centro não estou
mas apenas me pressinto

mero signo, simples mito.

(BRITTO, 1997, p. 87)

Primeiramente, é válido considerarmos novamente a alusão ao poeta Fernando Pessoa, feita no título do poema, que, de certa forma, é um prenúncio do tema que será poetizado: a multiplicidade do sujeito lírico e o seu descentramento. Este revela habitar o “não lugar”, o que contribui para a instauração de uma atmosfera de indefinição deste

sujeito, que se constitui, nesse poema, a partir de um jogo de velamento e desvelamento. Em seguida, a sua capacidade de mobilidade é colocada em evidência, conforme podemos observar na segunda estrofe, mais precisamente no verso “decido que ali não fico”. Sem revelar ao leitor para onde se desloca este sujeito fugidio, ciente de que está sempre a escapar de qualquer tentativa de exata delimitação, encontra, por fim, uma expressão que melhor define a sua precária condição: “penetrável labirinto”. Este poema reafirma o caráter fragmentário deste sujeito, que, assumindo a sua dispersão, revela-se consciente de que a subjetividade pode ser forjada.

Outro poema presente na obra de Britto no qual é possível percebermos a instauração de uma alteridade é “Mantra”, retirado do livro *Mínima Lírica* (1989):

MANTRA

Tudo era muito grande e longe.

O tempo era uma lagarta enorme
sem patas. Era sempre agora.

As coisas surgiam e sumiam assim
assim. As coisas eram gozadas.
Cada coisa tinha um nome.
O nome explicava tudo.
Ter nome era o mundo.

E quando a luz se apagava
e o olho grande e cego
das coisas se abria sobre mim,

eu rezava o nome da coisa,
o nome, o nome, o nome,
até que ficasse vazio.

E a coisa, mais que depressa
Fechava os olhos e dormia.

(BRITTO, 1989, p. 70)

O poema “Mantra”, inserido na série “Álbum”, é constituído na tensão entre o coloquial e o poético. O primeiro verso “Tudo era muito grande e longe” instaura uma atmosfera própria dos contos de fadas, em que tudo é possível de acontecer. O sujeito lírico manifesta-se na primeira pessoa do singular e sua voz remete ao tempo da infância, em que “Era sempre agora” e “Cada coisa tinha um nome/ O nome explicava tudo/ Ter nome era o mundo.” Ao recordar o tempo da infância, o sujeito evidencia

sua concepção a respeito do ato de denominar as coisas que estão no mundo: nomear algo é adquirir um controle, ainda que mínimo, sobre o que é nomeado, uma vez que aquilo que é nomeado é apreensível, logo, não provoca mais medo. Ao “rezar o nome da coisa”, como quando se pronuncia um mantra, o eu lírico atribui a cada objeto uma identidade, e o que é reconhecível, ao contrário do desconhecido, já não lhe causa temor. O episódio retratado no poema, em um tom quase narrativo, é universal, pois pode se referir a um medo trivial sentido por qualquer criança, de qualquer tempo, antes de dormir, conforme verificamos nos versos “e o olho grande e cego/ das coisas abria sobre mim”.

A subjetividade lírica infantilizada presente em “Mantra” é apenas mais uma das várias forjadas na obra do poeta. Dificilmente poderemos aferir aquilo que é ficcional e o que é verdadeiro no poema, ou seja, o que de fato coincide com a experiência do sujeito empírico. Como assevera Käte Hamburger, em consideração sobre a identidade do eu empírico com o chamado *sujeito-de-enunciação*, uma entidade criada apenas no nível da linguagem, “a identidade lógica não significa que todo enunciado de um poema, ou o poema todo deva coincidir com uma experiência real do sujeito poeta.” (HAMBURGER, 1986, p. 197).

A subjetividade múltipla nos poemas de Paulo Henriques Britto, além de indicar uma cisão entre a unidade identitária do sujeito empírico e do sujeito lírico, aponta para um projeto poético preciso e consciente. Ao abrir espaço para uma alteridade, o poeta ajusta a sua voz conforme a subjetividade que deseja construir na cena poética. No poema intitulado com o algarismo romano III, retirado do livro *Trovar Claro* (1997), o sujeito lírico também deixa claro que a subjetividade poética é formada a partir do emaranhado de muitos elementos:

III

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

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

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

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

(BRITTO, 1997, p. 23)

O sujeito lírico do poema “III” faz um autoavaliação do que o constitui e revela-se cindido, uma vez que é constituído a partir da tensão entre algumas vozes, como podemos verificar ainda na primeira estrofe, mais especificamente nos dois primeiros versos “Sou uma história, sou a voz que conta, e um imenso/desejo de contar outra diversa.” Em seguida, na segunda estrofe, somos surpreendidos com a seguinte indagação: “eu sou você?” Percebe-se, nesse momento, a convivência de duas faces desconhecidas que habitam o eu lírico, e lhe conferem, dessa maneira, a completude. Na quarta estrofe, há uma intensificação do jogo entre certezas e ausência de certezas, apontando para a consciência clara que o sujeito lírico tem de que está fundamentado na contradição. Por fim, a certeza aparece como objeto de reflexão para ter seu valor questionado até a negação, uma vez que o eu lírico salienta a possibilidade de qualquer certeza ser questionável. Reafirmada a condição múltipla e contraditória desse sujeito, é perceptível que a instauração de subjetividades não é apenas uma característica da obra de Paulo Henriques Britto, mas o fundamento do seu projeto poético.

Outro poema em que é possível notar a condição fragmentada do sujeito lírico é “Queima de arquivo”, presente no livro *Mínima lírica* (1989):

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 que 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, 1989, p. 72)

No poema “Queima de arquivo”, o sujeito lírico tem consciência de que é fragmentado e discute a passagem do tempo e o modo como as distintas fases da vida exerceram influência sobre o seu modo de olhar o mundo. Primeiramente, chama atenção o título do poema, que geralmente é associado à morte de uma testemunha que sabe de muitos fatos comprometedores que podem prejudicar alguém. O sujeito lírico afirma, na primeira estrofe do poema que na adolescência, um tempo de descobertas, ele vivia um conflito em relação à construção da sua identidade, algo que é próprio dessa fase, em que geralmente nos indagamos o que seremos e qual caminho seguiremos. Posteriormente, o sujeito lírico afirma que, atravessada a fase da adolescência, chegou à maturidade. No entanto, mesmo na maturidade, o adolescente que ele “matou em si” vive a observá-lo, está à espreita, como uma testemunha que sabe de tudo que foi feito no passado. Nesse momento, é possível compreendermos melhor o título. Diante da impossibilidade de executar esse adolescente que sabe de tudo (ou de realizar a “queima de arquivo”), ao final do poema, com um toque de humor, o sujeito lírico, conformado, afirma que segue em frente assim mesmo. Augusto Massi (1997), na apresentação do livro *Trovar claro* (1997), descreve o poeta Paulo Henriques Britto como um racionalista em desassossego. “O poeta busca ideias de ordem diante do desconcerto do mundo, mas impregnado por certa subjetividade franqueia a experiência intelectual aos movimentos da intimidade. “O racionalista em desassossego quer enterrar os seus defuntos mais familiares e desmascarar o impostor no espelho da identidade.” (MASSI, 1997). Essa análise vai ao encontro do tema explorado nesse poema.

Outra discussão acerca da natureza da subjetividade poética está no poema “II”, que faz parte da seção sete sonetos simétricos e está presente no livro *Macau* (2003):

II

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

infenso a toda nau exploratória,

imune mesmo ao mais ousado Vasco.
Porque nenhum descobridor na história

(e algum tentou?) jamais se desprendeu
do cais úmido e ínfimo do eu.

(BRITTO, 2003, p. 42)

Nas primeiras duas estrofes, o sujeito lírico propõe uma definição de Macau, “um minúsculo império sem território”. Macau é uma das regiões administrativas especiais da República Popular da China desde 20 de dezembro de 1999. Antes desta data, essa região foi colonizada e administrada por Portugal durante mais de 400 anos e é considerada a última colônia europeia e o primeiro entreposto europeu na Ásia. A antiga colônia de Portugal caracteriza-se por ser um local pequeno, rodeado de mares e marcado pela diversidade, já que convivem muitas culturas e muitas línguas. Esse poema acena, metaforicamente, para uma discussão a respeito da própria condição do sujeito lírico, que, assim como a região de Macau, é um “minúsculo império sem território”, “sempre a mercê do latejar de um músculo”, ou seja, sempre sujeito aos impulsos do coração. Esse sujeito lírico, situado em um entre-lugar, pode ser definido como algo fechado em si mesmo, circunscrito, isolado no mundo, atravessado por conflitos, deslocado e limitado. Igualmente limitado é o poeta, que, por mais que se esforce, não consegue ir além de si mesmo, não consegue se desprender “do cais ínfimo do eu” e se lançar para o mar que existe além desse cais. É interessante observar que em “*Macau*”, a subjetividade adquire uma dimensão espacial, pois ela é atravessada por uma dualidade entre o que está dentro e o que está do lado de fora. Nessa perspectiva, percebe-se que esse poema deixa claro que a subjetividade, longe de estar encerrada dentro do interior do sujeito, transita, se desloca para um espaço desconhecido situado além do “cais ínfimo do eu”. Essa concepção vai ao encontro da que foi colocada no poema “*História natural*”, anteriormente analisado, já que nos dois poemas fica claro que, para Britto, a subjetividade poética, por não ter uma natureza exata, é formada por um componente ficcional que não exclui, no entanto, a presença de eu ligado à personalidade. O poema “*Macau*” é, também, atravessado por referências históricas, como pode ser observado no segundo verso da terceira estrofe “Ame-o ou deixe-o”, uma clara referência ao slogan veiculado no período da ditadura militar brasileira, associado à repressão de movimentos e ideias contrárias ao governo. Há também a alusão a Vasco da Gama, que foi um navegador e explorador português. Na Era dos Descobrimentos, ele destacou-se por comandar um dos primeiros navios que fez o

trajeto da Europa à Índia, na mais longa viagem oceânica até então realizada, superior a uma volta completa ao mundo pelo Equador.

A discussão a respeito da subjetividade feita no poema “Macau” nos remete a muitas discussões teóricas acerca da função representacional da poesia. Em *A Estrutura da Lírica Moderna*, Hugo Friedrich (1989) destaca o caráter de obscuridade da poesia moderna. Segundo o crítico, essa obscuridade advém do fato da perda de função representacional da poesia, que acena para a perda de um sentido do eu. Segundo Friedrich (1989), a poesia de Mallarmé, Baudelaire e Rimbaud rompe convenções, pois é uma poesia que já não se preocupa com o leitor, porque não deseja ser compreendida. Nos poemas modernos, a representação do eu dá lugar a efeitos sonoros, segundo Friedrich (1989), e, desse modo, não há qualquer referência a um significado. Ao evocar objetos ao invés de explorar sentimentos subjetivos ou emoções interiores, os poetas buscam alcançar uma irrealidade incompleta. A lógica que rege o poema passa a ser, nessa perspectiva, puramente intelectual ou alegórica. Em síntese, segundo Friedrich (1989), a poesia moderna é marcada pela crise do eu. Com Baudelaire inicia-se esse processo de despersonalização, uma vez que há uma tentativa de dissociação entre sujeito lírico e sujeito empírico, Rimbaud dá continuidade a esse processo e Mallarmé radicaliza levando aos extremos o processo de intelectualização do fazer poético. Friedrich (1989), embora reconheça que quase todas as poesias de *Les Fleurs Du Mal* falam a partir do eu e que Baudelaire é um homem curvado sobre si mesmo, defende que essas características não fazem da poesia desse autor uma lírica de confissão, um diário de situações particulares. Isso porque Baudelaire, assim como Rimbaud e Mallarmé, apartam a lírica do coração. Dessa maneira, na modernidade, o poema passa a ser visto como objeto autônomo. Essa dicção alegórica afasta o sujeito do sujeito empírico, o que fica evidente na poesia dos poetas franceses considerados fundadores da modernidade, e conduz, necessariamente, à irrepresentabilidade. Partindo dessa clássica análise feita por Friedrich (1989), Paul de Man (1999), em “Poesia Lírica e Modernidade”, tece algumas críticas às teorizações feitas e chama atenção para o fato de que por mais impessoais, irônicos e desencarnados que os poetas franceses considerados fundadores da modernidade sejam, há na poesia deles níveis de significado que ainda são representacionais. Isso porque, segundo Paul de Man (1999) “A poesia não desiste tão facilmente e a tão baixo custo da sua função mimética e da sua dependência em relação à ficção de um eu”. (MAN, 1999, p. 203).

Na obra de Britto, é possível ainda identificarmos a presença recorrente de um sujeito lírico que se mostra cético, angustiado, envolto por uma atmosfera niilista e em atrito com as coisas do mundo o que pode ser percebido por meio da leitura do poema a seguir:

II

As coisas que te cercam, até onde
alcança a tua vista, tão passivas
em sua opacidade, que te impedem
de enxergar o (inexistente) horizonte,
que justamente por não serem vivas
se prestam para tudo, e nunca pedem

nem mesmo uma migalha de atenção,
essas coisas que você usa e esquece
assim que larga na primeira mesa –
pois bem: elas vão ficar. Você, não.
Tudo que pensa passa. Permanece
a alvenaria do mundo, o que pesa.

O mais é enchimento, e se consome.
As Tais formas eternas, as Ideias,
e a mente que as inventa, acabam em pó,
e delas ficam, quando muito, os nomes.
Muita louça ainda resta de Pompéia,
mas lábios que a tocaram, nem um só.

As testemunhas cegas da existência,
sempre a te olhar sem que você se importe,
vão assistir sem compaixão nem ânsia,
com a mais absoluta indiferença,
quando chegar a hora, a tua morte.
(Não que isso tenha a mínima importância).

(BRITTO, 2003, p.70)

Modulado pelas reflexões do poeta a respeito da efemeridade da vida e da fragilidade da condição humana, o poema é anunciado por um sujeito lírico que se dirige ao leitor ainda no primeiro verso, por meio do pronome “te”. Sem indignação, ele constata que a matéria viva não tem valor, visto que é perecível, seu fim é inevitável. O poema é construído a partir da reflexão a respeito de temas como a transitoriedade da vida e a permanência do mundo inanimado e material, *topos* que já foi muito explorado por diversos poetas da tradição ocidental. Os versos “As Tais formas eternas, as Ideias/ e a mente que as inventa, acabam em pó,” presentes na terceira estrofe do poema, remetem ao que está dito no livro III da *República* de Platão. Platão hierarquiza a razão e o sentido, o corpo e a alma, concebendo a existência de dois mundos. Segundo o

filósofo, o *Mundo Inteligível* corresponde ao mundo das ideias, das essências imutáveis. Este seria o mundo da verdade e da permanência, portanto, imutável. O *Mundo Sensível* é o dos fenômenos acessíveis aos sentidos, é o mundo das aparências, por isso, ilusório. As coisas que pertencem ao mundo sensível compõem a poesia de Paulo Henriques em duas categorias: de um lado, há tudo aquilo que pesa, faz volume, e de outro há as ideias, o pensamento. As primeiras são perenes, mas o mundo das Ideias, fundamentado na razão, se esvai facilmente, porque está associado à condição humana, ou seja, para o sujeito lírico deste poema o mundo formado por objetos inanimados, aparentemente sem valor, permanecerá, enquanto o homem, com todo o seu potencial criativo, inteligência e capacidade de transformar a realidade, por ser matéria viva, está fadado a transformar-se em pó. Os objetos, ainda que nos impeçam de enxergar o que está além desta realidade, o que é metafísico, pois limitam a nossa visão, não dependem de nós para permanecerem. A matéria viva, ao contrário, tem como certeza o seu fim, pois, como o sujeito lírico anuncia na segunda estrofe “Tudo que pensa passa” (BRITTO, 2003, p.70). Em seguida, na quinta estrofe, esta concepção é reiterada. É interessante notar que os objetos passam por um relativo processo de personificação, visto que o sujeito lírico atribui a eles sentimentos humanos: eles olham com indiferença para a matéria viva, não sentem compaixão nem ânsia diante da condição efêmera de tudo que é vivo, não pedem nenhuma migalha de atenção, ou reconhecimento de seu valor, são testemunhas cegas a contemplar a fragilidade da vida.

A visão niilista, que se manifesta nesse poema, vai ao encontro do que foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho. Em diversos momentos, Britto deixa transparecer um ceticismo ao tratar da fragilidade da vida, da fragilidade do ser humano e da insuficiência da linguagem, que não consegue encarnar perfeitamente o pensamento. Em muitos poemas, o poeta, descrente, tematiza a dificuldade de encontrar um sentido para a existência, a falta de certezas, de verdades absolutas e a sensação de vazio que sente frente a essas várias limitações. Quando indagado se concorda que o pessimismo é uma característica que atravessa a sua obra, Paulo Henriques Britto declara

Eu diria que “resignação” é a palavra certa, sim. Tem a ver com a aproximação da idade. Mas o pessimismo eu acho que já vem de longe, não é? *Mínima lírica* e *Trovar claro* são livros mais para cima; já *Liturgia da matéria*, nem tanto. Mas o pessimismo dos vinte anos, revisitado agora é de certo modo uma coisa menos séria, mais

“literária” (embora as depressões fossem perfeitamente reais).
(BRITTO, 2019)

É válido também destacarmos, aqui, a inserção do tu na cena poética, que permite que haja esse tom dialogal no poema. Essa abertura para alteridade acena para uma fissura na subjetividade poética. Assim como ocorre em vários poemas de Paulo Henriques Britto, neste, por meio do vocativo “você”, o sujeito lírico procura aproximar uma segunda pessoa, o leitor, de seu lugar de fala. A respeito disso, Alencar (2016) afirma:

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. 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 assumo o lugar de fala do outro. (ALENCAR, 2016, p. 80).

A ironia, como já foi dito anteriormente, é uma característica que perpassa toda a obra de Paulo Henriques Britto e neste poema evidencia-se no último verso “(Não que isso tenha a mínima importância)” (BRITTO, 2003, p.70). O sujeito lírico ironiza o tema abordado no poema, julgando-o, desse modo, insignificante. Arlenice Almeida da Silva (2010), em seu artigo “A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto”, considera que, nesse poema, Paulo Henriques Britto problematiza a falência do sujeito, naturalizando-a, por meio da contraposição entre aquilo que pensa e morre e aquilo que pesa e permanece. Sobre isso, a autora afirma:

As primeiras estrofes confirmam a trivialidade das falências do sentido e da representação: a alvenaria pesa, pois é passiva em sua opacidade; porém permanece, pois é cega e não se consome. À medida, contudo, que as estrofes finais se desdobram, o poema ganha dramaticidade e desemboca, na última sextilha, na inesperada inversão dialética: o olhar virou alvenaria; as testemunhas da existência tornam-se cegas, passivas, indiferentes. (SILVA, 2010)

A volubilidade com que o sujeito lírico muda de voz resulta, por vezes, em discursos que se complementam. A cada nova faceta, o poeta propõe um desafio para o leitor e para o crítico. Em um mesmo livro de Britto é possível encontrarmos problematizações sobre um mesmo assunto anunciadas por subjetividades diferentes, sem que uma delas prevaleça ou se instaure como a que mais se identifica com a do autor, o que esboroa a ideia de um sujeito pleno e absoluto.

Outra configuração do sujeito poético nos poemas de Paulo Henriques Britto é o seu deslocamento no espaço do poema. Nesse sentido, o sujeito lírico esforça-se para se ausentar e causar no leitor a impressão de que resta no espaço poético apenas a linguagem, a qual se move modulada pelas reflexões sobre os objetos do mundo ou sobre a própria poesia. No poema a seguir, tal fenômeno pode ser visualizado:

MATERIAIS

A utilidade da pedra:
fazer um muro ao redor
do que não dá para amar
nem destruir

A utilidade do gelo:
apaga tudo que arde
ou pelo menos disfarça

A utilidade do tempo:
O silêncio

(BRITTO, 1989b, p. 54)

O poema é enunciado por uma voz não-identificável, produzida na própria estrutura discursiva. Dessa forma, nota-se que não há um *eu* que se manifesta explicitamente, e isso provoca no leitor a sensação de que esse é um discurso impessoal que, ao mesmo tempo, se instaura como um saber sobre as coisas do mundo. Há, na poesia “Materiais”, definições das utilidades de três objetos, sendo os dois primeiros palpáveis, a pedra, o gelo, e o terceiro abstrato: o tempo. No entanto, essas definições são subjetivas, ou seja, há uma ruptura de expectativas: esperamos uma definição referencial, principalmente para os dois primeiros objetos, mas ela não se efetiva. Ao revelar o seu modo particular de conceber a pedra, o gelo e o tempo, o poeta deixa resquícios de sua subjetividade, ainda que tenha ofuscado o sujeito lírico. Por meio das definições propostas, o escritor deixa transparecer os indícios de uma subjetividade que, mesmo diluída, ainda paira no poema.

No poema “2”, que faz parte da sequência de poema que compõem a série “Nove variações sobre um tema de Jim Morrison”, presente no livro *Macau* (2003), também nos deparamos com um sujeito lírico que se desloca, semelhante ao que ocorre no poema “Materiais”:

2.

O dia levanta a cabeça
num gargarejo fatal
a tarde lhe rasga a carótida

Noite.

A noite segrega projetos
de mundos magros, sem cor
E vem o dia com seu préstito:
manhã.

(BRITTO, 2003, p. 30)

Esse poema é modulado pelas reflexões do poeta a respeito da passagem do tempo, mais especificamente sobre a chegada da manhã, da tarde e da noite. No primeiro verso da primeira estrofe, o sujeito lírico personifica o dia, que levanta a cabeça, uma metáfora para o amanhecer. Em seguida, o sujeito lírico anuncia a chegada da tarde por meio de uma imagem que novamente remete à personificação, uma vez que a tarde é a responsável por provocar uma cisão, isto é, a tarde rasga a carótida do dia e permite que a noite se instaure. Em seu sentido literal, carótida é um vaso sanguíneo situado no pescoço e que leva sangue ao cérebro. É interessante observar como o crepúsculo é destituído do romantismo normalmente associado a ele, o que pode ser confirmado por meio da utilização do vocábulo “rasga” e da imagem da carótida rompida, que simboliza o rompimento do dia para a chegada do próximo período. Na segunda estrofe, o sujeito lírico descreve a noite, responsável por segregar projetos “de mundos magros, sem cor”. Em seguida, o movimento cíclico novamente começa, com a chegada da manhã. Assim como o poema “Materiais”, o poema “2.” é enunciado por uma voz não-identificável, produzida na própria estrutura discursiva. Dessa forma, nota-se que não há um *eu* que se manifesta explicitamente, o que provoca no leitor a sensação de que esse é um discurso impessoal que, ao mesmo tempo, se instaura como uma reflexão sobre a passagem do tempo.

As ideias propostas por Michel Collot em seu ensaio “O sujeito lírico fora da si” (2004) são válidas para explicar tal fenômeno, isto é, a projeção do sujeito lírico nos objetos. Afastando-se de toda uma tradição calcada nas proposições hegelianas a respeito do lirismo, as quais são orientadas por um princípio de identidade entre o eu lírico e o eu empírico, em uma perspectiva confessional e monológica, Collot admite o deslocamento do sujeito poético da pura interioridade e sua projeção no mundo, recusando a concepção de lirismo entendida como expressão de um *eu*, da subjetividade pessoal. Segundo Collot:

Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um *foro* íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro,

no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema.” (COLLOT, 2004).

Desse modo, fica evidente que o deslocamento do sujeito lírico explícito não é empecilho para que se possa vislumbrar algumas marcas de subjetividades, as quais podem ser captadas por meio de uma análise atenta das construções das imagens. Além disso,

é razoável considerar o jogo de deslocamento do eu lírico para fora de si, em Britto, mais do que uma perspectiva específica de sua lírica, mas um exercício que também dialoga com uma tradição moderna de constituição do sujeito lírico moderno, que foge à concepção confessional de lirismo para se lançar como um eu que se constrói através do outro. (CINTRA, 2009)

Fabíola Padilha (2014), ao delinear as performances subjetivas que se fazem presente na poesia contemporânea, chama atenção para o fato de que em muitos poemas que compõem obra de Paulo Henriques Britto, assim como ocorre nos poemas aqui analisados “Materiais” e “2”, o sujeito se manifesta de forma remanescente, isto é, como sobra, como resto, o que cria uma tensão gerada pelos elementos presença-ausência. Segundo essa perspectiva, trata-se de um sujeito lírico que, desprovido de unidade absoluta, é constituído por “efeitos daquilo que se irrompe como resíduo presente, desprovido de substância.” (PADILHA, 2014, p.181). Nessa perspectiva, Padilha (2014) chama atenção para o fato de que é inócuo o esforço de tentar reter, em muitos poemas de Britto, um eu inteiriço, já que ela concebe o resto como elemento estruturante do sujeito, sobretudo devido à imprecisão de traços que delineiam esse sujeito tornando-o impreciso.

Outra clivagem da poesia de Paulo Henriques Britto é o deslocamento do sujeito lírico para a linguagem, ou seja, a partir da autossondagem da estrutura poemática, das constantes meditações sobre o fazer poético, o poeta, paradoxalmente, se afasta de si e, concomitantemente, volta-se para o seu poema, fruto de sua própria criação. Ao “sair de si” busca entremear-se nas reflexões que envolvem o seu próprio ofício. Tal afirmação nos leva a refletir sobre outra constância no cenário da lírica atual, que é a prática, cada vez mais recorrente, de debruçar-se sobre o próprio processo de composição, atitude que acaba constituindo o fio condutor do projeto poético de muitos poetas. O exercício metalinguístico evidencia ainda o caráter múltiplo do sujeito por trás da composição poética, que, cindido, revela-se, concomitantemente, crítico e criador ao sondar a própria arquitetura poemática. A respeito disso, Maria Esther Maciel (1999)

destaca que, apesar de antiga, a aliança entre a criação e a reflexão, muitos poetas concebem ainda hoje a poesia como espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma. Ao estilhaçar a linguagem e muitas vezes incorporar à enunciação lírica o discurso crítico, o poeta põe em diálogo teoria e prática, crítica e criação, que se espelham e se misturam. Nota-se ainda a tentativa de exploração da autossuficiência da linguagem, uma vez que esta assume, nesse tipo de produção poética, o lugar do sujeito.

É fato que, desde as poéticas clássicas, especialmente a *Poética* de Aristóteles, que as teorizações sobre o fazer literário acompanham a literatura em suas diversas manifestações ao longo da história. No século XIX, com os românticos alemães, esse procedimento passou a ser incorporado ao próprio texto literário, concebido por eles como instância capaz de coadunar poesia e pensamento. Desse modo, a consciência criadora, que pensa a construção da obra, ficou muito mais evidente, seja à margem dos textos literários ou incorporada a eles. Basta consultarmos as obras de alguns escritores românticos alemães, entre os quais podemos citar Schlegel, Schiller, Novalis, Goethe, entre outros, para percebermos que a prática da reflexão sobre o fazer poético é uma recorrência.

Na modernidade, nota-se uma assimilação e ampliação dessa prática, ou seja, o ato de debruçar-se sobre a própria composição continuou sendo uma via fecunda para se alcançar o poético. O ato de refletir sobre minúcias do processo de criação aponta para a multiplicidade do sujeito que se encontra por trás da obra, o qual é, por sua vez, criador e crítico da literatura concomitantemente. Poetas como Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire, franceses, o americano Edgar Allan Poe e brasileiros, como Mário de Andrade e João Cabral de Melo Neto, lançaram mão deste recurso, ou seja, utilizaram a poesia como espaço para reflexão a respeito dela mesma, revelando um olhar crítico e reflexivo sobre a própria obra.

Na contemporaneidade, a prática de examinar a própria composição poética com um olhar analítico continua acompanhando muitos poetas. Na obra de Paulo Henriques Britto, por exemplo, o leitor se depara, em inúmeros poemas, com uma relação dialógica entre exame crítico e criação poética, traduzida em um exercício lúcido de reflexão na e pela poesia acerca do processo de composição desta, em detrimento da espontaneidade. Tal via aponta ainda para um descentramento do eu poético, uma vez que o poeta, ao desdobrar-se em inúmeras subjetividades, incorpora o discurso crítico à enunciação lírica. Maria Esther Maciel (1999) discute sobre a fusão das funções poética

e metalinguística da linguagem, como também sobre a sondagem que o poeta faz da arquitetura do poema como um meio de revelação da sua consciência lúcida. Sobre isso, ela esclarece que ao escrever o poema, o poeta-crítico o faz consciente de que sua voz silencia para que a linguagem possa dizer por e apesar dele.

Nesse sentido, ampliando a nossa reflexão, podemos afirmar que, por trás de um poema metalinguístico, situa-se um sujeito múltiplo, criador e crítico da literatura ao mesmo tempo. Por essa razão, na poesia de Paulo Henriques, o espaço da metalinguagem surge também como lugar para a manifestação de mais uma subjetividade. Ao incorporar ao discurso poético a sua condição de crítico, o poeta corrobora ainda a ideia de que o processo de elaboração do poema não se dá de modo gratuito. Em seu artigo “A música desconhecida de Paulo Henriques Britto”, Eduardo Horta Nassif Veras (2005) afirma que a poesia de Britto se aproxima, em alguns aspectos, daquilo que Maulpoix (2009) chama de lirismo crítico. O poeta e ensaísta Jean-Michel Maulpoix (2009) se dedicou a pensar, por meio dos seus ensaios, a respeito da gênese do lirismo até o lirismo crítico contemporâneo. Segundo Veras (2005), o lirismo crítico pode ser definido como aquele “em que o poeta procura dar uma voz e um canto à sua busca poética, o encontro da harmonia entre elementos aparentemente tão inconciliáveis, o lírico e o crítico, o infinito e o finito no fragmentado contexto dos dias atuais” (VERAS, 2005). Maulpoix (2009) personifica o lirismo crítico na imagem do equilibrista, uma vez que a voz do poeta é aquela que se equilibra “no tênue fio de sua linguagem, ao mesmo tempo lírica e questionadora”. (VERAS, 2005). Nas palavras de Veras (2005):

Outro elemento importante presente no lirismo crítico e que dialoga também com a poética de Britto refere-se à preocupação com a especificidade do discurso poético. Para Maulpoix (2009), essa especificidade se encontra no trabalho com a língua: “trata-se de lembrar aquilo que (...) torna [a poesia] insubstituível: sua atenção fervorosa à língua, sua faculdade de encantamento, seu poder de ligação, e a intensidade da reflexão que ela induz a respeito da palavra humana. (VERAS, 2005).

Alfonso Berardinelli (2007), em “Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas”, concebendo a poesia como um espaço que está em constante definição no interior dos gêneros literários, admite que, na contemporaneidade, há uma correspondência quase imediata entre o conceito de poesia e o território da lírica, e aponta para uma virada fundamental no modo de herdar a modernidade neste tempo. Fixando o início da pós-modernidade no ano de 1940, durante e, sobretudo, após o fim

da Segunda Guerra Mundial, o autor enfatiza que o gênero lírico, além de reabrir o diálogo com a tradição pré-moderna, recuperou as dimensões da prosa. Ao referir-se à poesia de Wystan Hugh Auden, arrola algumas linhas de força que também podem ser verificadas na poesia de inúmeros poetas contemporâneos. Sobre esse poeta, afirma Berardinelli (2007) que:

Quase nunca fala de si, é capaz de versificar qualquer coisa, não impõe à sua poesia limites temáticos, de assunto ou tom. Varia, comenta, retoma outros textos, cita outros escritores, divaga solene e humoristicamente sobre a história da civilização a que pertence. (BERARDINELLI, 2007, p.181)

Para exemplificar de que forma muitos poetas orientam o seu trabalho poético em relação à prosa, como muitos contemporâneos fazem, Berardinelli menciona o projeto poético de Francis Ponge, que em seu obsessivo exercício de descrição dos objetos, objetiva a “desintoxicação da linguagem poética da massa de suas escórias líricas” (BERARDINELLI, 2007, p. 182). Na contemporaneidade, em que as fronteiras da poesia mostram-se alargadas, muitos poetas aproximam-se da dimensão discursiva da prosa, sobretudo quando compõem poemas que podem ser denominados “ensaísticos”. Sabemos que essa autorreferencialidade, que corresponde ao movimento da poesia de voltar-se para si mesma, presente na poesia lírica contemporânea, é uma herança da modernidade literária. Em muitos poemas de Britto, a subjetividade do poeta conduz o leitor a uma reflexão crítica sobre o ato criador, pois o poeta incorpora à enunciação lírica a sua condição, além de sujeito artista, de crítico. Ao poetizar sobre as tensões que marcam o processo de composição poética, sobre os limites da linguagem e sobre os limites da experiência poética, Britto se insere na estirpe de poetas que fazem um lirismo crítico. Isso pode ser verificado no terceiro poema, numerado com algarismo romano III e inserido no bloco intitulado “Três Lamentos”, composto por três poemas, presente em *Liturgia da matéria* (1989b):

III

Nada nas mãos, nem na cabeça, nada
no estômago, além da sensação vazia
de haver ultrapassado toda a sensação

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

É como as cobras. As mais silenciosas,
de corpo mais esguio, de cor esmaecida.

destilam o veneno mais perfeito.

Assim também os poemas. Os mais contidos
e lisos, os que menos coisas dizem,
destilam o veneno mais perfeito.

(BRITTO, 1989b, p. 30)

O poema “III” se inicia com a descrição do estado do sujeito lírico: “nada nas mãos nem na cabeça, nada/ no estômago”. Essas afirmações remetem à ausência de certezas, de ideias concretas, definidas. Em seguida, é possível percebermos que o poeta lança mão de uma comparação para expressar sua concepção de poema perfeito, o que pode ser comprovado na terceira e na quarta estrofes. Para o sujeito lírico, fazer um poema perfeito implica na contenção, na economia da linguagem. Os poemas que em uma primeira leitura nada parecem transmitir, “os mais contidos/ e lisos, os que menos coisas dizem/destilam o veneno mais perfeito”, ou seja, são os mais ricos em significados. Tal concepção é reiterada em diversos poemas que compõem a obra de Britto, nos quais é possível verificarmos uma “apologia ao silêncio”, ou seja, uma defesa de que é preciso que a escolha do assunto a ser abordado no poema seja cuidadosamente pensada para que não sejam tematizados assuntos pouco relevantes. No poema “IV”, retirado de *Trovar Claro* (1997), o poeta adverte: “Cuidado: todo silêncio é pouco”.

Na obra de Paulo Henriques Britto, mais especificamente nos livros *Trovar Claro* (1997) e *Tarde* (2007), é evidente a tentativa de desnudamento do processo de criação, em muitos poemas posto às claras. Muitas vezes, orientado por uma certa herança do sujeito cartesiano, o poeta utiliza sua poesia para a explicação de sua poética. No poema a seguir, intitulado “Ossos do ofício”, novamente o leitor se depara com uma subjetividade fundamentada na meditação sobre o processo de criação de um poema:

OSSOS DO OFÍCIO

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

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

Difícil, sim. E é por isso que encanta.

Há que *sentir* – e aí está o fascínio–
Com rima atravessada na garganta.

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

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

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

(BRITTO, 2007, p. 44)

“Ossos do ofício” constrói-se a partir de uma tensão que se revela com a categórica afirmação: “ O que se pensa não é o que se canta”, concepção que será reiterada ao longo do poema. Para o sujeito lírico, desajustado, angustiado diante da constatação de que há um abismo entre o que se pensa e o que se escreve no poema, a linguagem, mediação entre o sujeito e o mundo, é incapaz de traduzir perfeitamente o pensamento. Por essa razão, no processo de composição poética, o qual exige dedicação e autodomínio para ser executado, uma vez que não é nada retilíneo, a escrita é um simulacro, visto que da ideia à sua transposição para o papel há uma enorme lacuna, o que impede a correspondência exata entre o que se deseja escrever e o que se materializa em palavras. Paradoxalmente, o efeito encantatório do poema está relacionado a essa dificuldade, conforme pode ser verificado no primeiro verso da terceira estrofe: “Difícil sim. E é por isso que encanta.”.

A questão da crise da linguagem foi objeto de reflexão de vários filósofos e teóricos, entre eles Richard Sheppard (1989), que em seu texto “A crise da linguagem” deixa claro que embora outras poetas anteriores ao modernismo já houvessem sentido a necessidade de desenvolver novos recursos linguísticos, foi na modernidade que a crise da linguagem se acentuou, pois os artistas modernistas, espantados com todas as mudanças políticas, econômicas e sociais, recusaram a linguagem convencional e desenvolveram uma nova forma de linguagem, marcada sobretudo pela fragmentação. Dotados de razão crítica, os modernos tinham plena consciência de que o mundo era apreendido pela linguagem, ou seja, reconheciam que a linguagem era instância mediadora entre o eu e o mundo. Por meio dessa nova linguagem, de acordo com

Sheppard (1989), os artistas desejavam exprimir o estranhamento frente à modernidade e aos tantos conflitos que surgiram com ela. Diante das guerras, do avanço das tecnologias, do crescimento das cidades, os artistas sentiram que esse novo tempo pedia uma nova linguagem, para que pudessem expressar suas angústias e inseguranças. Essa nova linguagem recorre à fragmentação, como já mencionado anteriormente, e ao silêncio. Assumindo uma postura claramente pessimista em relação à insuficiência da linguagem para expressar o que se deseja, esta passou a ser vista como algo esvaziado, como uma parede opaca, impenetrável, deixou de cumprir a sua função primordial, que é promover a comunicação. Diante disso, os escritores modernos, de acordo com Sheppard (1989), passam a investir contra a linguagem e consideram o vocabulário e a sintaxe imprestáveis para a poesia. Dessa maneira, eles tentam, por meio da experimentação, redescobrir a dimensão perdida da linguagem, abstrair palavras de seu lugar convencionalizado, recombina-las, explorar novas possibilidades sintáticas e rítmicas, resgatas significados esquecidos.

Em muitos poemas de Paulo Henriques Britto, como em “Ossos do Ofício”, Paulo Henriques Britto retoma a questão da linguagem como mediadora entre o eu e o mundo e constata, novamente com certo desencanto, pessimismo e melancolia, que a linguagem é insuficiente para expressar o que se deseja. Para Britto, a poesia, na verdade, é um “beco sem saída” (BRITTO, 2007, p. 15). Essa imagem parece-nos bastante adequada para metaforizar a concepção do poeta a respeito tanto condição da poesia como do poeta na contemporaneidade, que, muitas vezes, não consegue dar conta de mediar a relação entre o sujeito e o mundo. Nesse sentido, a atividade da escrita, é muitas vezes, colocada como inútil. Porém, ainda assim, o poeta recomenda, muitas vezes de maneira irônica, que é preciso continuar, persistir, escrever. A respeito desse desencantamento relacionado à insuficiência da linguagem, Alencar (2016) afirma

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. [...]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. (ALENCAR, 2016, p.82).

No poema I, da série “Sete estudos para a mão esquerda”, presente no livro *Trovar Claro* (1997), o poeta também examina o fazer poético:

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 fez-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 em seus ouvidos.
Porém você relê. E diz: é isso.

(BRITTO, 2007, p. 19)

No poema “I”, o sujeito lírico aborda como questão principal a distância entre o que pensa e o que se canta, ou seja, a falta de controle que o poeta tem da linguagem que utiliza. As palavras, segundo a visão desse sujeito lírico, não são controladas pelo poeta, porque tomam um rumo próprio, perfazem uma trajetória inesperada, vão se juntando para dar origem ao poema. Esse movimento das palavras origina um verdadeiro espetáculo. O poeta, passivo diante desse processo, apenas assiste tudo. Ao final do poema, o sujeito lírico afirma, ironicamente, “Porém você relê. E diz: é isso”, sugerindo que o poeta aceita o processo, como se não tivesse participação nele, como se a criação poética simplesmente prescindisse a técnica. Na quarta estrofe, o sujeito lírico do poema “IV” dirige-se ao um interlocutor, nomeado como você, que pode ser o leitor ou o poeta. Segundo Celia Pedrosa (2014), a noção de endereçamento existe na poesia desde Safo e é algo próprio do lirismo, porém, após os anos 90, essa característica discursiva tornou-se constante, ou seja, nota-se, de forma explícita ou indeterminada, a abertura do sujeito lírico para a inserção de um interlocutor. Essa noção pressupõe a existência do outro na cena poética. No poema “IV”, assim como em vários outros poemas de Paulo Henriques Britto, é evidente a presença de uma dialogia, que se opõe a um discurso monológico. Assim, em vez de um sujeito lírico solipsista, ensimesmado, observamos um sujeito lírico que se dirige ao outro.

De acordo com Malcon Bradbury (1989), com a modernidade houve uma intensificação acerca da reflexão do artista sobre seu próprio método. A arte passa a exprimir ela mesma, seus próprios métodos de composição, libertando-se da representação realista. O artista, imbuído de um sentimento de alcançar o novo, volta

seu olhar para o próprio exercício da arte. Essa plena liberdade criadora permitiu inserção mais acentuada de reflexões sobre o fazer artístico na própria obra. Paulo Henriques Britto, poeta contemporâneo herdeiro da tradição, assim como outros poetas contemporâneos também elege como objeto de reflexão o fazer poético, conforme também pode ser verificado também no poema a seguir:

BIODIVERSIDADE

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

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

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

câmbio? Quem sabe esses cascos invertidos,
incapazes de reassumir a posição natural,
não são na verdade uma outra forma de vida,
tipo um ramo alternativo do reino animal?

(BRITTO, 2003, p.09)

O sujeito lírico do poema “Biodiversidade” aborda sua concepção de poesia, reflete sobre do ofício do poeta e sobre o papel do leitor. Primeiramente, ele apresenta uma concepção de poesia metaforizada em uma imagem bastante excêntrica: cágados, que são répteis com carapaça, com as quatro patas viradas para o ar. Em seguida, o poeta é colocado na condição daquele que “paga mico”, ou seja, aquele se presta a um papel também ridículo e, por meio da prática, da oficina e do suor, elabora o texto poético, um verdadeiro amontoado de “ palavras bestas estrebuchando inúteis”, uma fala esquisita, aparentemente anárquica. Apesar de ser colocada como algo completamente estapafúrdio, a poesia resiste e, mais do que isso, ainda desperta o interesse do leitor, este que está “do outro lado da linha formigando de estática,/dizendo algo mais que testando, testando, um dois três!”.

No poema “IV”, que faz parte da série “NO ALTO”, presente no livro *Trovar Claro* (1997) o poeta também reflete a respeito da criação da poesia e sintetiza o que é necessário para criar um poema:

IV

Cuidado, poeta: o tempo engorda a alma.
 Depois de um certo número de páginas
 anjos não pousam mais nas entrelinhas .
 E até a lucidez, essa moderna,
 também se gasta, como qualquer moeda.

O ter o que dizer é jogo arriscado,
 Não se resolve com um só lance de dados.
 Não basta a precisão de gestos apenas.
 O gesto mais felino é quase nada
 sem o lastro da existência, essa cansada,

com sua textura por demais espessa
 para transpassar a tímida peneira
 da pálida poesia, essa antiga.
 O tempo é escasso. O dicionário é gordo.
 Cuidado: todo silêncio é pouco.

(BRITTO, 1997, p.121)

No poema “IV”, o sujeito lírico se dirige a um interlocutor denominado “poeta” e o adverte, já no primeiro verso da primeira estrofe: “Cuidado, poeta: o tempo engorda a alma”. Em seguida, o sujeito lírico deixa claro que, depois de certo tempo, apenas domínio da técnica já não é suficiente para criar o poema, uma vez que a existência, ou seja, a experiência de vida, também deve ser considerada. Dessa forma, Britto reitera a visão que já foi expressa anteriormente nos poemas “Macau” e “História natural”, segundo a qual não é possível arruinar o eu pessoal no momento da criação, porque na constituição da subjetividade poética há sempre fragmentos desse eu. Apesar de possuir o domínio da técnica, descrita no poema “IV” como um gesto felino, um lance de dados, um gesto preciso, o poeta não pode desprezar o lastro da existência, “essa cansada/ com sua textura por demais espessa”. O poema, nesse sentido, é fruto da junção da lucidez, que remete à técnica, à artificialidade, e da experiência de vida, que também atua na constituição da subjetividade poética. Ainda que o poeta queira ter um controle racional da sua composição, as experiências de vida, o eu pessoal, não pode ser eliminado, porque faz parte da constituição da subjetividade poética. É interessante observarmos a imagem da peneira colocada no segundo verso da terceira estrofe, que simboliza o próprio ato criador: o poeta deve, no momento da criação, passar na peneira o lastro da existência e, por meio da técnica, elaborar o seu material poético. No último verso da última estrofe, o sujeito lírico finaliza o poema com a irônica advertência

“Cuidado: todo silêncio é pouco”, fazendo uma espécie de apologia ao silêncio. A respeito desse poema, Britto (1999) declara

É uma coisa que eu tenho, até por essa minha implicância com a tendência da arte de insistir no aspecto autorreflexivo, é introduzir a questão do significado, e não só do significante. Falar sobre coisas. Eu tenho muito essa obsessão de não ficar fechado dentro desse círculo da literatura. E, volta e meia, quando dou por mim estou fazendo coisas que estão um pouco dentro desse círculo [...] muitas vezes a coisa é feita de um ângulo crítico. No final de *Trovar claro*, por exemplo, tem um poema ("Cuidado, poeta: o tempo engorda a alma") que é metalinguístico, mas que é um poema metalinguístico criticando exatamente o poema metalinguístico. Eu tenho sempre uma coisa autocrítica. (BRITTO, 1999)

Há outros poemas na obra de Paulo Henriques Britto que agregaram reflexões acerca do fazer poético e dos limites da subjetividade criadora. Em alguns poemas marcadamente metalinguísticos, o poeta problematiza acerca do esgotamento da palavra e da impossibilidade de se alcançar a originalidade na poesia. Na modernidade dos fins do século XIX, nas primeiras décadas do século XX, a discussão a respeito do que é “novidade” tornou-se cara aos modernos. Britto retoma esse tema para defender, muitas vezes pelo viés da ironia, que a novidade, hoje, é algo utópico. Esse tema eleito por Britto se faz presente no livro *Formas do nada* (2012), no poema IV, que faz parte da seção “Seis sonetos soturnos”:

IV

Caminhos que só levam a certeza
a caminhos que dão na estaca zero.
Nada de novo. A única surpresa
é constatar que mesmo o desespero,

a vaga mariposa persistente
que não se mexe nem com a luz acesa,
termina se tornando simplesmente
uma espécie sobre a mesa,

feito esses porta-fotos digitais
em que a paisagem muda pouca a pouco,
talvez escurecendo mais e mais,

como se anoitecesse- quando então
se percebe, como quem leva um soco,
que a tela mergulhou na escuridão.

(BRITTO, 2012, p. 47)

Nota-se que o sujeito lírico no poema IV já anuncia a sua incredulidade em relação à possibilidade de se alcançar a novidade nos três primeiros versos: “Caminhos

que só levam a certeza/ a caminhos que dão na estaca zero”./ Nada de novo.” (BRITTO, 2012, p.47). O poema é construído sob uma tensão entre o ter ou não ter o que dizer. Ainda que o poeta busque a novidade, sempre chegará a caminhos que levam à estaca zero. Isso porque, como afirma no poema “Circular”, também presente em *Formas do nada* (2012), “originalidade não tem lugar nesse mundo:

IV

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

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

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

Sim, tanto faz dizer coisa com coisa
ou simplesmente se contradizer.
Melhor calar-se para sempre, em vez
de ficar o tempo todo a alugar
todo mundo, sem sair do lugar,
dizendo sempre, sempre, sempre, a mesma coisa
que nunca foi necessário dizer.
Como faz este poema. Talvez.

(BRITTO, 2012, p. 12)

Ampliando a discussão feita no poema “IV”, no poema “Circular” o sujeito lírico, deixa claro, ironicamente, que não há nada mais a ser dito, que tanto faz o que se escreva, já que todo discurso é uma perda de tempo, já que não há lugar para a originalidade nesse mundo. Ironicamente, o poeta anuncia que o melhor seria não dizer nada, calar-se, já que tudo que é dito “é sempre a mesma coisa” (BRITTO, 2012, p.12). Essa discussão a respeito da impossibilidade de fazer algo que aponte para uma ruptura também perpassa o poema “III”, que está presente na série “Cinco sonetos trágicos”, do livro *Tarde* (2007):

III

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

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

(BRITTO, 2007, p. 79)

No poema “III”, o sujeito lírico, cético, afirma que chegou tarde demais e que, por isso, não há mais o que ser dito. Nota-se que, no segundo verso, ele denomina, metaforicamente, toda a herança da tradição de tralha, algo que o acompanha e que faz com que a originalidade não possa ser alcançada. Evidencia-se, aqui, que o sujeito lírico posiciona-se criticamente frente à tradição: esta é considerada um fardo o qual o poeta carrega nos ombros e do qual não consegue se livrar. Essa visão é reiterada no poema “2”, da série “Crepuscular”, também presente no livro *Tarde* (2007):

2.

Chegamos tarde, é claro. Como todos.
 Chegamos tarde, e nosso tempo é pouco,
 o tempo exato de dizer: é tarde.

Todas as sílabas imagináveis
 Soaram. Nada ficou por cantar,
 nem mesmo o não-ter-mais-o-que-cantar

o não-poder-cantar, já tão cantado
 que se estiolou no infinito banal
 de espelhos frente a frente a refletir-se,

restando da palavra só o resumo
 da pálida intenção, indisfarçada,
 de não dizer, dizendo, alguma coisa.

(BRITTO, 2007, p. 84)

No poema “2.”, o sujeito lírico se anuncia, na primeira pessoa do plural nós, como se pertencesse a um grupo, o grupo de poetas contemporâneos. Esse poema pode ser compreendido como a metáfora da condição da poesia e dos poetas na contemporaneidade: chegaram tarde demais. Todos os temas já foram explorados, todas as possibilidades de construção estão esgotadas, tudo já foi cantado e recantado. Da palavra, sobraram apenas os resquícios, constata o poeta. No último verso do poema, o sujeito lírico finaliza dizendo que a poesia hoje (que chegou tarde), fruto da consciência criadora do poeta contemporâneo (que também chegou tarde) não comunica coisa alguma.

Paulo Henriques Britto, apesar de afirmar que toda palavra já foi dita e que o poeta contemporâneo não pode alcançar a novidade, insiste, no poema intitulado “5”, que é preciso continuar a cantar :

5.

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

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

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

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

(BRITTO, 2007, p. 87)

Esse poema, que é o quinto poema da série *Crepuscular*, presente no livro *Tarde* (2007), além de reforçar a natureza não original da poesia, revela a concepção de Paulo Henriques Britto acerca da postura do poeta contemporâneo e da própria poesia contemporânea. No poema “5”, o sujeito lírico se afasta do discurso centrado no eu da primeira pessoa e se anuncia por meio do pronome nós, que aponta para uma coletividade, para uma pluralização da subjetividade. O nós pode remeter ao grupo de poetas contemporâneos, que chegaram tarde, por isso não inventarão a roda, ou seja, não criarão nada de novo. No entanto, isso não significa que não há nada a ser cantado, pois cada um pode reinventar a roda para si, o que significa que cada poeta pode dialogar com tradição de maneira singular, apropriar-se de toda a herança cultural disponível e manipulá-la à sua maneira. Britto revela, nesse poema, ter consciência de que ele, como artista contemporâneo, não quer superar a tradição, porque considera que todos os recursos já foram utilizados, que todos os temas e técnicas já foram amplamente explorados. Reconhece, também, que o diálogo com os canônicos não pode ser concebido como algo decorativo, isto é, mero jogo para mostrar a erudição do artista, é, ao contrário, parte da construção de um estilo próprio, porque cada poeta relê o passado, à luz do próprio tempo, sob uma perspectiva diferente. No atual cenário poético, cada poeta manipula as chamadas palavras tardias à sua maneira, ou seja, cada um estabelece esse diálogo com a tradição de forma singular.

A discussão acerca da originalidade como propriedade que confere valor ao texto poético não é recente. Malcom Bradbury (1989), em seu texto “Tornar novo”, destaca que o modernismo abrigou dentro de si muitas fases e gerou uma arte extraordinária e complexa, uma sucessão de movimentos que culminaram numa renovação artística jamais vista. As obras do modernismo foram tentativas de captar o espírito de uma época e dar à arte um ímpeto descobridor, já que havia uma obsessão dos modernos pela novidade. Bradbury (1989) destaca ainda que o artista moderno já nasce com a obrigação de ser vanguardista, de transformar sua época e a própria natureza da arte. Nessa perspectiva, esse artista, rompendo quase inteiramente com o passado, rejeita visões pré-fabricadas da arte, investe em sua consciência criativa e faz uma revolução da palavra e na palavra. Segundo Bradbury (1989), o poeta moderno garimpava a tradição literária para encontrar nela algum fragmento utilizável, movido pela experimentação, acreditando que era preciso desmontar e reconstruir as velhas formas. A palavra de ordem de modernismo europeu, que de acordo com Bradbury (1989) teve sua efervescência em 1890, é a liberdade. Para alcançar o novo, o artista procura se libertar das estruturas rígidas e herdadas, se empenhava em demolir as velhas estruturas da poesia tradicional e reconfigurá-las. Dentro desse jogo dialético entre criação e destruição, surgia o novo. O poeta contemporâneo, herdeiro de toda uma tradição, também não nega os predecessores. Em vários poemas na obra de Britto, por exemplo, o poeta reconhece a impossibilidade de alcançar o novo, mas imprime a modelos existentes novas formas de expressão, condizentes com o momento histórico.

Após a discussão feita nesse capítulo a respeito da constituição da subjetividade, que na obra de Britto revela-se destituída de unidade, vimos que é inquestionável o caráter múltiplo do sujeito lírico na obra de Paulo Henriques Britto. A partir da verificação desta característica, percebemos que são vários os fatores que interferem na constituição de subjetividades-outras na lírica de Britto, e um deles é a memória de leitura do sujeito empírico, aspecto que será desenvolvido no próximo capítulo.

3. SUBJETIVIDADE E MEMÓRIA DE LEITURA

Este capítulo é destinado à discussão a respeito das subjetividades líricas constituídas a partir de leituras feitas por Paulo Henriques Britto. Verificamos que na obra do poeta carioca a experiência de leitura atua como componente do processo de criação, uma vez que é possível identificarmos em inúmeros poemas rastros visíveis de leitura de poetas de formação da literatura brasileira, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, e de outros poetas consagrados pela tradição, como Charles Baudelaire e Fernando Pessoa. Sabendo que a memória de leitura do sujeito empírico Paulo Henriques Britto interfere em sua subjetividade, ou seja, as leituras que o poeta faz constituem um dos materiais básicos a serem elaborados na poesia, pretendemos refletir mais precisamente a respeito do modo como a memória de leitura de Drummond e Cabral atua na constituição da(s) subjetividade(s) manifestada(s) nos poemas.

Em sua obra *A Intertextualidade*, Tiphaine Samoyault (2008) apresenta algumas propostas teóricas sobre a intertextualidade e se dedica a pensar sobre o que é a memória da literatura. Reconhecendo que, desde os primórdios, é estreita a relação entre literatura e memória e que a literatura carrega a memória do mundo e dos homens, a autora parte do pressuposto que toda obra estabelece diálogo com a cultura em que se insere e, nesse sentido, pensar sobre a memória da literatura é pensar sobre uma poética dos textos em movimento. Segundo essa perspectiva, todo texto literário é atravessado por uma tensão entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem. Segundo a autora, a literatura estabelece uma relação com o mundo e apresenta uma relação consigo mesma “com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens” (SAMOYAULT, 2008, p.09). Assim, todo texto inscreve-se em uma genealogia, que pode aparecer ora de forma mais implícita ora mais explícita. A retomada de um texto no processo de elaboração de outro pode se dar de diferentes formas, “pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária”. (SAMOYAULT, 2008, p.09).

No fim dos anos 20, Mikhail Bakhtin já havia proposto a ideia de uma multiplicidade de discursos trazida pelas palavras. Para ele, o texto pode ser concebido como um lugar em que estão presentes variados pedaços de enunciados que o autor

redistribui ou permuta, elaborando um novo texto a partir de textos anteriores. Assim, um texto não existe nem pode ser compreendido ou avaliado isoladamente, pois está sempre em diálogo com outros textos. Nas palavras de Bakhtin,

O texto só ganha vida em contato com outros textos. Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos. Por trás desse contato está um contato de personalidades, e não de coisas. (BAKHTIN, 1986, p. 162)

Oficialmente, é Julia Kristeva, leitora de Mikhail Bakhtin, que, em 1966, cunha o termo intertextualidade, que seria o cruzamento, em um texto, de enunciados tomados de outros textos. Sendo assim, na mesma perspectiva de Bakhtin, Kristeva (1966) defende que todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é, portanto, absorção e transformação de outro texto. Posteriormente, Roland Barthes (1973), em seu artigo “Teoria do texto”, também se dedica a pensar sobre a intertextualidade relacionando-a com a citação. Segundo esse autor, a intertextualidade não pode ser reduzida simplesmente à identificação de fontes ou de influências, pois o intertexto seria um campo geral de fórmulas anônimas e a origem dele raramente é localizável.

Com os estudos de Michael Riffaterre (1979), segundo Samoyault (2008) “a intertextualidade torna-se verdadeiramente “um conceito para a recepção, permitindo impor modelos de leitura fundados sob fatos retóricos captados em espessura, na sua referência a outros, presentes no *corpus* da literatura”. (SAMOYAULT, 2008, p. 245). O autor distingue o intertexto da intertextualidade e considera o intertexto como sendo um fenômeno “que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente a sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear”. (SAMOYAULT, 2008, p. 25). De acordo com essa visão, o intertexto seria qualquer indício, percebido pelo leitor, seja uma citação implícita, uma alusão explícita, ou uma vaga reminiscência que pode “esclarecer a organização estilística do texto” (Samoyault, 2008, p.25). Fica evidente, então, que o intertexto é a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram e é um mecanismo para a produção de significância. Posteriormente, Gérard Genette (1982) construiu uma taxonomia formal para categorizar as relações literárias. Para ele, a intertextualidade é a presença efetiva de um texto em outro (o plágio, a citação ou a alusão seriam exemplos de intertextualidade). Genette (1982) propõe ainda os conceitos de paratexto, metatextualidade,

hipertextualidade e arquitextualidade. Segundo o autor, há dois tipos de práticas intertextuais:

As primeiras se inscrevem em uma relação de co-presença (A está presente no texto B) e as segundas, uma relação de derivação (A retomado e transformado em B; neste caso, Genette fala então da prática hipertextual). (SAMOYAULT, 2008, p. 48)

De acordo com a visão de Genette (1982), não há obra literária que não tenha evocado outra e, sendo assim, todas as obras são hipertextuais. No entanto, citação, a alusão, o plágio e a referência inscrevem a presença de um texto anterior no atual. Essas práticas da intertextualidade dependem, portanto, da co-presença entre dois ou vários textos, já que um texto absorve mais ou menos o texto anterior e, a partir disso, instaura-se uma biblioteca no texto atual. A citação, por exemplo, é identificável (graças ao uso de aspas ou do itálico, por exemplo), o que torna a heterogeneidade do texto mais nítida. Desse modo, a citação deixa visível a relação do autor com sua biblioteca, deixa o leitor saber o que existe por trás do texto, o percurso que o autor fez, isto é, o que ele selecionou e armazenou entre as leituras que fez. Já a referência não expõe o texto citado, mas faz a retomada deste por meio “de um título, um nome de um autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica”. (SAMOYAULT, 2008, p.50). A referência equivaleria a um empréstimo não literal não explícito. Sendo assim, a relação com o texto de origem é mais sutil que na citação. A alusão, assim como a referência, também faz referência a um texto anterior e, na maioria das vezes, é exclusivamente semântica. A percepção da alusão é subjetiva e seu desvendamento não é necessário para a compreensão do texto. Isso porque, segundo Samoyault (2008) ela “pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que chega a identificá-la. A alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe.” (SAMOYAULT, 2008, p.50) Entre as práticas de co-presença, fica claro que apenas a citação evidencia nitidamente o jogo existente entre dois textos. A identificação da referência e da alusão dependem, portanto, da sagacidade do leitor.

O pastiche e a paródia são práticas intertextuais que não se caracterizam, segundo Genette (1982), por uma relação de co-presença, mas de derivação. Essas são as duas principais formas de derivação. A paródia “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente.” (SAMOYAULT, 2008, p.25). Sendo assim, na paródia, o texto anterior é reconhecível,

pois o objetivo principal da paródia é, de forma lúdica e subversiva, zombar do texto original ou manifestar admiração por ele. O pastiche, diferentemente da paródia, imita o hipotexto, sem transformá-lo. Nesse sentido, o escritor, no pastiche, se apropria, de forma mais ou menos fiel, abertamente do estilo de outro escritor. “A visada do pastiche pode revelar-se mais séria, no exercício de estilo que ela permite: ao se imitar um autor, não somente se aprende a escrever, mas libera-se também das influências mais ou menos conscientes que se pode ter sobre seu próprio estilo”. (SAMOYAULT, 2008, p.25).

Ainda de acordo com Samoyault (2008), existem ainda as operações de colagem, em que o texto principal não integra mais o intertexto, “mas coloca-o ao seu lado, valorizando assim o fragmentário e o heterogêneo. A dissociação prevalece sobre a absorção e a ambiguidade pesa menos sobre a natureza do texto que sobre sua função. (SAMOYAULT, 2008, p. 63). Uma das formas de colagem seria a epígrafe, que é colocada acima do texto e serve como uma espécie de” introdução” do texto ao qual ela antecede. Sobre esse tipo de intertextualidade, a autora afirma:

A colagem da frase acima do texto, na abertura, faz ao mesmo tempo parecer uma separação (graças ao branco que dissocia o intertexto do texto) e uma reunião: o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedentes, que estes últimos lhe transmitem por um efeito de filiação: o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a figura genealógica. A ligação se faz sempre pelo sentido, mas ela pode ser mais precisa ou mais difusa.”(SAMOYAULT,2008, p. 64)

A colagem pode se dar, também, no meio do texto, que é quando textos literários instalam no seu centro um material intertextual sem absorvê-lo. Seu sentido não se apreende, pois, em continuidade e uniformidade com o resto do texto, mas se cria também, como com a epígrafe, na dispersão.

Fica claro, portanto, que, segundo Samoyault (2008), a intertextualidade é “o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura”. (SAMOYAULT, 2008, p.68). A autora destaca ainda que é a intertextualidade que permite uma reflexão sobre o texto, colocando-o assim numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nessa relação de troca). Sendo assim, uma obra sempre estabelece uma relação com o conjunto da literatura, devido à pertença da obra a uma corrente historicamente definida ou não, por sua identificação numa época, sujeita também a variação —, como gênero —pela relação da obra literária

com a classe na qual se localiza —, como reconhecimento —pela pertença variável desta obra ao cânone —, como estilo de discurso — pela modificação possível do caráter discursivo de um texto. Segundo Samoyault (2008), a “memória das obras” é um espaço instável, em que atuam o esquecimento, a lembrança fugaz, a recuperação repentina e o apagamento temporário. Mais do que apontar para uma genealogia do autor, as práticas intertextuais “informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo ou um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória.” (SAMOYAULT, 2008, p.68).

A autora salienta ainda que por meio do jogo de uma nova disposição, o escritor pode tornar-se “proprietário” de determinado assunto, abandonar o hábito desvalorizado de plagiador para revestir aquele, muito mais valorizado, de autor. Isso porque a criação se exerce não na matéria, mas na maneira de trabalhar a matéria, ou melhor, “no encontro de uma matéria e de uma maneira”. (SAMOYAULT, 2008, p.70). Diante disso, o escritor moderno, muitas vezes, adota uma postura melancólica, ao ver na literatura apenas um espelho da literatura, no qual ela se reflete sem cessar. “A consciência da repetição desemboca sobre o remoer e o triste sentimento de uma perda: a estética pós-moderna, na mistura que ela faz com o antigo, exprime isso ao longo de páginas.” (SAMOYAULT, 2008, p.72). A autora chama atenção para o fato de que na época pós-moderna a obra parece manter uma relação nostálgica com o passado. Por mais nova que seja, sempre acena para o passado, está sempre condenada a ser uma lembrança, pois é como uma sombra das obras predecessoras. Sobre isso, ela afirma que “a memória da literatura está por certo carregada e ela se enrola na memória individual, todavia, seus estratos dispõem sempre os fundamentos de uma obra nova.” (SAMOYAULT, 2008, p. 73). Isso porque dizer diferentemente é inovar. A literatura toma a literatura como modelo, os textos interagem no interior desse campo e se tornam patrimônio coletivo. Assim,

[...] mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que , aliás, se separar de alguma coisa é afirmar a sua existência. (SAMOYAULT , 2008, p. 75).

Sendo assim, a intertextualidade não é simplesmente citar, tomar emprestado, absorver o outro, mas é uma caracterização da literatura. “Um escritor pode ser original apesar da constatação de que tudo está dito; o próprio da originalidade artística reside

talvez nisso, na assunção da memória e na ultrapassagem da melancolia.” (SAMOYAULT, 2008, p. 78). A literatura joga com modelos, referências, com o já dito. De acordo com essa visão, ao mesmo tempo em que as obras estão entremeadas de vestígios intertextuais, elas também impõem suas regras: modos de empregos variáveis de reescritura, não resultando mais de uma atitude angustiada de repetição, mas de reapropriações múltiplas do já dito. Assim, a “memória da biblioteca, a consciência da repetição e da constituição de modelos por outrem são também o substrato de numerosos jogos literários” (SAMOYAULT, 2008, p. 79). A autora enfatiza ainda que mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com uma alteridade, o que perturba sua unidade, “coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão”. (SAMOYAULT, 2008, p. 67).

A autora se dedica a pensar ainda a respeito do modo como o leitor se insere nas obras literárias permeadas de referências intertextuais. Sabemos que a recepção da intertextualidade está submetida a complexos regimes de apreciação e desvelamento. A intertextualidade, ao romper com a linearidade do texto, exige um novo modo de leitura. O texto entremeado de referências intertextuais convoca um leitor que faça um trabalho de aprofundamento. Nesse processo, Samoyault (2008) salienta a falibilidade do leitor, comparando-o com a imagem de uma peneira, pois este, tal como a peneira, é cheio de lacunas. A intertextualidade se coloca, desse modo, como um desafio para o leitor, pois o texto o incita sempre a ter mais imaginação e saber, “cifrando elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e as do outro.” (SAMOYAULT, 2008, p.89). Contudo, a autora deixa claro que a identidade perfeita entre leitor e o texto seria impensável, uma vez que a memória de cada indivíduo não é idêntica àquela trazida pelo texto, daí o caráter variável e frequentemente subjetivo da recepção intertextual. Samoyault (2008) chama atenção ainda para o fato de que, durante a leitura de um texto, também a memória do leitor atua de modo a acrescentar ao que lê novas alusões e referências. Nesta perspectiva, o texto pode ser visualizado como se possuísse vários estratos e a literatura como se fosse um tecido contínuo:

O leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são frequentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritores que superpõem vários estratos do texto e, portanto, vários níveis de leitura.” (SAMOYAULT, 2008, p. 91)

Samoyault (2008) destaca, por fim, que essa variabilidade de recepção da intertextualidade é o que “permite as obras terem várias vidas diferentes. Se os textos exigissem esta memória total, impediriam a possibilidade de perceber a novidade, a defasagem; tornariam difícil igualmente a leitura contínua”. (SAMOYAUULT, 2008, p. 92). O exercício de descoberta do intertexto exige um leitor “instruído e sutil, capaz também de conservar seu saber e de mobilizá-lo a qualquer momento. [...] Quando nenhum índice é assinalado para o leitor, a percepção do intertexto ou do hipotexto revela-se delicada.” (SAMOYAUULT, 2008, p.93). Nesse caso, existem lacunas receptivas, porque a participação do leitor nesse “jogo literário” fica limitada, uma vez que ele, ao convocar a biblioteca que possui, não compartilha da memória literária ou cultural do autor. Sendo assim, é possível concluir que

a memória da literatura depende estreitamente da memória do leitor e da memória desses leitores que também são os escritores, com suas lacunas, sua ordem, sua escolha. Esta orienta o movimento incessante dos textos e dela depende sua sobrevivência no tempo. A intertextualidade aparece a partir daí como o jogo complexo e recíproco de duas atividades complementares que constituem o espaço literário, a escritura e a leitura, pelas quais uma não deixa de se lembrar da outra”. (SAMOYAUULT, 2008, p. 96).

É sabido que em todas as épocas da literatura ocidental os poetas dialogaram com os seus predecessores e contemporâneos, citando suas obras ou aludindo a elas. No atual cenário da lírica brasileira, a experiência de leitura do legado da tradição literária é um importante elemento a ser considerado como matéria de criação poética. Isso reafirma a continuidade e o desenvolvimento da concepção de poesia tanto como construção, conforme proposto por Mallarmé, quanto de relação com a tradição, aspecto defendido por T. S. Eliot, que em seu ensaio “Tradição e talento individual” afirma:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos [...] É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral. (ELIOT, 1989, p.39)

Recuperando ou relendo poéticas anteriores e até mesmo coetâneas, a poesia atual alarga a sua proposta de leitura, bem como os seus sentidos, além de trazer em si atualizações de *topoi* literários e, com isso, uma visão multifacetada acerca dos mesmos temas. Os poetas contemporâneos ampliam o campo de visão de poeta e leitor, levando-os ao exercício de uma leitura mais atenta guiada pela mínima atividade de pesquisa,

propondo uma significação que exige de ambos o reconhecimento da tradição que compõe com a construção dessa poesia.

A poesia contemporânea propõe, de fato, desafios para o leitor. Isso porque todo poeta, antes de tudo, é um leitor, que atuará como um pesquisador e vai reconhecer em poéticas anteriores as possíveis nuances de sua poética. O que a mente do poeta/leitor apreende e retém é a tradição que ele acessou, selecionou e elegeu para influenciar e constituir a sua poética. Em outras palavras, o “novo composto” que será formado pelo poeta é, inevitavelmente, além de outras coisas, a soma de um “um sem-número de sentimentos, frases, imagens” que a sua mente conseguiu “capturar e armazenar”. Assim, dentre outras, uma das funções do poeta é propor a manutenção da tradição que o precede, mesmo que por parte da negação ou da desconstrução, para depois reconstruí-la.

Pensando no papel do poeta ao longo do tempo e nos temas poetizados, observamos outro aspecto que problematiza e adensa a significação das poéticas atuais: o poeta não mais tão somente contempla os objetos exteriores ou expressa as suas vivências e emoções; ele ficcionaliza a sua expressão, critica a sua própria obra e elabora textos que não são literários. Esse artesão da palavra passou por um percurso de desenvolvimento que deu seus sinais de existência durante o Romantismo, em que além da carga intuitiva, para o exercício de criação, o poeta podia contar com a sua própria racionalidade, com os atributos de seu intelecto. Trata-se de um amadurecimento da primeira fase da modernidade literária. Ao pensar em poetas referenciais do nosso tempo, percebemos que a poesia tem sido produzida em maior volume pela e na academia e para a academia acessar. Ou seja, o percurso dessa poesia atual, desde sua elaboração até a sua recepção está posto num ambiente cujo exercício de análise é comumente praticado. Justificam essa afirmativa nomes como Marcos Sísicar, Paulo Henriques Britto e a poeta portuguesa Ana Luísa Amaral.

A palavra de ordem e norteadora da produção poética moderna é crise. A poesia contemporânea é crítica de si mesma, crítica da sua tradição passada e do seu próprio tempo, crítica de poéticas paralelas a ela, pois além de atribuir um juízo de valor, ela reflete sobre as suas configurações constituindo, a partir desse exercício, a sua própria configuração particular; além de possibilitar também, em meio a essa crítica, a crise que a torna tão complexa e fomenta o crescimento da própria poesia em crise.

A partir de Charles Baudelaire, o poeta não conta apenas com a sua erudição e capacidade inteligente criadora, mas também é capaz de forjar, de dissimular, de

ficcionalizar o sentimento do eu poético, o que se tornou corrente no Modernismo literário, mas que no Romantismo não era efetivamente viável, já que nas primeiras grandes teorias românticas eram defendidas a sinceridade e autenticidade da expressão poética. Embora no Romantismo tenha-se notado a atividade de poetas que também atuavam como críticos, como o caso de Goethe e de Edgar Allan Poe, que também separou a lírica do coração, a acentuada ficcionalização de sentimentos e vivências poéticas deu-se mais intensamente na poética de Baudelaire. Então, de sinceridade poética, defendida por Hegel na poesia lírica, passamos à instauração da ficção no poema para disfarçar os sentimentos do poeta. Segundo Friedrich (1978) “Baudelaire justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal” (FRIEDRICH, 1978, p. 37). Tanto na primeira quanto na segunda fase da modernidade literária foi comum a prática de releituras e de reformulações da tradição, sendo essa prática ainda recorrente na poesia dos dias atuais, o que enfatiza a ideia de desenvolvimento da criação poética ao longo do tempo.

Desse modo, as noções de poeta e de autoria vão se tornando cada vez mais críticas, complexas e distintas entre si, a partir do Romantismo, e depois com o Modernismo literário. A “tradição da ruptura”, elucidada por Octavio Paz (1984) e iniciada na modernidade literária torna-se a originalidade da poesia atual, assim como a ruptura somente era originalidade no Modernismo e o aprofundamento do eu era a originalidade do Romantismo. A contemporaneidade é uma retomada ou uma continuação mais crítica e analítica dessa modernidade que teve sua fase introdutória no Romantismo. Isso porque, como já dito anteriormente, ao pensar em poetas referenciais do nosso tempo, percebemos que a poesia tem sido produzida em maior volume pela e na academia e para a academia acessar. Ou seja, o percurso dessa poesia atual, desde sua criação até a sua recepção está posto num ambiente em que exercício de análise é comumente praticado.

Benedito Nunes (1991), em seu artigo intitulado “A recente poesia brasileira: expressão e forma”, estabelece, como objetivo principal, levantar, do ponto de vista da expressão e da forma, algumas das propensões do conjunto da produção poética brasileira dentro de um marco cronológico definido: a década de 1980. Entre as diversas linhagens predominantes neste contexto de pluralidade estética, Nunes (1991) destaca algumas como principais: a *tematização reflexiva da poesia* ou a poesia sobre a poesia,

a *técnica do fragmento*, o *estilo neo-retórico* e a *configuração epigramática*, todas latentes ou ativadas na fase modernista.

Essas características elencadas podem perfeitamente ser verificadas na contemporaneidade, uma vez que a maioria dos poetas que vieram após o modernismo herda conquistas irrevogáveis deste movimento. Nunes enfatiza que a influência mais visível se dá em relação a dois poetas de formação da literatura brasileira, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, os quais inauguraram linhagens. A obra do poeta de Itabira caracteriza-se, principalmente, pela presença do exercício poético pautado na ironia, ao evocar o cotidiano e mesclar o cômico ao trágico; características que acabam sendo incorporadas à obra dos poetas posteriores, leitores inevitáveis de Drummond. Em Cabral, os poetas contemporâneos se espelham principalmente ao perseguirem o rigor construtivo, o qual se opõe à efusão dos sentimentos pessoais, e ao tematizarem o próprio processo de composição poética. Nunes denomina o processo de estabelecer diálogos com os canônicos de “esfolhamento da tradição”, que pode ser traduzido como:

A conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento de múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura. (NUNES, 1991, p. 179)

O poeta contemporâneo situa-se na confluência de uma multiplicidade inapreensível de todas as heranças culturais disponíveis, mas não se posiciona passivamente diante disso, na medida em que utiliza o seu acervo cultural para propor diferentes leituras do seu próprio tempo. Além disso, ao evocar a tradição, não o faz adotando somente uma postura de culto e reverência, revela também desconfianças no momento de consultar o “arquivo” e propõe, muitas vezes, uma releitura crítica deste. Isso pode ser associado ao que diz Nonato Gurgel (2007) em seu artigo “Territórios da moderna poesia”, texto no qual o autor afirma que, a partir da década de 1990, podemos verificar que a maioria dos poetas “vampirizam” a tradição, o que resulta em uma produção poética entremeada de releituras. Sobre isso, afirma o autor que:

O poeta contemporâneo “consulta” o arquivo de formas literárias herdadas da tradição, re-escrevendo a dimensão crítica já vislumbrada no poeta moderno nas suas relações com as linguagens da história.

Nesta releitura ecoa uma multiplicidade de formas e linguagens (GURGEL, 2007, p. 230)

É fato incontestável que a crítica literária tem se posicionado de maneira distinta frente à pluralidade de dicções líricas existentes no cenário poético atual. Em seu artigo “Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade e resistência”, Celia Pedrosa (2001) apresenta os posicionamentos de Ítalo Moriconi e Iumna Simon, os quais acreditam que a relação da produção literária contemporânea com a tradição é marcada por um retrocesso, pois, para eles, a maior parte dos poetas pós década de 80 estabelecem esse diálogo sem a consciência de historicidade e “analisam a produção literária contemporânea, respectivamente, sob a ótica da retraditionalização ou situação de crise. Para esses críticos, uma das razões para a crise está na relação dos artistas com a tradição literária.” (ALENCAR, 2016, p. 83)

Para Ítalo Moriconi, a poesia feita após a década de 80 é marcada por uma tendência à sofisticação literária, à volta ao esteticismo rigoroso, que se propõe a ser uma forma de resistência à barbárie que marca a pós-modernidade. Isso significa que há uma restauração de valores identificados como próprios do alto modernismo: o exercício do difícil e a encenação da subjetividade crítica. Esse esteticismo rigoroso, segundo Moriconi, remete a uma demanda parnasiana e, aparentemente, seria estranho à realidade atual, marcada pela dissolução da subjetividade crítica em inúmeras formas de subjetividade. De acordo com Celia Pedrosa, o crítico Ítalo Moriconi defende a existência de um movimento sublimador na poesia, uma vez que, segundo ele, há uma valorização da técnica, que acena para uma tentativa de “ressacralizar” a poesia, após a “dessublimação” promovida pelo Modernismo e a decretação da morte do verso, feita pelo Concretismo. Essa tendência manifestaria um tom neoconservador, “desdobramento previsível do processo de renormalização dos valores e circuitos literários” (PEDROSA, 2001, p. 75).

Celia Pedrosa (2001) também discorre sobre o posicionamento Iumna Simon, para quem a poesia atual pode ser reduzida à mera aceitação consumista do legado da tradição antiga e moderna. Para Simon, a poesia produzida após a década de 80 é marcada por uma inconsistência histórica, porque os poetas não se comprometem com o presente, eles apenas recombina fórmulas, modelos e técnicas como forma de evidenciar um mero jogo decorativo. Ela avalia, portanto, esse anacronismo de maneira negativa, uma vez que, segundo ela, não há inscrição no presente, já que os poetas não se posicionam frente à catástrofe pós-moderna. No ensaio intitulado “Poesia ruim,

sociedade pior” (1987), escrito em parceria com Vinícius Dantas, Iumna Simon aponta para a ausência de falta de um programa poético entre os poetas que publicaram na década de 1980.

Afastando-se dos posicionamentos de Ítalo Moriconi e de Iumna Simon, Celia Pedrosa (2001) apresenta o ponto de vista de Flora Süssekind, que ao analisar a poesia de Carlito Azevedo, por exemplo, tece comentários relativos à poesia contemporânea, valorizando o construtivismo rigoroso, já que a poesia desse poeta é marcada por um esforço pela redefinição da forma e do significado do próprio tempo. Flora Süssekind valoriza o diálogo que Carlito Azevedo estabelece com os canônicos, entre eles Manuel Bandeira, João Cabral de Melo neto, Francisco Alvim, Augusto de Campos, valoriza também os recursos estilísticos utilizados por Azevedo. A crítica concebe esses diálogos não como evidências de um mero jogo decorativo, despersonalizado, mas como tentativa de delinear um estilo próprio, o que aponta, inclusive, para uma redefinição do tempo lírico, uma vez que há a fusão de tempos distintos.

Celia Pedrosa (2001), na mesma perspectiva de Flora Süssekind, propõe uma estratégia de leitura e de avaliação da poesia brasileira contemporânea concebendo o anacronismo de forma positiva. Para ela, quando os poetas atuais dialogam com a tradição, estão mesclando dois tempos no espaço da subjetividade. Recuperar essas memórias de leitura, segundo Pedrosa (2001), não corresponderia a repetir o passa do, mas a transformar o passado à luz do próprio presente. Dialogar com a tradição seria, nessa perspectiva, uma forma de resistência às urgências do tempo em que o poeta se insere. Para fundamentar esse posicionamento, Pedrosa (2001) cita Mario de Andrade, para que a leitura da tradição funcionaria como uma mola para o poeta adquirir consciência técnica.

Segundo Pedrosa (2001), a subjetividade que se manifesta na poesia dos poetas contemporâneos é afetada pela tradição, já que esses poetas são herdeiros e se apropriam do passado para ressignificá-lo de maneira crítica. Isso faz do lírico um território provisório, fora de qualquer demarcação espaço-temporal. Essa recuperação das variadas memórias de leitura revela um lirismo marcado por um sujeito lírico cindido.

Quando o poeta concebe a tradição como possibilidade de releitura crítica, evidenciando seu trajeto particular de leituras imbricado nos poemas, é perceptível que a experiência de leitura é um material a ser considerado na construção poética. Isso pode ser verificado na obra de Paulo Henriques Britto, em que a memória de leitura do

sujeito empírico interfere em sua subjetividade(s) lírica(s) e as leituras que o poeta faz constituem o material básico a ser elaborado pela e em poesia. A respeito dos diálogos com a tradição na obra de Britto, Alencar (2016) afirma

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. (ALENCAR, 2016, p.52)

Isso significa que ao dialogar com a tradição, Britto, muitas vezes, adota um discurso irônico revelador de um posicionamento crítico. Como vimos no capítulo anterior, Britto releva ter total consciência de que, como escritor contemporâneo, chegou tarde, e em muitos poemas problematiza a sua condição de herdeiro. Apesar de reconhecer que o poeta contemporâneo chegou depois que tudo já foi dito, cantado, Britto defende que é preciso cantar novamente, recomeçar. Como afirma Alencar (2016), “ter essa consciência é assumir que o recomeço é uma possibilidade de criação poética na contemporaneidade”. (ALENCAR, 2016, p.75). O trajeto literário e cultural do poeta se manifesta em muitos poemas em que ele reflete sobre os paradoxos da modernidade, sobre o drama da criação poética, sobre os impasses da linguagem, sobre o embate com o código, com a escrita, com a poesia, sobre a insuficiência da linguagem, sobre o lugar do acaso, da inspiração e sobre a artificialidade do discurso poético. Britto, ao dialogar com a tradição, 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 lógicodiscursivo; mantém os versos decassílabos, contudo organiza-os, primordialmente, em torno do enjambement, de modo a dotar a forma fixa de prosaísmo (ALENCAR, 2016, p.149).

Como destaca Silva (2010) acerca do projeto poético de Britto, “nada aqui aponta para o novo, nem para o novíssimo: o poeta não engana, exhibe suas heranças e filiações, diz qual é jogo” (SILVA, 2010). Em depoimento à revista *Ipotesi* (2008), o próprio poeta afirma:

Só pude escrever os poemas que vim a escrever por ter lido antes uma série de outros poemas de outros autores, e só pude elaborar uma *persona* poética com base nas *personae* que depreendi da leitura desses autores. Assim, os poemas em relação aos quais me coloco como autor vieram a ser escritos em função de poemas anteriores (BRITTO, 2008, p. 13)

Verifica-se, portanto, que a leitura da tradição é, inegavelmente, uma experiência constitutiva da subjetividade na obra de Paulo Henriques Britto. Em relação à forma, a retomada da tradição se revela na predileção de Britto pela forma clássica soneto. Ao criar os seus “sonetóides”, “sonetos mancos”, “sonetinhos”, “summer sonettino”, “soneto simétrico”, “sonetos frívolos”, Britto mostra que é possível a utilização dessa forma clássica na contemporaneidade, mas procura despi-la de sua sacralidade. Para Alencar (2016), “no fundo, cada soneto é uma tentativa de balanço entre a tradição e a contemporaneidade”. (ALENCAR, 2016, p.155). Em relação ao conteúdo, é possível identificarmos em inúmeros poemas rastros visíveis de leitura de grandes poetas literatura brasileira, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, e de outros poetas consagrados pela tradição, como Charles Baudelaire e Fernando Pessoa. Rastreando os resíduos intertextuais de João Cabral de Melo Neto e de Carlos Drummond de Andrade na obra de Paulo Henriques Britto, notamos que a memória de leitura do sujeito empírico Paulo Henriques Britto interfere em sua subjetividade, ou seja, as leituras que o poeta faz constituem o material básico a ser elaborado pela e em poesia.

3.1 Marcas d’água cabralinas na poesia de Paulo Henriques Britto

No artigo intitulado “Subjetividade e Experiência de Leitura na Poesia Lírica Brasileira Contemporânea” (2008, p.99), Goiandira Ortiz de Camargo afirma que “na poesia, especificamente a moderna, subjaz uma consciência de leitura como possibilidade de poetização, de inserção na historicidade circunstancial e literária, e de recuperação da qualidade histórica do poema. Essa consciência resulta do trajeto de leitura feito pelo poeta, significando aí também uma experiência do sujeito histórico”. À luz dessa constatação, que pode ser associada à que é feita por João Alexandre Barbosa em seu *Ilusões da modernidade* (1986), constatamos na obra de Paulo Henriques Britto vestígios intertextuais de João Cabral de Melo Neto. Mais do que influências ou a dependência interna de que fala Candido (1979), os poetas da mais recente poesia

brasileira são leitores inevitáveis de Cabral, seja para negar, ampliar ou reafirmar os arcos de significação de sua poesia.

João Alexandre Barbosa (2008) destaca que João Cabral de Melo Neto, entre os anos 40 e 90, construiu uma poesia singular “que se espraia e que unifica emoções, afetividades e pensamentos do poeta por entre a variedade dos estímulos da realidade.” (BARBOSA, 2008, p. 10). Segundo o crítico, o poeta modernista da Geração de 45, considerado um antilírico por excelência, foi autor de um projeto poético ímpar, enraizado na realidade e, ao mesmo tempo, norteado por uma estética baseada na objetividade, na concretude e na racionalidade. Na obra de Cabral, o leitor se depara constantemente com reflexões acerca da própria poesia e da natureza da linguagem e com referências intertextuais que acenam para leituras de outros poetas. Tudo isso aparece mesclado a reflexões do poeta sobre seu lugar de origem e sobre a sua história, o que, para Barbosa (2008) são ecos muito fortes de todo o movimento regionalista da ficção da década de 30, em que sobressaíram José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, entre outros escritores. A articulação entre essas faces propiciaram o aparecimento de uma obra dotada de ambiguidades e tensões. Segundo Barbosa (2008), o poeta pernambucano construiu uma poesia profundamente marcada pela consciência do exercício poético, fruto de um construto, de uma elaboração, mas que, ao mesmo tempo, se abre para o dizer da experiência dos homens e do mundo. A respeito das particularidades da obra de João Cabral de Melo Neto, José Guilherme Merquior (2007) enfatiza que

Ele é, na observação de Eduardo Portella, um verdadeiro caso à parte na literatura brasileira: o primeiro poeta do novo lirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta, porque não dá uma só emoção que não venha pensada, uma só palavra que não chegue a um conceito [...] o poeta que primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismos, as pobres melodias, a sugestão deslizante, mas sobretudo com o acessório, o acidental, a obra do acaso e da sua inspiração [...], poesia sem plástica, sem construção, e com essa desordem, porque sem nenhum pensamento. (MERQUIOR, 2007, p. 62).

Na obra de Paulo Henriques Britto, herdeiro da modernidade e leitor de João Cabral de Melo Neto, a meditação acerca do fazer poético também se dá na própria composição, o que instaura um espaço para o exercício de uma metalinguagem que está para além de sua corriqueira definição de poesia sobre poesia, um poema voltado para si mesmo. Para construir a subjetividade que põe às claras o processo de compor o poema

e concebe as palavras como adversárias, o poeta arrasta para o seu espectro poético a sua experiência de leitura e dialoga com a tradição.

No poema a seguir, retirado do livro *Mínima Lírica* (1989), esse diálogo com João Cabral de Melo Neto é explicitado já no título:

PARA JOÃO CABRAL

Não escrever sobre si,
Como se fosse pecado
Olhar-se em qualquer espelho.

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

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

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

(BRITTO, 1989, p. 88)

No poema “PARA JOÃO CABRAL”, o sujeito lírico faz uma síntese de possíveis lições aprendidas com o poeta João Cabral de Melo Neto, o poeta-engenheiro que considera que o exercício poético deve ser mediado pela racionalidade e pela técnica, sempre orientado pelo rigor na escrita. Nesse construto não deve haver qualquer resquício de sentimentalidade ou de emotividade de modo explícito, ou seja, o poeta não deve falar de si, não deve se examinar, ao contrário, deve, guiado pela racionalidade, se afastar de uma tendência subjetivista, segundo a qual a lírica é a expressão de sentimentos interiores, e voltar o seu olhar em direção à realidade objetiva.

Na perspectiva cabralina, em cada estrofe do poema “PARA JOÃO CABRAL”, o sujeito lírico desaconselha que o eu se torne um objeto a ser contemplado e reforça que o poeta que fundamenta seu poema nas suas contingências e emoções particulares comete uma espécie de “pecado poético”. Assim, o sujeito lírico desse poema sugere que a subjetividade poética seja desatrelada do eu empírico: o poeta deve renunciar ao seu universo individual e “Escrever sim sobre coisas”. Escrever sobre as coisas é, portanto, uma forma de distanciar-se do eu, ou afastar-se do espelho. Mais uma vez, nota-se a recusa ao lirismo associado às contingências pessoais do eu empírico. No

entanto, ao invés de explicar por que é preferível olhar para o mundo a olhar para si, o eu lírico propõe ao leitor dois questionamentos provocativos, instaurados na terceira e quarta estrofes. Dessa forma, esse poema afasta-se de um manual prescritivo sobre composição poética e figura-se como uma sugestão de uma técnica para se alcançar o poético, uma vez que poetizar sobre as coisas do mundo é uma via fecunda para isso, mas não a única possível.

Paulo Henriques Britto, em entrevista à revista *Ipotesi*, faz algumas reflexões, de maneira autobiográfica, sobre a relação entre a subjetividade real do sujeito empírico escritor e o sujeito lírico, fruto de uma construção linguística. Revela também como foi difícil transpor a compreensão do fazer poético como expressão de sentimentos particulares para conceber a *persona* lírica como fruto de um construto. Ao fazer isso, não desconsidera, porém, a presença da inspiração em sua obra, e sim revela a consciência da coexistência dela com a prática essencialmente racional de se engendrar versos:

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. Era só no ato de escrever que eu determinava os sentimentos que imaginava estar exprimindo. Essa personalidade poética que eu construía tinha como qualidade mais importante a coerência. (BRITTO, 2008, p.03)

A partir da década de 50, segundo Paulo Henriques Britto, é necessário ainda mais rigor artístico no trato da inspiração, porque o poeta passa a ser visto como engenheiro e deve, portanto, evitar a expressão de sentimentos particulares no texto poético:

Descobri que minha idéia de escrever poesia como forma de expressão pessoal correspondia a uma visão romântica e ultrapassada de poesia. O verdadeiro poeta de meu tempo era uma espécie de engenheiro que, dentro de um programa estético coletivo, elaborava um projeto de obra e ia construindo poemas que realizassem na prática este projeto; os sentimentos individuais, as emoções, não tinham qualquer relevância para o trabalho do poeta. (BRITTO, 2008, p.04)

Para Paulo Henriques Britto “criar uma obra poética é muito diferente de projetar uma obra de engenharia” (BRITTO, 2008, p. 14). Isso porque o poeta carioca concebe o sujeito lírico como uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas

necessidades emocionais particulares. Por essa razão, admite que o sujeito lírico faz parte da construção da personalidade maior do poeta, diferentemente da concepção de “construção” comumente difundida a partir da poética de João Cabral de Melo Neto. Sobre isso, Britto admite que

a aceitação da poesia foi, no meu caso, concomitante com a constatação dos limites do discurso racional. Isto não quer dizer, porém, que para mim a poesia seja o discurso do irracional; muito pelo contrário, vejo-a como uma tentativa da linguagem de apreender o que se encontra imediatamente além dos domínios do já codificado, de dar forma àquilo que ainda não tem uma forma definida (BRITTO, 1991, p. 266)

No livro *Macau* (2003), há cinco poemas que compõem o bloco intitulado “Fisiologia da composição”. Esses poemas retomam a *Psicologia da composição*, de Cabral, escrito em 1947 e o ensaio “Poesia e composição”, de 1952, também escrito por João Cabral de Melo Neto. É imprescindível nos lembrarmos também do ensaio “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe, escrito em 1846. Em todos esses textos resgatados pelo poeta carioca, há uma discussão acerca do fazer literário, que para Poe e para João Cabral deve ser mediado pela racionalidade.

Edgar Allan Poe, em “A filosofia da composição” analisa o processo da criação do seu famoso poema “O corvo”. Nessa análise, ele deixa claro que, para que sua obra atingisse a originalidade, cada detalhe do seu poema foi cuidadosamente pensado, manipulado, calculado. Sendo assim, abolindo a espontaneidade, Poe assegura que a força motriz que originou sua obra foi a racionalidade. Elucidando a sua poética, ele afirma que

Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica dos histrião literário. (POE, 1999, p.102)

Já o poema “Psicologia da composição”, de João Cabral de Melo Neto, é composto por oito breves poemas e faz parte da trilogia publicada em 1947, juntamente com “Fábula de Anfion” e “Antiode”. Nessa trilogia, o autor pernambucano polariza a técnica e a inspiração no momento da construção da poesia e revela o seu projeto poético, fundamentado na tentativa de despojar o poema da subjetividade empírica. A respeito do modo de construção de “Psicologia da composição”, João Alexandre Barbosa (2008) salienta

Na verdade, sendo uma psicologia *da* composição, e não *do* poeta, é a personagem em que se transforma o poema que permite as afirmações em primeira pessoa. E, uma vez aceita a ideia de que é a própria composição que *diz*, a sua psicologia pode ser rastreada sem que se corra um risco de um enclausuramento: por ser psicologia, retoma-se dependência poema-poeta no nível não das intenções, mas das realizações. A psicologia *do poeta* cede o lugar à *da composição*, para que, por meio desta, seja possível chegar à definição daquela. (BARBOSA, 2008, p. 32- grifos do autor)

João Cabral, o “arquiteto das palavras”, “o poeta-engenheiro”, recusa a ideia de que o fazer poético fundamenta-se na inspiração do poeta e busca elaborar uma poesia objetiva, que comunique por si só, que seja fruto de uma construção racional, precisa, minuciosamente arquitetada com muita dedicação e esforço. No poema a seguir, que faz parte do bloco de poemas que compõem a *Psicologia da composição*, é possível percebermos um eu lírico que exclui qualquer traço de arbitrariedade da composição poética:

6.

Esta folha branca
me proscreve o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso.

Não a forma encontrada
como uma concha, perdida
nos frouxos areais
como cabelos;

não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

mas a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,

aranha; como o mais extremo

desse fio frágil, que se rompe
 ao peso, sempre, das mãos
 enormes.

(MELO NETO, 1994, p.95)

No poema, o sujeito lírico estabelece uma comparação entre o ato de escrever o poema e o modo como a aranha, sempre movida pela atenção, pela paciência e pelo rigor, tece a sua teia, em um eterno processo de fazer e refazer. De acordo com o sujeito lírico, assim deve ser o poeta, com as suas cautelosas mãos, movidas pela disciplina, deve cuidadosamente burilar a composição poética, com o intuito de sempre conquistar uma forma nova e exata, e jamais deve se entregar à espontaneidade. Nessa perspectiva, o poeta, assim como a aranha faz com os fios de sua teia, deve enrolar e desenrolar as palavras, em um eterno processo de depuração, ao construir o poema, um novelo de palavras.

Paulo Henriques Britto intitula o seu bloco de poemas de Fisiologia da composição. Nesse bloco, é possível verificar que Britto evidencia uma aceitação relativa em relação à forma cabralina de compreender a composição poética. Em “Psicologia da composição”, nota-se a defesa de uma poesia fundamentada na razão, que aponta para uma tentativa de supressão do eu. Apesar da racionalidade também ser um traço norteador da obra de Paulo Henriques Britto, nos poemas que compõem o bloco “Fisiologia da composição” percebe-se que a poesia é concebida como algo que nasce a partir da junção entre forças intuitivas e a consciência crítica do poeta. Dessa forma, o poema é engendrado a partir da técnica, da disciplina, do rigor e admite-se também a presença da expressão da subjetividade do poeta, de contingências pessoais e históricas do escritor, algo que foge ao controle racional. Isso porque

A obra de Britto acabará, em parte, sendo tecida contra a cabralina, sem que o contra implique hostilidade; trata-se de deslocamentos e desestabilizações de matriz altamente considerada no interior do dissídio. Bem diferente, por exemplo, da oposição movida, na década de 1970, por vários nomes da geração marginal, para quem João Cabral foi autor descartado, e igualmente diverso do acolhimento acrítico por parte dos subcabrais que cerebrinamente lhe copiavam os procedimentos mais explícitos. Nesse panorama, cindido entre os “espontâneos” e os “afilhados da vanguarda”, a voz inicial de Paulo Henriques já soava com desassombrado talento e individualidade.” (SECCHIN, 2015,p.313).

Fica claro, assim, que Paulo Henriques Britto empreende uma “desleitura” da tradição uma vez que, ao fundar sua “Fisiologia da composição”, não combate a

existência do acaso, não exclui o que escapa ao controle emocional, não defende a necessidade de “controlar” a inspiração, como faz Cabral. Nos versos do poeta carioca, é possível que os impulsos subjetivos coexistam com a estrutura poética forjada racionalmente, pois Britto incorpora em sua poética “uma espécie de crítica da pureza, uma abertura, ainda que mediada por certa ironia, para a expressão da subjetividade e tudo o que ela carrega de patético, de híbrido, de dissonante em relação ao discurso racional”. (VERAS, 2016). Procedamos, então, à análise dos poemas para verificarmos como essa “desleitura” é promovida por Britto:

FISIOLOGIA DA COMPOSIÇÃO

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 o nada.

(BRITTO, 2003, p.13)

O poeta anuncia, no primeiro poema da “Fisiologia da composição”, a necessidade de descobrir aquilo que os olhos são incapazes de revelar, o que está além do mundo físico. Dessa forma, o sujeito lírico revela seu desejo de transcender a realidade e a “opacidade das coisas”. A partir da segunda estrofe, o poeta aspira a uma ordenação, de forma muito racional, de sua percepção do mundo – “dar sentido a tudo”. Essa necessidade, apesar de calcada na racionalidade, é movida também pela compulsão, conforme verificamos nos versos da terceira estrofe “o incômodo pejo/ de ser só desejo”. Por fim, o sujeito lírico finaliza o poema admitindo a existência do acaso “sem o qual o nada”. Veras (2016), ao analisar a série de cinco poemas que compõem a “Fisiologia da composição”, de Britto, assevera que esse conjunto aponta para a afirmação do desejo como dimensão que, extrapolando os limites do discurso racional, se constitui como elemento essencial à poesia, como se o poeta admitisse que os impulsos do eu, que escapam ao controle da razão, podem ser contidos, mas não podem ser de todo eliminados da linguagem sob pena de fazê-la coincidir com o nada. Esse posicionamento também aparece nos poemas “Macau” e “História natural”, analisados

no capítulo dois deste trabalho. Sobre esse impasse presente na poesia de Britto, Veras (2016) declara

Aqui se desenha com perfeição [...] o impasse no qual se dá a poesia de Britto. Se, por um lado, ela não pode prescindir do desejo, instância associada ao caráter “selvagem” da subjetividade; por outro, ela deve se encaminhar na direção de uma espécie de sublimação dessa instância num esforço constante de “apreensão” de seu caráter “difuso” e hostil à razão, ainda que tal esforço esteja condenado ao fracasso. O reconhecimento do desejo como dimensão incontornável, para além da qual só existe o nada, é responsável por abrir um espaço de exceção no discurso antilírico moderno. (VERAS, 2016)

No segundo poema do grupo, o sujeito lírico reflete a respeito do seu projeto lírico e enfatiza a força que a inspiração e a necessidade de criar poesia exercem juntas no ser do poeta. Dessa forma, inspiração, “uma pressão/ Que vem de dentro, e incomoda”, e construção, “O que dá trabalho, o que impõe um custo,” sobrepõem-se, atuam em um mesmo espaço. Nota-se, assim, que a existência de uma não exclui a possibilidade de atuação da outra:

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 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)

O terceiro poema pode ser considerado o mais expressivo dentro do bloco no que se refere à meditação do sujeito lírico a respeito da relativa dependência que o poeta tem da força que a inspiração nele imprime:

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).

A discussão acerca da presença da inspiração na criação da obra poética é antiga, remete à tradição romântica, que forjou o ideal do poeta inspirado, e à teoria hegeliana do sujeito lírico. Segundo Hegel (1997), o poeta deve utilizar de circunstâncias exteriores para a sua própria revelação, e, por ser dotado de um mundo subjetivo completo, deve ainda obedecer, antes de tudo, aos impulsos do próprio espírito, buscando exprimir o autêntico conteúdo da alma humana. No entanto, não se trata aqui de uma simples exteriorização individual ou de uma simples designação do objeto pela primeira palavra direta. Trata-se, enfim, da expressão de uma alma poética, pois a poesia deve aparecer como reflexo da interioridade do poeta.

Nesse poema, a questão da inspiração poética é abordada sob a forma de anjos, os quais o poeta deseja ter sempre por perto, “tê-los sempre a postos”. A inspiração não deixa de ser considerada, ironicamente, uma “péssima palavra”, visto que remete a um ato externo, alheio à criação poética, descomprometido, como se a arte de construir versos dispensasse o esforço. Contudo, o sujeito lírico reconhece que a inspiração não pode ser relegada a um plano inferior ao afirmar que o poeta recebe dos “anjos” o alimento poético. Sobre os anjos, Alencar (2016) afirma que, nesse poema, eles

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. (ALENCAR, 2016. P.114)

Ao considerar que a inspiração, algo externo, que escapa ao controle do sujeito lírico, também está presente no momento da criação, o poema “IV” é uma tentativa de questionar a concepção cabralina de que a composição, ou seja, da técnica, sempre se sobrepõe à inspiração. Vale destacar, por fim, que o sujeito lírico do poema “IV” dirige-se a um interlocutor, nomeado como você, que pode ser o leitor ou um possível poeta aprendiz. Nota-se, nesse poema, que novamente há a abertura do sujeito lírico para a inserção de um interlocutor, o que pressupõe a existência do outro na cena poética.

No quarto poema que compõe o bloco, o sujeito lírico continua considerando que a inspiração e a técnica podem atuar de forma relativamente equilibrada no momento da criação, reafirmando a possibilidade da existência de contrários. Enquanto na poesia de João Cabral é norteadada pela razão e há um esforço pelo desaparecimento do eu, na poesia de Britto a racionalidade também se faz presente, mas a presença do acaso é admitida, pois não há como separar completamente a criação literária da subjetividade do poeta:

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).

Paulo Henriques estabelece nesse poema, diferente do que faz Cabral em “Psicologia da composição”, que a arte não pode ser reduzida a simples fórmulas

exatas. Neste poema, é a expressão latina *Quod erat demonstrandum* – “Como se queria demonstrar” – a qual aparece tradicionalmente após demonstração de teoremas de matemática –, que ironiza a redução do entendimento da arte a fórmulas científicas. É interessante observar que o poeta lança mão da lógica científica para, paradoxalmente, reafirmar o caráter incerto da composição poética. A ironia também se faz presente no verso “não tem como errar”, que leva o leitor a refletir, diferentemente do que se afirma, se o seguimento de fórmulas pré-estabelecidas é, de fato, garantia de sucesso artístico. Além disso, a expressão, implicitamente, reafirma a impossibilidade de se pretender estabelecer um modelo infalível para a construção poética perfeita. 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 [...] a expor, respectivamente, a fórmula e a forma perseguidas, não deve ser levado muito a sério, pois todo método carrega um traço de arbitrariedade. (ALENCAR, 2016, p. 106)

Paulo Henriques finaliza o grupo de poemas que compõem o bloco “Fisiologia da Composição” mostrando a necessidade da poesia ser fundamentada por uma estrutura “sólida, consistente”. Além disso, seu caráter “artificial”, que se refere ao efeito da técnica, é colocado em evidência, ou seja, ela deve ser construída por meio do labor do poeta. No entanto, coexistindo com essa arquitetura sólida, o poema deve também ser modulado pela subjetividade do artista, deve ser dotado de graça, deve ser “mais leve que o ar” para “poder voar,/feito um balão de gás”:

V

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

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

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

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

(BRITTO, 2003, p.17)

Os cinco poemas que compõem o bloco “Fisiologia da composição”, presente no livro *Macau* (2003), revelam que Paulo Henriques Britto é um poeta que tem consciência da existência de uma tradição literária que o precede. Contudo, ao revistar a poesia de João Cabral de Melo Neto, fica claro que o poeta contemporâneo dialoga com o poeta pernambucano para expor a sua concepção pessoal a respeito das forças que atuam no artista no momento da composição. Britto dialoga com João Cabral de Melo Neto com o intuito de engendrar uma poética pessoal feita a partir de uma reinterpretação da poética cabralina. Essa reatualização/ reinterpretação da tradição feita por Paulo Henriques Britto vai ao encontro do que propõe Tiphaine Samoyault (2008), para quem intertextualidade permite uma reflexão sobre o texto, colocando-o assim numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nessa relação de troca). A respeito da diferença entre a perspectiva cabralina e a perspectiva de Britto, Alencar (2016) sintetiza

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. 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. (ALENCAR, 2016, p. 109)

Em outras palavras, Paulo Henriques revisita a tradição a fim de contestá-la, pois não adere totalmente ao que defendia João Cabral de Melo Neto. Isso porque Britto afirma a impossibilidade de haver uma ruptura entre criação literária e a subjetividade do escritor, já que o poeta jamais conseguirá se dissociar “do cais úmido e ínfimo do eu”. (BRITTO, 2003, p. 42).

3.2 Marcas d’água drummondianas na poesia de Paulo Henriques Britto

Desde *Alguma Poesia* (1930) até o póstumo *Farewell* (1996), Drummond construiu uma obra que marcou a vida cultural brasileira e se tornou uma referência para mais de uma geração de poetas, que sofreram e ainda sofrem influência, direta ou

indireta, de sua poderosa dicção, forte e inigualável. As marcas d'água drummondianas também estão, inevitavelmente, presentes na obra de Paulo Henriques Britto. No poema a seguir, tal diálogo pode ser facilmente identificado:

DE VULGARI ELOQUENTIA

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

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

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

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

(BRITTO, 2003, p. 18)

Neste poema, o sujeito lírico revela-se leitor de Carlos Drummond de Andrade, especificamente do poema “Os ombros suportam o mundo”, o qual faz parte do livro *Sentimento do mundo* (1940), o que está assinalado na referência textual presente na terceira estrofe, nos versos “São as palavras que suportam o mundo,/ não os ombros” (BRITTO, 2003, p.18). No caso do diálogo entre os poemas “Os Ombros Suportam o Mundo” e “De Vulgari Eloquentia”, trata-se de uma referência, e não de uma citação, de acordo com as definições propostas por Tiphaine Samoyault (2008). A citação, como foi anteriormente exposto, é facilmente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas, como aspas, itálico, ou a separação de um texto maior, por exemplo. Sem essas marcações, a citação se transformaria em plágio. Já referência, de acordo com que o que foi explicitado no início deste capítulo, expõe o texto citado, porém sem se referir diretamente a ele, por isso não se trata de um empréstimo explícito. A sua relação com o texto original se dá de maneira mais sutil que no caso da citação. A referência, portanto, é o tipo de intertextualidade presente no poema “De Vulgari Eloquentia”, em que Britto dialoga com um fragmento que faz parte do poema “Os Ombros Suportam o Mundo”, de Drummond:

Os Ombros Suportam o Mundo

[...] Pouco importa a velhice, que é a velhice?

Teus ombros suportam o mundo

E ele não pesa mais que a mão de uma criança [...]

(ANDRADE, 1988, p. 117)

O título do poema faz referência à obra em que Dante defendia uma língua que fosse popular. Isso significa que Paulo Henriques Britto sugere que o falar atualmente toma um aspecto único, portanto limitado, ao invés de ser uma língua que consegue expressar o que é real. Esse falar é o próprio nada, porque não toca a realidade, a qual é “coisa delicada/ de se pegar com a ponta dos dedos” (BRITTO, 2003, p.18). A crítica à falação vazia fica evidente, afirmação que pode ser comprovada nos dois últimos versos do poema “Portanto, meus amigos, eu insisto:/ Falem sem parar. Mesmo sem assunto” (BRITTO, 2003, p.18). A ironia é marca indelével da poesia de Paulo Henriques e, no poema “De Vulgari Eloquentia”, a subjetividade marcada pela ironia se constitui na medida que dialoga com a tradição e propõe a superação da morte, ou “do mais terrível de todos os medos”, por meio da escrita, única via possível. Embora afirme ao contrário, o poeta acredita que não basta escrever qualquer coisa para eternizar-se, é preciso que haja uma escolha consciente do assunto que será poetizado. Para expressar tal concepção, o sujeito lírico nega a máxima proposta por Drummond, a qual diz que “Teus os ombros suportam o mundo”, e desse modo fica evidente que o diálogo com a tradição está a serviço do poema, ou seja, o cabedal cultural do poeta é aproveitado de forma consciente no momento da criação para que o discurso, aqui irônico, se instaure.

Tiphaine Samoyault (2008) salienta que a intertextualidade, que pode ser compreendida como “o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório da memória da escritura” (SAMOYAULT, 2008, p.68) é reveladora de uma postura crítica do escritor, uma vez que “a relação com o modelo implica uma deferência para com as virtudes pedagógicas dos Antigos, não uma submissão absoluta”. (SAMOYAULT, 2008, p. 131). Mais do que revelar a biblioteca particular de Paulo Henriques Britto, as referências a Carlos Drummond de Andrade revelam também como o projeto poético de Britto é forjado, pois, ao dialogar com a tradição, o poeta não pretende apenas exibir as suas heranças e filiações, mas revelar uma erudição calculada,

graças à qual ele escolhe o autor com quem estabelecerá um diálogo. Nesse diálogo ele pode, inclusive, adotar uma postura de contestação, de subversão em relação ao que está proposto no texto fonte.

Tiphaine Samoyault (2008) deixa claro também que o passado tem a função de enriquecer o presente e, de acordo com essa concepção, a literatura pode ser concebida como uma história contínua, constituída não apenas por individualidades, mas reveladora de um entrelaçamento de épocas diferentes. Ao olhar para o passado, Britto, assim como muitos poetas contemporâneos, o concebe como um reservatório inesgotável de modelos e de exemplos com os quais pode interagir de maneira individual. Nessas interações, Tiphaine Samoyault (2008) destaca que “não só o passado é sempre re-utilizável, mas a relação na qual ele entra permanentemente obriga-o a ser reconsiderado sem cessar em função do novo, do mesmo modo que, ao contrário, o presente é avaliado a partir do antigo, já que afinal cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo.” (SAMOYAUULT, 2008, p.127). Isso significa que o passado não se instaura como um pedestal sob o qual repousará a criação futura, ao contrário, pode ser concebido “sob o aspecto mais lúdico da pluralidade pura, mas não funda nada; ele não é mais que material esparso, lascas, restos, fragmentos. É assim que o pós- modernismo trata o passado, como desordem, e explora a biblioteca como pluralidade” (SAMOYAUULT, 2008, p.135).

Fábio de Souza Andrade, em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, assevera que Paulo Henriques Britto, “Por conhecer bem a tradição, recusa-se ao espontaneísmo catártico, soterrado pela urgência do presente.” (ANDRADE, 2007). Tal afirmação dialoga com a noção de historicidade que permeia a poesia moderna, tema discutido por João Alexandre Barbosa em seu já mencionado livro *As ilusões da modernidade* (1986). Nesse livro, o autor discorre, entre outros aspectos, sobre a leitura que o poeta faz de seu tempo atual somada a da tradição literária. O poeta seria o responsável por “captar” um determinado tom de sua atualidade e absorver a tradição, de maneira a “traduzir” sua época através de sua poética. Como afirma Barbosa, “de um lado as circunstâncias moldam o poeta em seu tempo; de outro, a maneira de questionar a linguagem da poesia que configura o tempo do poema.” (BARBOSA, 1986, p. 15). Na obra de Paulo Henriques, os diálogos com os canônicos não se restringem ao mero jogo erudito e habilidoso, não é algo meramente decorativo, mas a tentativa de delinear um estilo próprio e ressignificar a tradição.

Sabemos que o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade produziu uma marca profundamente a vida cultural brasileira na primeira metade do século XX. Boa parte da sua produção poética é marcada por profundas inquietações e tem relação com o contexto sócio histórico em que o poeta estava inserido, uma época conflituosa e de intensa instabilidade. Além de estarem ocorrendo conflitos no mundo, decorrentes da II Guerra Mundial, o Brasil, na política, vivia o período da Era Vargas. O presidente da época, Getúlio Vargas, implantou o regime ditatorial desde 1937 e perdurou até 1945. Sendo assim, a leitura da obra de Drummond deixa entrever diversas críticas à modernidade e aos problemas trazidos por ela, um profundo ressentimento em relação ao desenvolvimento do capitalismo e às suas várias facetas, como as guerras, a concentração de poder, a alienação do trabalho, o consumismo, as injustiças sociais, a solidão das metrópoles, a fragmentação do sujeito.

Na obra de Paulo Henriques Britto também é possível verificarmos alguns poemas atravessados por certa atmosfera *gauche*, o que também permite uma aproximação com Drummond. No poema a seguir, intitulado “Sonetinho de verão”, presente no livro *Trovar Claro* (1997) essa atmosfera se faz presente:

SONETILHO DE VERÃO

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

A ideia 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)

Em “Sonetinho de verão”, o tipo de intertextualidade travada com a obra de Drummond é a alusão. Conforme foi exposto na primeira parte deste capítulo, de acordo com Tiphaine Samoyault(2008), a alusão é um tipo de intertextualidade difícil de ser reconhecido, porque não é plenamente visível, pode remeter a uma constelação de textos ao invés de um texto específico, como é o caso da citação. Por essa razão, a

percepção da alusão é frequentemente subjetiva e raramente necessária para compreender o texto. Embora não haja nenhuma referência direta a algum poema de Drummond, percebemos que esse poema é atravessado por uma atmosfera *gauche*, por uma angústia, por uma negatividade e por um ceticismo que remete ao mesmo tom que se faz presente em muitos poemas de Drummond, sobretudo alguns que estão presentes no livro *Sentimento do mundo*, publicado em 1940, como “Sentimento do mundo”, “Mundo Grande”, “Congresso Internacional do Medo”, “Canção do berço”, “Os Ombros Suportam o Mundo”, “Noturno à Janela do Apartamento”, entre outros.

Há, no poema “Sonetinho de verão”, uma quebra de expectativas em relação ao que é anunciado no título, já que o verão é uma estação que remete à alegria, à animação, à leveza. O sujeito lírico, contudo, se revela angustiado. Traído pelas palavras, afirma, ainda na primeira estrofe, que o mundo não tem conserto e que o seu coração está cheio de agonia. Na segunda estrofe, percebemos que essa agonia se dá, sobretudo, devido à luta com as palavras, já que a ideia resiste ao verso. Britto evidencia, por meio da segunda estrofe, que no momento de compor o poema, o poeta deve atravessar barreiras e uma delas é conseguir domar as palavras. Nos três últimos versos da última estrofe, o tom pessimista é acentuado, uma vez que o sujeito lírico afirma que o poema não deu certo, que a vida não resultou em nada e que Deus e a esperança estão ausentes. No último verso da última estrofe, o sujeito lírico, porém, suaviza o tom pessimista e dramático adotado anteriormente. Diante da morte da poesia, de deus (grafado com letras minúsculas) e da esperança, o sujeito lírico não se desespera, ao contrário, faz a seguinte afirmação “Amanhã deve dar praia”, inserindo uma afirmação banal, corriqueira, como se a discussão feita anteriormente não tivesse tanta importância assim.

É necessário aprofundarmos um pouco a reflexão a respeito do modo como a atmosfera *gauche*, marcadamente presente na obra de Drummond, se instaura na obra de Britto, como pode ser observado no poema “Sonetinho de verão”. Para isso, primeiramente, é importante elucidarmos como essa atmosfera se instaura na obra de Drummond com o intuito de, posteriormente, compreendermos de que forma o poeta o Paulo Henriques Britto se apropria desse tom em sua obra. Em seu artigo “Drummond: primeira poesia”, Alcides Villaça (2002) se dedica a pensar sobre algumas oscilações dramáticas que, segundo ele, constituem fundamentos da poética de Carlos Drummond de Andrade. Inicialmente, Villaça (2002) afirma que em todos os momentos essenciais da trajetória de Drummond há a manifestação de um sentimento de incompletude, que

às vezes é declarado com todas as letras, outras vezes fica implícito, e em outras esse sentimento é ironizado. Sobre isso, o crítico constata:

De início, há o grande álibi do fatalismo sentimental, que o poeta absorve como chancela de uma personalidade *gauche*, condenada à insuficiência no nascedouro, sob o signo do demonismo banal e desprestigiado de um desses muitos anjos tortos que “vivem na sombra”. O poeta não teria como rebelar-se contra o desígnio do anjo sinistro, que vive na sombra e que reservou ao “malvindo” espaço igualmente lateral “na vida.” Não nascerá daí, porém, uma poesia de lamentações: a fraqueza é apenas parte da verdade da condição original, sendo a outra o rigor que se determina como consciência poética. (VILLAÇA, 2002).

Villaça (2002) define a poesia de Drummond como um extenso discurso que atravessou boa parte do século XX e que foi alimentado dos acontecimentos menores e maiores, pessoais e coletivos, “somando-lhes o efeito íntimo da perplexidade e a tudo testemunhando de muitos modos. A força de testemunho de um poeta é, como se sabe, de natureza muito particular, nem sempre transparente.” (VILLAÇA, 2002). O crítico salienta que a poesia do poeta de Itabira é essencialmente dialética e reveladora de uma aguçada consciência que o sujeito poético tem de si mesmo e do mundo. Essa poesia inaugura-se dividida entre “a altivez de um sujeito fincado em seu próprio posto de observação e o sentimento de desamparo do tímido que bem desejaria sair dele para realizar sem culpa os tantos desejos” (VILLAÇA, 2002). Ao longo de décadas, a poesia de Drummond se desenvolve segundo os movimentos dramáticos dessa oscilação, ou seja, é marcada por tensões, por sucessivas alternativas e avaliações.

Partindo do pressuposto que a obra de Carlos Drummond de Andrade é atravessada por um sentimento de incompletude e de impotência, Villaça (2002) examina, mais detidamente, a maneira como essa atmosfera *gauche* é engendrada na poesia do poeta itabirano. Segundo Villaça (2002), a partir da imersão na obra desse poeta, é possível verificar que os sentimentos de ressentimento e de impotência reverberam, assumidamente. Sendo assim, toda experiência vital é concebida como um desafio invencível para o sujeito, que está sempre em descompasso com o mundo. Equilibrando-se entre os apelos do mundo e os da própria consciência poética, Drummond construiu uma obra em que o tom prosaico se faz presente e que é atravessada por uma forte tensão, já que essa obra revela um sujeito de muitas faces, “verdadeiro em todas e incompleto a cada uma. Tal pluralismo corresponde a forças em conflito dentro do indivíduo que, assim, se representa a si mesmo como núcleo de todos os paradoxos”. (VILLAÇA, 2002). Nessa perspectiva, o gauchismo presente na obra

de Drummond não decorre apenas da consciência que o poeta tem da insuficiência da linguagem e da fragilidade da poesia. Esse gauchismo decorre também da consciência que o poeta tem da impossibilidade de administrar todas essas contradições, ou seja, todas as forças que se encontram em conflito dentro de si. De acordo com Villaça (2002), o gauchismo na obra de Drummond funciona como uma confissão psicológica. Quando o sujeito lírico se desqualifica e desqualifica o poema, ele evidencia um impasse fundamental: os valores do indivíduo e os do mundo são inajustáveis. Segundo Villaça (2002), a “tarefa das imagens e dos conceitos poéticos estará em ao menos aclarar, no ritmo interno dos poemas ou na relação entre estes, os polos que constituem uma precisa discordância”. (VILLAÇA, 2002).

À luz das considerações feitas por Alcides Villaça (2002), faremos uma breve análise, a seguir, do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, presente em seu primeiro livro *Alguma poesia*, de 1930:

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer

mas essa lua
 mas esse conhaque
 botam a gente comovido como o diabo.

(ANDRADE, 1988, p.136)

O “Poema de sete faces”, segundo Villaça (2002), é bastante emblemático para exemplificar essa tensão, que foi anteriormente descrita, que atravessa toda a poesia de Drummond, que tem uma “trajetória artística marcada por agudíssimo sentimento das contradições, as pessoais e as de seu tempo”. (VILLAÇA, 2002). O próprio título remete à pluralidade, já que é revelado nele que o poema tem sete faces. Essas “sete faces” que são anunciadas no título são trabalhadas nas sete estrofes que compõem o poema. Logo no início do poema, o sujeito lírico já anuncia que está predestinado a ser *gauche* na vida, ou seja, deslocado, desviado, desajustado. O terceiro verso dessa estrofe nos permite ler esse poema como se fosse, também, um perfil autobiográfico do poeta, uma vez que o próprio nome do poeta, Carlos, está inserido na cena poética, explicitado no terceiro verso da primeira estrofe. Nesse momento, máscara e biografia se encontram, num entrecruzamento que leva, inclusive, a uma reflexão sobre a natureza do sujeito lírico. Na mesma estrofe, os vocábulos “torto” e “sombra” intensificam certo modo desajustado do poeta ser “na vida”. Todos os termos parecem sugerir desvios de uma ordem convencional, o afastamento da retidão.

Villaça (2002) nos lembra que essa figuração do tipo *gauche* revela uma filiação, ou seja, é impossível não nos lembrarmos, aqui, de Baudelaire, que se afastou do belo, do sublime, para poetizar o baixo, o grotesco. Com Baudelaire, o poeta é destronado, perde a sua auréola em meio à cidade grande, tumultuada, tomada pelas fábricas. Nesse contexto, assim como o albatroz, o poeta, maldito e desajustado, se vê obrigado a arrastar as asas pesadas e ridículas para entreter as pessoas que transitam pelas ruas da metrópole. Para Villaça (2002), o sentimento de desajuste que atravessa a obra de Drummond encontra suas raízes na trajetória do poeta, marcada pela caminhada:

[...] em busca de um centro urbano econômica e culturalmente mais avançado, em que se superaria o primitivismo orgânico da província interiorana. Desta, podem conservar-se as raízes profundas da constelação familiar, a um tempo autoritária e protetora em seu círculo de ordem; daquele, ganha-se o ritmo de um novo cotidiano, na abertura para as captações da vida moderna, que se materializam num patamar mais alto de exigências culturais e num espelho muito mais problemático para a auto-identificação. A figura do itabirano em Belo Horizonte e, depois, do mineiro no Rio supõem a escala em que

também se revelarão “um homem na América” e o “sentimento do mundo” — escala móvel na perspectiva drummondiana da desconfiança e da relativização. (VILLAÇA, 2002)

Na segunda estrofe, o olhar do sujeito lírico desloca-se para o ponto de vista das casas, que são personificadas, já que espiam os homens. Em seguida, na terceira estrofe, instaura-se um tom cinematográfico quando o poeta menciona as pernas, uma metonímia para representar os homens e as mulheres. Essas pernas, brancas, pretas e amarelas, aglomeram-se no bonde, que passa rápido, carregando a multidão diante do poeta, que atentamente observa. Nota-se, aqui, uma clara referência ao ambiente citadino, marcado pela velocidade com que os fatos ocorrem e pela multidão transitando pelas ruas. Na quarta estrofe, há uma quebra nessa progressão descritiva de cenas da cidade, pois o sujeito lírico descreve um homem, sem gauchismo algum. As características desse homem, que usa óculos, que tem um bigode, que é sério, simples, forte, que quase não conversa e que tem raros amigos, remetem a traços de respeitabilidade e cerimônia. Cria-se a impressão, então, de que se trata de um indivíduo fechado, incomunicável e bastante solitário. De acordo com Villaça (2002), essa figura corresponde ao autorretrato de Drummond na década de vinte, tal como se pode ver nas fotos da época e no retrato literário que lhe fez o amigo Pedro Nava. Esse autorretrato retoma a linha autobiográfica que fora traçada na primeira estrofe.

Na quinta estrofe, o sujeito lírico afasta-se dessa perspectiva de descrição e faz um apelo diretamente a Deus, revelando a sua fragilidade absoluta. Aqui, há um contraponto com a imagem de homem forte, construída na estrofe anterior, já que, agora, são ressaltados os sentimentos de abandono e de fraqueza. O sujeito lírico expõe as sensações de desamparo e orfandade, já que não é Deus, é apenas um homem, portanto é frágil e vulnerável.

Na sexta estrofe, percebemos que essa atmosfera de angústia e desolação, presente na estrofe anterior, é atenuada e cede lugar à metalinguagem, que se instaura na finalização do poema. Há, nesse momento, uma quebra de expectativas, já que nessa estrofe podemos encontrar uma reflexão sobre o próprio fazer poético quando o sujeito lírico afirma que "seria uma rima, não seria uma solução". Podemos depreender que o sujeito lírico deixa claro que escrever poesia não resolve os seus problemas com a vida e que mudar de nome tampouco alteraria sua condição de alguém que carrega em si inúmeras inquietações diante de um mundo que não o satisfaz.

Na sétima e última estrofe, percebemos que o sujeito lírico menciona alguns elementos como a noite (representada pela lua), o álcool (conhaque) para instaurar uma atmosfera propícia para que as emoções aflorem. É interessante observarmos que nas duas últimas estrofes do poema o humor e a ironia estão presentes. Esse humor é desencantado e é responsável, no final do poema, por suavizar o peso da angústia do sujeito lírico, expressa, principalmente, na estrofe anterior.

Em síntese, Villaça (2002) esclarece que o gauchismo se instaura justamente quando o poeta, abrindo mão da ilusão de totalidade, da ilusão da inteireza da personalidade, deixa-se atingir pelos fatos, “que comparecem como num calidoscópio temático: desejo amoroso, memória familiar, reflexão cívica, ruminação da ideologia do progresso, crônica do cotidiano, história do Brasil [...]” (VILLAÇA, 2002). Ademais, o gauchismo se revela, também, como uma estratégia apta ao exercício de todos os paradoxos, isto é, “nascendo como alegada deficiência existencial e psicológica, a perspectiva gauche descompromete-se de qualquer projeto consistente, sem, porém, deixar de exercer, à sombra da ironia, a liberdade de projetar-se em todas as faces do real.” (VILLAÇA, 2002). Sendo assim, em Drummond nota-se a manifestação clara de uma consciência poética que sabe da impossibilidade da afirmação simultânea do eu e do mundo, ou mesmo da negação definitiva de ambos. No entanto,

se há perdas para a integridade psicológica e para a objetivação do real, há um notável ganho crítico e poético na manutenção dessa dialética, em que tanto a agonia do sujeito quanto a tortuosidade do mundo podem iluminar-se mutuamente, na dinâmica entre lirismo e sociedade cujo teor mais fecundo foi tão bem interpretado por Adorno. (VILLAÇA, 2002)

Outro poema no qual essa atmosfera gauche se faz presente é “ Consolo na praia”, que faz parte do livro *A Rosa do Povo*, de 1945:

Consolo na praia

Vamos, não chores.
A infância está perdida.
A mocidade está perdida.
Mas a vida não se perdeu.

O primeiro amor passou.
O segundo amor passou.
O terceiro amor passou.
Mas o coração continua.

Perdeste o melhor amigo.
Não tentaste qualquer viagem.
Não possuis carro, navio, terra.

Mas tens um cão.

Algumas palavras duras,
em voz mansa, te golpearam.
Nunca, nunca cicatrizam.
Mas, e o humour?

A injustiça não se resolve.
À sombra do mundo errado
murmuraste um protesto tímido.
Mas virão outros.

Tudo somado, devias
precipitar-te, de vez, nas águas.
Estás nu na areia, no vento...
Dorme, meu filho.

(ANDRADE, 1988, p. 51)

O título do poema é uma síntese do que será feito pelo sujeito lírico em todo o texto: um consolo. O poema se estrutura em uma espécie de diálogo e o sujeito lírico se coloca na posição de um aconselhador, dirigindo-se ao interlocutor por meio de verbos no modo imperativo. O sujeito lírico inicia o poema mencionando duas fases importantes da vida que se perderam: a infância, que representa a inocência, e a mocidade, que é considerada uma época de se arriscar e de se aventurar. Ao final da primeira estrofe, ele enfatiza que, apesar dessas perdas, a vida ainda continua. É interessante observar que a segunda estrofe, a terceira e a quarta também se estruturam de maneira idêntica à primeira: são anunciados aspectos negativos nos primeiros versos (perda de diversos amores, que deveriam durar eternamente, porém se foram; perda do melhor amigo, ausência de viagens, palavras duras que golpearam e provocaram cicatrizes) e, logo em seguida, o sujeito lírico expressa um alento, que aparece em cada estrofe por meio de uma frase: na segunda estrofe a frase é “Mas o coração continua”, na terceira estrofe é “Mas tens um cão” e na quarta estrofe é “Mas, e o humour?”

Ao final do poema, o sujeito lírico aconselha o seu interlocutor, diante de tantas situações pesarasas, angustiantes, a não optar pela morte, ou seja, a não se precipitar, de vez, nas águas. Diante de todas as perdas anunciadas, ele sugere, nos últimos versos: “Dorme, meu filho”. A tranquilidade que a imagem do sono evoca contrasta com todas as situações anteriormente apresentadas. Esse contraste gera, no poema, uma quebra de expectativas, uma vez que o sujeito lírico propõe uma solução inusitada para tantas situações desesperadoras anteriormente anunciadas. Nota-se que, nesse poema, a instauração do humor se dá de maneira sutil, mediante a uma quebra de expectativas, uma vez que o sujeito lírico sugere o humor uma saída irônica para todas

as vicissitudes da vida. Segundo Correia (2002), o poema “Consolo na praia” equaciona o humor como defesa contra o sofrimento,

[...] coincidindo essa constatação empírica com a análise empreendida por Freud, que o define como afirmação vitoriosa do eu, que se recusa a deixar-se abater pelos traumatismos do mundo. Como categoria do discurso, o humor representa fuga ou a correção do patético e do confessionalismo exacerbadamente emocional, implicando a atitude de distanciamento do falante em relação ao objeto de que fala, negando-se deixar-se envolver afetivamente por ele. (CORREIA, 2002, p. 32)

Sigmund Freud escreveu, em 1927, o ensaio “Humour”, que foi publicado no ‘Almanaque’ psicanalítico de 1928. Nesse texto, Freud defende que “a produção do prazer humorístico surge de uma economia de gasto em relação ao sentimento” (FREUD, 1996, p.165). De acordo com essa perspectiva, o humor pode ser concebido como sendo uma espécie de quebra de expectativa, que se transforma em prazer. Por isso, acima de tudo, para Freud, a essência do humor consiste em poupar afetos e “afastar com uma pilhéria as possibilidades de emoção” (FREUD, 1996, p.166). Em síntese, para Freud (1996), o humor é uma forma de rejeição da realidade, em relação às dores que ela traz e, conseqüentemente, a efetivação do princípio do prazer. Nesse sentido, o humor funcionaria como uma espécie de fuga da dor, uma vez que desvia o indivíduo da possibilidade de sofrimento.

Como herdeiro de Drummond, na obra de Paulo Henriques Britto o tom *gauche* também se revela, assim como pode ser observado no poema anteriormente analisado “Sonetinho de verão”. Nesse poema, podemos perceber a manifestação de um sujeito lírico que tem consciência do fracasso da poesia, isto é, que sabe que o exercício poético é marcado por uma limitação, pois encerra em si a incomunicabilidade. Em muitos poemas de Britto, o sujeito poético evidencia um profundo sentimento de desencanto diante da vida, que para ele é marcada por uma grande vazia, um aglomerado de experiências banais, bestas, uma narrativa previsível, porque já sabemos o final. Muitas vezes, ao refletir sobre a própria escrita, Britto chega a conclusão de que esta é inútil, de que não há nada de muito importante a ser dito. Diante dessas constatações, Britto considera que tudo é uma grande ilusão.

É interessante constatar que essa atmosfera *gauche* que se faz presente na obra de Britto se aproxima bastante do gauchismo que se manifesta nos poemas de Drummond. Isso porque, embora em muitos poemas de Britto o sujeito lírico afirme a falta de sentido para a vida, a falta de esperança, a morte como algo inevitável, ele

assume diante de tudo isso uma postura resignada, já que sabe que não adiantará nada se desesperar. Nessa perspectiva, a morte, por exemplo, faz parte do curso natural da vida, é um episódio ao qual não podemos nos opor. Desse modo, Britto deixa claro que é melhor deixar tudo seguir o seu fluxo e que não se deve levar esses dramas tão a sério.

Para concluir a aproximação entre a atmosfera *gauche* presente na obra de Drummond e na obra de Britto, vamos retornar à análise do poema “Sonetinho de verão”. Verificamos, nesse poema, a manifestação de um sujeito lírico totalmente cético, que acredita que o mundo não tem conserto, que a vida não deu em nada e que não há esperança. Esse sujeito lírico se sente fracassado porque se considera traído pelas palavras, uma vez que a ideia resiste ao verso, o que frustra o sujeito lírico. Nessa situação, diferente do que faz o sujeito lírico presente no “Poema de sete faces”, de Drummond, nesse poema de Britto o sujeito lírico não recorre a nenhuma espécie de transcendência, pelo contrário. A palavra “deus” é grafada com letra minúscula, o que sugere uma equiparação com qualquer outro substantivo simples e comum. Nessa perspectiva, o criador é o poeta, uma vez que é ele que tenta construir o mundo que deseja por meio das palavras, e, naturalmente, se frustra quando elas se rebelam e não se sujeitam a ele.

A atmosfera *gauche*, aqui, é engendrada a partir da constatação do sujeito lírico que fracassou na escrita, já que se sente derrotado pelas palavras. No entanto, diante dessa derrota, o sujeito lírico em “Sonetinho de verão” não se desespera ao constatar que o poema não deu certo, que a vida não deu em nada. O leitor não se depara com a sensação de desamparo, ao contrário, o que se destaca, não apenas em “Sonetinho de verão”, mas em muitos poemas que compõem a obra de Britto, é a indiferença e o conformismo perante a situações desastrosas. No caso do poema analisado, o sujeito lírico finaliza a última estrofe com a prosaica afirmação “Amanhã deve dar praia”, sugerindo uma despreocupação, uma saída leve e bem humorada para todo o drama descrito nos versos anteriores. De acordo com essa perspectiva, é o humor que possibilita a expressão de conteúdos trágicos em uma linguagem ambígua, tragicômica. Aqui, o humor reside na surpresa que resulta justamente da súbita inversão da visão de mundo, assim como ocorre em muitos poemas de Drummond, tais como “Poema de sete faces” e “Consolo na praia”. É esse humor que, estrategicamente, protege o eu fazendo o sofrimento se transformar em prazer, já que rir dos seus pensamentos sérios é uma atitude autoprotetora.

Existe em Britto uma consciência lírica que também é reveladora de uma tensão. Embora Britto, ao contrário de Drummond, não olhe diretamente para os acontecimentos sociopolíticos que o circundam, também dramatiza em sua poesia conflitos e dramas próprios do homem contemporâneo, como a ausência de esperança, e inquietações do poeta contemporâneo, como a crise da poesia e a insuficiência do código, que se revela incapaz transmitir o que se deseja expressar. De acordo com Nara Maia Antunes (1982), a atividade autorreflexiva da linguagem literária não pode ser confundida com fuga à realidade, porque ela revela, ao contrário, uma tentativa de aproximar-se dessa realidade. Sendo assim, ao criticar a insuficiência da linguagem que, devido a sua automatização é incapaz de se expressar o que se deseja, o poeta também está problematizando o mundo, a realidade. Em relação à aproximação entre diferença principal entre Britto e Drummond, Alencar (2016) salienta que

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. 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”, que se torna aguda quando a reflexão recai sobre a própria consciência poética. (ALENCAR, 1026, p. 158)

Na obra de Drummond, também verificamos a presença de uma subjetividade que, segundo Antonio Candido (1995), concebe o ato poético como sinônimo da luta com a palavra, para a qual se deslocam a dúvida e a inquietação de artista, como pode ser verificado a partir da leitura do trecho do poema “O lutador”, extraído do livro *José* (1942), que corporifica tal afirmação:

O Lutador

Lutar com as palavras
É a luta mais vã.
Entanto lutamos
Mal rompe a manhã
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes como o javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio,
Apareço e tento
Apanhar algumas
Para o meu sustento
Num dia de vida. [...]

(ANDRADE, 1988, p. 99)

Marlene de Castro Correia (2002) se dedica a pensar a respeito de alguns traços constitutivos da obra de Carlos Drummond de Andrade. Para Drummond, de acordo com a perspectiva da autora, não é na emoção do poeta que reside a poesia, tampouco no assunto da mensagem. Correia (2002) salienta que, para o poeta de Itabira, fazer poesia corresponde a lutar com as palavras, em manejá-las de forma específica “atualizando suas virtualidades expressivas, combinando-as com total eficácia que elas adquirem plenitude de significação”. (CORREIA, 2002, p. 15). Nesse sentido, Drummond defende que o exercício poético pode ser concebido como uma operação combinatória de palavras. Nessa operação, o poeta deve enfrentar o desgaste delas, isto é, deve ser capaz de, por meio da luta com elas, alcançar uma nova percepção dos vocábulos e de retirá-los do seu “estado de dicionário”, a fim de produzir novos sentidos. Segundo Correia (2002), a leitura da obra de Drummond deixa claro que o poeta defendia que “quanto mais previsíveis as combinações de palavras, maior taxa de informação. Combinações usuais já nada comunicam, viram hábitos, são automaticamente recebidas, tornam-se lugares-comuns da linguagem”. (CORREIA, 2002, p. 22). Por outro lado, combinações novas contribuiriam para a densidade semântica. De acordo com essa análise, a luta com o código é, para Drummond, imprescindível para que o poeta possa alcançar essa maneira inédita de dizer e, desse modo, possa surpreender o leitor, levá-lo a perceber a riqueza de significados das palavras e a perceber que a língua, como elemento dinâmico, possibilita várias combinações e recombinações.

Ao perscrutarmos a obra de Paulo Henriques Britto, verificamos que há, também, a presença de uma subjetividade que concebe o ato de escrever como uma luta pela e contra a linguagem, conforme pode ser observado no poema “VII”, retirado do bloco “Sete estudos para a mão esquerda”, do livro *Trovar Claro* (1997) :

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 de um mundo,
 um universo, um homem a espernear.
 Um que afinal domou as adversárias,
 essas palavras que me deixam mudo.

(BRITTO, 1997, p. 31)

O sujeito lírico revela ao interlocutor do poema, o qual se instaura por meio do vocativo “leitor”, que no ofício de poeta está incorporada a luta para “domar as adversárias”, ou seja, as palavras, e superar o silêncio. Ao contrário da concepção do sujeito lírico do poema “O lutador,” que no segundo verso atribui a vitória às palavras, considerando vã a batalha com elas, no poema “VII” admite apenas que a solução é difícil, contudo não é impossível de ser encontrada. Observamos, em ambos os textos poéticos, a concepção do fazer poético como uma operação combinatória de signos, com o objetivo de manejar as palavras, parceiras e adversárias, até que elas adquiram plenitude de significação. O ato de lutar nesse poema pode ter ainda o seu sentido ampliado: a luta pode ser, também, contra a obscuridade que, no texto poético, insiste em se instaurar. Motivo do ensaio de João Alexandre Barbosa intitulado “Silêncio e palavra em Carlos Drummond de Andrade” (1974), essa temática é discutida como sendo bastante comum na poesia moderna. Para Barbosa, “é no prolongamento daquilo que restou para além da comunicação que o poema moderno encontra o seu alimento” (BARBOSA, 1974, p. 108). Barbosa afirma que a insistência do poeta em trabalhar com o silêncio e a comunicação é uma maneira de “permanecer atuante” mesmo sabendo da insuficiência da palavra diante do mundo.

Tiphaine Samoyault (2008) deixa claro que quando pensamos no fenômeno da intertextualidade, não é possível que seja estabelecida uma linha sucessória reta, como se uma obra ou tendência literária absorvesse traços e estilos das que viessem imediatamente anteriores, ao contrário, há transgressões. Isso porque cada escritor revisita a tradição de acordo com o seu trajeto particular de leitura e nesse retorno, muitas vezes, contradiz os seus predecessores. Isso pode ser verificado no poema de Britto, pois sabemos que o tema abordado no poema “IV”, que se refere à luta com a palavra, não é novo e já foi amplamente abordado por muitos poetas. O que chama atenção é o modo como Britto organiza o mesmo material adotando novos procedimentos e revela uma nova visão de mundo. Essa capacidade de recombina

reorganizar os discursos da tradição deixa entrever, portanto, que toda obra literária pode ser concebida como

um fragmento inacabado, que nasce da consideração de que o texto da realidade é, de alguma forma, incompleto e aberto ao diálogo, e de que outros textos literários são também incompletos, sendo possível reescrevê-los. [...] Pelo que acabamos de discutir, a noção de intertextualidade implica que o escritor se transforme em leitor de outros textos literários e/ou do “texto” da realidade, aparecendo o ato de escrever como uma maneira de ler. (ANTUNES, 1982, p. 96)

No poema a seguir, presente no livro *Trovar Claro* (1997) também é evidente o diálogo que Paulo Henriques Britto estabelece com Drummond:

UM POUCO DE STRAUSS

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

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

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

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

(BRITTO, 1997, p. 85)

Chama atenção, primeiramente, o título do poema, que faz referência a Johann Strauss II, também conhecido como Johann Strauss, Jr. o filho mais novo de Johann Baptist Strauss. Johann Strauss II foi um compositor austríaco de música ligeira, particularmente a música de dança e operetas, que compôs mais de 500 valsas e outros tipos de música de dança, bem como várias operetas e um ballet. Em sua vida, ele era conhecido como "Rei da Valsa" e foi, em grande parte, responsável pela popularidade da valsa em Viena durante o século XIX. Sabemos que quase todos os compositores românticos escreveram para o piano, como Schubert,

Mendelssohn²⁴, Chopin, Schumann, Liszt e Brahms, e que a valsa ganhou força nesse período, por isso tradicionalmente é associada a ele. No poema, a referência a Strauss, logo no título, retoma, portanto, o período do Romantismo, já que a valsa se popularizou na mesma época que esse movimento artístico literário. Contudo, há uma quebra de expectativas, já que o sujeito lírico em “Um pouco de Strauss” não faz uma homenagem a Strauss ou um elogio à valsa, mas condena a poesia confessional, que remete à sinceridade e à espontaneidade, amplamente praticada pelos escritores românticos.

Nesse poema, Paulo Henriques Britto se apropria do mesmo tom presente no poema de Drummond em “Procura da Poesia”, que faz parte do livro *A Rosa do Povo* (1945). Nesse poema, essencialmente metalinguístico, o sujeito lírico se dirige a um interlocutor, utilizando um tom professoral e por meio de verbos no modo imperativo, como por exemplo “não faças”, “ não cantes” , “ não colhas”, “ “chega”, “ contempla” “repara”. O sujeito lírico orienta esse interlocutor, que por não estar determinado pode ser o próprio leitor, um poeta ou aspirante a poeta, a se afastar da perspectiva da poesia fundamentada nos acontecimentos da vida do sujeito empírico, sem elaboração, que aborda apenas as realidades individuais e os fatos particulares da vida. O sujeito lírico destaca, nesse poema, a importância do labor, do trabalho com a palavra, uma vez que para escrever poemas é preciso penetrar “surdamente no reino das palavras”, pois “lá estão os poemas que esperam ser escritos”. Fica claro, no poema de Carlos Drummond de Andrade, a exaltação da técnica, do artifício. O poeta é o engenheiro da palavra e ainda que queira se valer, no poema, de fatos associados à sua própria realidade, deve se valer do trabalho com a linguagem para dar caráter universal ao conteúdo.

Paulo Henriques Britto, no poema “Um pouco de Strauss”, também se dirige a um interlocutor não especificado, que pode ser o leitor, outro poeta ou um aspirante a poeta, por meio de verbos no modo imperativo, como por exemplo “ escreva”, “fala”, “esquece” e “ enfia” . O sujeito lírico orienta abertamente o seu interlocutor a se afastar da perspectiva hegeliana do lirismo, segundo a qual a poesia é reflexo dos acontecimentos da vida do sujeito empírico. Essa instrução pode ser verificada já nos primeiros versos “Não escreva versos íntimos, sinceros”. O sujeito lírico chega a

²⁴ Essas informações podem ser encontradas no site: <http://guiadamusicaclassica.blogspot.com/2013/07/as-valsas-vienenses-de-johann-strauss-ii.html>. Acesso em 15 de junho de 2019.

caracterizar esse tipo de poesia como “lengalenga estúpida/ Sentimental, melosa” e o sujeito lírico desse tipo de poesia como algo “escroto” e “pegajoso”. A referência ao compositor austríaco feita no título é reiterada na segunda estrofe, no terceiro verso, remissivo à Valsa do Imperador, composta em 1888 e estreada em 1889. Essa valsa foi utilizada em Berlim para homenagear a amizade entre a Áustria e a Alemanha e as suas coroas. Do ponto de vista musical, essa é uma das últimas valsas de Strauss claramente mais destinada às salas de concerto do que aos salões de dança²⁵. Há, nesse poema, uma comparação entre o discurso lírico ligado ao tom confessional e a profundidade da cavidade nasal. O sujeito lírico orienta o interlocutor, então, a afastar-se de si, dos seus sentimentos e experiências individuais, o que fica claro no último verso da terceira estrofe “escreve pros outros.” Ao final, o sujeito lírico, ironicamente, afirma que, caso o interlocutor não consiga se desvencilhar do eu, que então deve enfiar o dedo no nariz, bem fundo, e escrever, escrever, até estourar.

Tendo em mente o caráter plural da poesia contemporânea e retomando as ideias de Benedito Nunes (2009), o autor faz um levantamento sobre alguns aspectos da poesia de 1980 os quais ele denominou “constantes” na pluralidade da época. Uma dessas constantes é a *tematização reflexiva da poesia*. Essa tematização está presente em Paulo Henriques Britto, que pode ter “herdado” tal característica de Cabral. Nunes também afirma que a nova geração de poetas não fez mera cópia dos poetas anteriores, sobretudo os modernistas. Apesar de buscarem lá suas premissas, eles souberam utilizar de maneiras distintas, como pode ser comprovado a partir da análise das manifestações das diversas subjetividades na poesia de Paulo Henriques Britto, construídas a partir do diálogo com a tradição.

O poeta contemporâneo, imbuído de todo o conhecimento anterior a ele, de toda cultura clássica, romântica e moderna, dispõe de um cabedal de instrumentos - resultantes dessa construção cultural, de sua construção como leitor - e recursos para enxergar o seu tempo, a poesia, a sua própria obra e o papel do leitor de forma mais ampla. A arte poética contemporânea é composição de cânones, pois poeta que traz em si uma multidão de outras leituras e de outros poetas elabora um projeto de percurso variado e rico para a poesia no futuro. A mescla de culturas e, conseqüentemente, a

²⁵ Essas informações podem ser encontradas no site: <http://guiadamusicaclassica.blogspot.com/2013/07/as-valsas-vienenses-de-johann-strauss-ii.html>. Acesso em 15 de junho de 2019.

excessiva recorrência a elas de forma abundante, e a flexibilidade quanto ao uso e a recorrência das mesmas são alguns dos principais aspectos do nosso tempo. Na literatura, é possível reconhecer outros discursos literários, filosóficos, políticos, e religiosos, entre outros. Podemos chamar esse esquema de “mosaico fluido”, emprestando as palavras de Fernando Pinto do Amaral, compreendendo então, como uma infinidade de vidros, com cores, tamanhos, formas, texturas distintas e que se quebram, formando um mosaico coeso e elaborado. Chamamos a atenção para que quem provoca o estilhaçar dos vidros é o próprio poeta com uma nova consciência. Depois dessa “fratura”, os cacos de vidro se misturam, se diluem e se misturam, formando não um mosaico simplesmente, mas um mosaico fluido, que legitima a “modernidade líquida”.

Os diálogos que Paulo Henriques Britto trava com João Cabral de Melo Neto e com Carlos Drummond de Andrade nos autorizam a afirmar que, de fato, a memória de leitura do sujeito empírico é elemento a ser considerado no momento da criação e interfere na subjetividade que se manifesta nos poemas de Britto. O projeto poético de Paulo Henriques Britto, que é atravessado por intertextualidades, revela uma tensão entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem. Consoante as teorizações de Tiphaine Samoyault (2008), acreditamos que a literatura coloca em evidência a heterogeneidade do texto literário, já que

“o recurso à intertextualidade aparece então como meio essencial para a literatura [...] marcar a extensão do seu universo. A própria *mimésis*, produzindo simulacros, reproduz, repete. O ato literário fundamental aparenta-se pois a uma forma de repetição e de redito, que a ação de citar, de retomar as palavras de outrem faz apenas duplicar. (SAMOYAULT, 2008, p. 103)

Tiphaine Samoyault (2008) destaca ainda que a intertextualidade possui a capacidade de agregar propriedades opostas, já que nos permite questionarmos a posição estanque, que muitas vezes divide os críticos, segundo a qual ou a literatura fala do mundo, ou ela fala apenas de si mesma. Para Samoyault (2008), o fenômeno da intertextualidade desarruma essa ordem estanque ao introduzir um terceiro polo: a referência ao real aparece mediada pela referência intertextual. Assim, o intertexto permite reatar o liame entre a literatura e a realidade.

A experiência de leitura do poeta Paulo Henriques Britto, que se encontra integrada à experiência de vida do poeta, mostra que a literatura, longe de falar apenas de si mesma, também fala do mundo. Isso porque não podemos ler os poemas

unicamente por eles mesmos, como se fossem fechados em si mesmos e não fizessem referência a nenhuma realidade extratextual. Fica claro que as referências ao mundo, na obra de Britto, também se dão por meio dos intertextos, reveladores da experiência de leitura do poeta. O percurso literário feito por Britto, inclusive, foi explicitado no primeiro capítulo deste trabalho, que foi dedicado a expor, entre outros aspectos, fatos significativos da vida do poeta. Em síntese,

A intertextualidade aberta permite ver nos textos, além de seus próprios caracteres, signos do mundo: sem serem diretamente referenciais, estes remetem ao mundo como generalidade, à história, ao social. [...] Na formação do enunciado literário, é possível ouvir vozes que vêm de outros lugar, ecos indiretos que permitem idealmente remontar ao enunciado referencial. [...] Isso mostra bem que, se a literatura se constrói à parte, não reivindica, com isso, uma oposição radical[...] É a intertextualidade como mecanismo inteiro que acena para o mundo, seu gesto tanto quanto seu resultado. (SAMOYAUULT, 2008, p. 113)

Assim, na mesma perspectiva de Tiphaine Samoyault (2008), para quem a intertextualidade é o que permite a mediação entre o texto e o mundo e é o mecanismo que possibilita o intercruzamento de ambos, acreditamos que por meio do intertexto é possível que haja uma interpenetração do discurso ficcional e não ficcional. As referências intertextuais são produtos da junção da artificialidade a fragmentos da vida do autor, uma vez que as leituras realizadas pelo sujeito empírico remetem à vida real. Assim, percebe-se um espelhamento claro entre a ficção e o mundo. Nas palavras de Tiphaine Samoyault (2008) é a intertextualidade que “[...] institui a heterogeneidade no texto. Com o estatuto de pedaços intercalados, nem totalmente dentro nem totalmente fora, as colagens permitem que se reflitam, no seio do texto literário, a ficção e o mundo”. (SAMOYAUULT, 2008, p. 106).

Os diálogos que o poeta Paulo Henriques Britto empreende com a tradição nos leva a constatar que, de fato, o poeta contemporâneo realiza um trabalho arqueológico na tradição literária corrente e em sua “herança literária eleita”, conforme propõe Eliot (1989). Em suas mãos, os cacos, os fragmentos e os pedaços do passado ganham nova forma, outros possíveis significados. O processo de releitura e reaproveitamento desse passado é precedido de um trabalho arqueológico, que pressupõe a retomada de poéticas anteriores. No trabalho arqueológico, o poeta recupera o passado da literatura no tempo presente e reelabora essa poesia para uma tentativa de reflexão sobre seu próprio tempo. Essa linhagem de poetas que carregam em si uma “herança literária eleita”, nas palavras de T. S. Eliot (1989), revelam suas preferências, as idiossincrasias e os valores literários

que marcaram o seu trajeto intelectual e poético. Podemos, então, conhecer mais do próprio escritor e obter uma leitura muito mais significativa de sua poética. Isso porque, ainda segundo Eliot (1989), a tradição tem um significado amplo, fazendo com que ela não seja simplesmente herdada, mas deve ser conquistada, por isso chamamos aqui de “herança eleita”, pois o poeta escolhe os seus poetas mortos para ampliar a significação de sua obra, através dessa relação de rever o passado. A tradição

envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. 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 de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 38).

O escritor contemporâneo é calcado na relação com o tempo passado e o tempo futuro. Segundo Agamben,

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*. (AGAMBEN, 2009, p. 59 - grifo do autor)

Fica claro, assim, que para Agamben (2009), ser contemporâneo implica aderir a esse tempo e, simultaneamente, tomar certa distância dele. Nesse sentido, aqueles que coincidem muito plenamente com a sua época em todos os aspectos não podem ser considerados contemporâneos, porque não conseguem manter esse afastamento, que é justamente o que permite olhar com mais clareza o próprio presente. Sendo assim, o poeta contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo para perceber nesse tempo não as luzes, mas o escuro. Esse escritor, segundo Agamben (2009), sabe ver essa obscuridade e, mergulhando a pena nas trevas do presente, é capaz de neutralizar as luzes que provêm da sua época. Assim, ele não se deixa cegar por essas luzes, mas, ao contrário, consegue entrever nessas luzes uma obscuridade. Percebendo o escuro da sua época, o artista contemporâneo se dedica a pensar sobre ela e não cessa de interpretá-la. Esse anacronismo enfatizado por Agamben (2009) diz respeito, portanto,

ao descolamento do sujeito de seu próprio tempo, ao mesmo tempo em que está inserido nele. Segundo Nunes (2016), “é como se Britto 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” (NUNES, 2016, p. 17). De acordo com essa perspectiva, Paulo Henriques Britto pode ser considerado um poeta contemporâneo, não somente pela época em que sua obra está inscrita, mas sobretudo porque é um artista que consegue se deslocar temporalmente, se afastar do tempo presente e, ao mesmo tempo, ler a contemporaneidade. Britto é autor de “um lirismo comprometido com a racionalidade própria da tradição moderna, mas sem ignorar as solicitações da produção literária contemporânea”. (NUNES, 2016, p.14). É um poeta que percebe a luz do presente, apreende essa luz e, por meio de um afastamento, se coloca em relação com outros tempos, sendo capaz de transitar de modo muito particular pela herança que traz em si da tradição literária ao problematizar questões próprias da contemporaneidade.

Pensar a poesia contemporânea e a sua grandeza epistemológica propicia afirmar que a poesia pode não dar conta de imitar total e exatamente a realidade porque ela ultrapassa o apenas servir à realidade imediata e propõe significações outras que estabelecem “realidades” paralelas a realidade existencial. Na poesia de Paulo Henriques Britto, é inegável que as leituras feitas pelo autor contribuem na constituição de sua subjetividade poética. Isso porque o poeta se vale da memória do lido em uma tentativa de afirmar a sua originalidade por meio da utilização de referências de leitura particulares. Quando a memória do vivido interage com a memória do lido, o escritor revela as suas leituras particulares. A experiência de leitura mobilizada para se alcançar o poético aponta ainda para uma articulação entre a história do sujeito empírico poeta e a história literária. Dessa forma, o poema constituído sob evocação de traços intertextuais não se desvincula da experiência vivida do poeta, a qual se encontra implicitamente articulada à experiência de leitura.

CONCLUSÃO

Ao observarmos o cenário poético contemporâneo, marcado pela pluralidade de dições poéticas, pela variedade de tendências e de recepções críticas, reconhecemos que propor um viés de leitura para obra de Paulo Henriques Britto é um grande desafio. Isso porque estamos inseridos na contemporaneidade, analisando uma produção poética que é contemporânea, ou seja, não temos distanciamento temporal suficiente do nosso objeto de estudo. Tendo isso em vista, reconhecemos o caráter provisório de nossas considerações e não pretendemos, de maneira alguma, estabelecermos esta leitura da obra de Britto como a única possível. Pretendemos, como esta dissertação, propor alguns caminhos para a abordagem da obra desse poeta, com base nos estudos teórico-críticos que empreendemos.

Estamos inseridos num contexto marcado por mudanças constantes nas práticas e nos valores. De acordo com Alcides Villaça (2002), o maior desafio da arte moderna começa com a constituição do sujeito criador. Libertado de convenções que lhe garantiam alguma forma de se ligar ou de se opor a tradições definidas, o escritor de nosso tempo é senhor e escravo da liberdade de perspectivas. Paulo Henriques Britto se situa nesse cenário de liberdade de perspectivas, no qual não há programas pré-definidos a serem seguidos. Assim, Britto, poeta de emoção contida, cerebral, com argúcia e prudência manipula diversos artifícios para fundar a sua própria poética, fundamentada no exame e na reflexão.

Vimos que Paulo Henriques Britto é um poeta, crítico, tradutor, contista e professor. Atuante no ambiente acadêmico, constatamos que a subjetividade poética de Britto é atravessada por sua face de crítico. Isso pode ser observado quando o poeta-crítico deixa transparecer, em seus poemas, leituras da obra de outros poetas, clássicos, românticos, modernos, brasileiros e de outros países, como também leituras teóricas e críticas sobre a teoria da lírica e uma gama de referências culturais, entre as quais estão incluídas a música, a pintura, o cinema, a sociologia e a filosofia. Nesse sentido, Paulo Henriques Britto revela uma grande erudição e sua obra, sem dúvidas, apresenta-se como desafiadora até mesmo para leitores iniciados, sobretudo devido ao modo como ele, por meio de uma peculiar capacidade inventiva, manipula todas essas referências de que dispõe ao elaborar o texto poético.

Como indivíduo do século XXI, Britto encontra-se inserido em um contexto histórico-social áspero, marcado pela quebra de paradigmas. Trata-se de tempos líquidos, nos quais nada foi feito para durar, um mundo repleto de sinais confusos, propensos a mudar com rapidez e de forma imprevisível, segundo o sociólogo Zygmunt Bauman (2001). Nesse sentido, propusemo-nos delinear algumas características marcantes da contemporaneidade. Concluímos que essa é uma época marcada pela vulnerabilidade e pela fluidez, e, por isso, nós somos incapazes de manter a mesma identidade por muito tempo. Isso reforça ainda o caráter temporário e frágil das relações sociais e dos laços humanos. Procuramos sintetizar, com base nos estudos de Bauman (2001), algumas questões relativas à identidade do homem do século XXI, considerando que o sujeito empírico Paulo Henriques Britto está inscrito nesse contexto e que isso contribui com o modo de ser da sua poesia. Isso pode ser comprovado quando, em alguns poemas, ao abordar como temas centrais o amor e a vida, o sujeito lírico expressa sua visão cética e pessimista, segundo a qual nada é feito para durar, todos nós estamos fadados ao fim e a vida é algo banal. Ao problematizar a respeito de sua relação com o mundo, que para ele “está fora de esquadro” e “não tem conserto”²⁶, essa visão desencantada de Britto também predomina.

O objetivo principal deste trabalho foi analisar as configurações do sujeito lírico na obra de Paulo Henriques Britto e as formas que ele toma ao desdobrar-se em subjetividades, aspecto que foi discutido de forma mais aprofundada no segundo capítulo. Sabemos que os estudos sobre subjetividade lírica têm ganhado cada vez mais força no Brasil nos últimos anos e um aspecto consensual entre a crítica é que a poesia contemporânea é marcada por um estilhaçamento da subjetividade, que na obra de muitos poetas revela-se fraturada. No que concerne à manifestação do sujeito lírico na obra de Paulo Henriques Britto, verificamos que esse sujeito também possui natureza fragmentária, uma vez que se desdobra em diversas subjetividades. Isso significa dizer que na obra de Britto o sujeito lírico se desterritorializa-se em subjetividades outras, pois, em cada poema, o sujeito lírico se manifesta de uma forma distinta. Entre os vários movimentos que esse sujeito executa, percebemos que às vezes ele tenta se esconder na cena poética, ficando à espreita ou se projetando nos objetos do mundo, para dar ao leitor a impressão de que o poema se faz e se diz simultaneamente. Esse sujeito lírico, muitas vezes irônico, expressa, em alguns momentos, um discurso crítico, criando

²⁶ Retirados do poema “Sonetinho de verão”, encontrado no livro *Trovar Claro* (1997) e do poema “Uma doença”, do livro *Tarde* (2007), respectivamente.

regras, reafirmando e desconstruindo teorias, problematizando a insuficiência da linguagem e a incomunicabilidade da poesia diante da realidade. Esse sujeito lírico, outras vezes, revela uma aguda consciência crítica da linguagem e indaga o estatuto da poesia; em outros poemas, ele convida o leitor para observar de perto as dificuldades que envolvem o ofício do poeta no processo de composição do poema, utilizando a poesia como espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma. Esse sujeito lírico também divide com o leitor, em outros poemas, angústias de ordem existencial, mas na maior parte das vezes imprime leveza a essas discussões por meio de saídas dotadas de humor. Esse sujeito lírico, na maior parte dos poemas, problematiza a manifestação de um lirismo fundamentado nas contingências do poeta, um lirismo intimista, que é mera expressão imediata das emoções e dos sentimentos do sujeito empírico. Contudo, em outros poemas, nos deparamos com um sujeito lírico que admite que, no momento da criação poética, atua no poeta, junto ao controle racional, uma força que escapa aos domínios do consciente, um acaso, um impulso, o qual, mesmo que o poeta tente evitar, não é possível de ser excluído. Esse mesmo sujeito lírico deixa transparecer, outras vezes, uma consciência desencantada, revelada por meio de debochadas inquietações, que é outra configuração dessa subjetividade poética. Outras vezes, esse sujeito lírico, por meio do prosaísmo e fazendo uso do humor sarcástico, tenta trazer o leitor para perto de si, para torná-lo seu cúmplice.

Essa incursão na obra de Britto nos permitiu visualizar um fio condutor que perpassa todos os poemas e que garante uma unidade ao projeto poético. Trata-se de uma subjetividade poética crítica, que se manifesta de maneira distinta em cada poema, mas que em todos eles revela que, no momento de elaborar sua poesia, Britto afasta-se do espontaneísmo e lança mão de recursos para provar que na criação do texto poético predomina um trabalho linguístico racional, que passa por um planejamento que pressupõe muitas etapas, como a escolha do tema a ser abordado, das palavras a serem utilizadas e do modo como elas serão articuladas para que sejam ressignificadas. Acreditamos que o projeto poético de Britto tem como intuito provar que capacidade imaginativa sempre está controlada pela técnica. Esse processo de elaboração racional do texto poético inclui, ainda, a escolha da forma poética mais adequada, como o soneto, por exemplo, que muitas vezes é o ponto de partida para criação de formas novas (sonetinho, sonetoide, o soneto manco). Tudo isso revela a peculiar capacidade inventiva de Britto, além de reafirmar o caráter dinâmico que circunda sua poesia. A partir do segundo capítulo, conseguimos delinear claramente um aspecto central que

fundamenta todo o projeto poético de Britto, que é a presença de uma consciência crítica que reverbera, assumindo diferentes nuances, em todos os poemas de Britto, sem exceção.

Essa consciência crítica se revela também quando Britto se reconhece como herdeiro da tradição e, se nessa condição, arrasta para a cena poética todas as heranças culturais de que dispõem para dialogar com elas, aspecto pontualmente discutido no terceiro capítulo desta dissertação. Nesse sentido, estamos admitindo, na mesma perspectiva de João Alexandre Barbosa (1986), que o poema carrega sua inscrição histórica como também a memória literária e as vivências circunstanciais instauradas com a linguagem. Nessa perspectiva, há uma estreita relação entre vida e arte, se considerarmos que a memória do lido está imbricada na memória do vivido. Ambas encontram-se imiscuídas e a memória de leitura interfere diretamente na constituição da subjetividade poética de Paulo Henriques Britto. Por meio dos diálogos feitos com os seus predecessores, é possível perceber o modo muito particular que Britto lida com a tradição, numa atitude simultânea de acolhimento e de transformação. Não podemos afirmar que há uma completa adesão a um movimento específico ou a determinada visão herdada. Essa herança de que Britto dispõe não é manipulada somente pelo crivo da continuidade, pelo contrário. O que Britto faz é olhar para os seus predecessores com desconfiança, e, muitas vezes de maneira irônica, questionar a tradição, problematizá-la, relativizá-la, e, assim, nesses vários movimentos, ressignificar o material de que dispõe.

Rastreando os resíduos intertextuais de João Cabral de Melo Neto e de Carlos Drummond de Andrade presentes na obra de Paulo Henriques Britto, notamos que a memória de leitura do sujeito empírico Paulo Henriques Britto interfere em sua subjetividade, ou seja, constatamos que as leituras que o poeta faz constituem um material a ser elaborado pela e em poesia. Britto se revela herdeiro de Cabral quando exalta em sua poética a técnica, o artifício, concebendo o poeta como um engenheiro da palavra que, no poema, deve silenciar fatos associados à sua própria realidade e deve, a todo instante, empreender um trabalho com a linguagem. Britto se revela herdeiro de Drummond quando observamos que, assim, como o poeta de Itabira, ele possui a capacidade de rir de si mesmo quando elabora uma poesia que é essencialmente, irônica, crítica do próprio autor. Outro ponto de aproximação é que ambos concebem o ato poético como uma luta permanente luta contra o código. A obra de Paulo Henriques Britto pode, portanto, ser concebida como um lugar propício ao entrecruzamento de forças culturais. Ainda assim, o poeta consegue manter a sua individualidade marcante.

Nesse sentido, ele cria novas possibilidades a partir da leitura da tradição e questiona paradigmas, gerenciando no espaço do poema essa rede de relações, tão entranhadas na constituição de sua subjetividade poética.

Por fim, todas essas manifestações do sujeito lírico nos permitem afirmar que na obra de Britto o sujeito lírico não se manifesta um sujeito lírico monolítico, aferrado às vivências de uma subjetividade, imobilizada pela personalidade do poeta e com limites precisos. Trata-se, ao contrário, de uma subjetividade que desconhece desses limites. Nesse sentido, a obra de Paulo Henriques Britto nos convida a pensar sobre a própria constituição do sujeito lírico e sobre o lugar em que a subjetividade se situa, que são questões centrais nos estudos atuais sobre lírica contemporânea. Em síntese, o sujeito poético na obra de Paulo Henriques Britto é ficcionalizado e, nesse sentido, é o lugar da alteridade. Trata-se de uma subjetividade poética forjada que não admite demarcações muito precisas, já que se move, projetando-se em direção a uma realidade fora dos contornos do eu e que, ao mesmo tempo, flerta com o que o poeta tem em seu foro íntimo, já que não está imune às vivências do sujeito empírico. O sujeito lírico de Britto pode ser visto como um elemento recortável, multifacetado, pois ora se mostra fragmentado, ora se mostra à espreita, ora se revela em vestígios. Essa subjetividade é afetada por toda a trajetória intelectual trilhada pelo poeta, por todas as suas vivências, e não está circunscrita em espaços definidos. Admitimos, por fim, que nessa tarefa de examinar as configurações do sujeito lírico, mais do que fornecer respostas, lançamos novas perguntas e reflexões sobre o entrelugar da subjetividade e sobre a complexa natureza do sujeito lírico.

REFERÊNCIAS

Paulo Henriques Britto- criação

- BRITTO, Paulo Henriques. **Nenhum mistério**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. **A Poesia Brasileira Hoje**. 2013. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Poesia%20brasileira%20hoje.pdf>. Acesso em 03 de março de 2019.
- _____. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. Poesia: criação e tradução. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 11-17, jul./dez. 2008.
- _____. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Paraísos artificiais**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. Poesia e Memória. In: Pedrosa, Célia. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2000. p. 124-131.
- _____. **Trovar Claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. “I too, dislike it”. In Massi, Augusto (org). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editores, 1991.
- _____. **Mínima lírica**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).
- _____. Liturgia da matéria. In: _____. **Mínima lírica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.

Entrevistas concedidas por Paulo Henriques Britto

- _____. **Entrevista: Paulo Henriques Britto**. 22 de janeiro de 2019. Disponível em <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=423>>. Acesso em 03 de março de 2019. Entrevista concedida aos professores da Universidade Federal do Paraná Caetano W. Galindo e Sandra M. Stroparo.
- _____. **Entrevista: Paulo Henriques Britto**. 28 de agosto de 2018b. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2146-entrevista-paulo-henriques-britto.html>>. Acesso em 02 de julho de 2019. Entrevista concedida a Ramon Ramos.
- _____. **Uma certa distância. Especial Paulo Henriques Britto**. In: Revista Hobicua#004. ISSN 2358-5609, número 04, 1º sem. 2017. Entrevista concedida a João Marcelo.
- _____. **Entrevista com Paulo Henriques Britto**. 2009. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista_paulo_henriques_britto.php>. Acesso em: 24 de outubro de . 2009. Entrevista concedida a Nonato Gurgel.
- _____. **Entrevista com o poeta Paulo Henriques Britto**. 2007. Disponível em: <<http://www.geocities.com/soho/lofts/1418/phbritto.htm>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2010. Entrevista concedida a Rodrigo Souza Leão.

_____. **Entrevista com Paulo Henriques Britto: poeta premiado em busca de horas vagas para criar.** 2003. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bmfranco1.html>>. Acesso em: 08 de dezembro de 2011. Entrevista concedida a Bernardo Mello Franco.

_____. **No calor da obra: Encontros com a Produção Cultural Contemporânea. Entrevista com o poeta Paulo Henriques Britto.** 1º sem. 1999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/18965/12283>>. Acesso em 21 de novembro de 2018. Entrevista concedida aos professores de Literatura da UFPR Alessandra Rolim de Moura, Adalberto Müller Jr., Luís Gonçalves Bueno de Camargo, Patricia da Silva Cardoso, Sandra Mara Stroparo e Regina M. Przybycien.

_____. **Entrevista: Paulo Henriques Britto.** 2º sem. 1997b. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5244/4631-1997>>. Acesso em 28 de abril de 2019. Entrevista concedida a Cadernos de Tradução.

_____. **Entrevista: Paulo Henriques Britto.** 1997c. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/r2souza06c.html>>. Acesso em 10/10/2013. Entrevista concedida a Rodrigo Souza Leão.

Demais obras consultadas

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. **Ensaios escolhidos.** Tradução: R. R. Torres Filho com assessoria de Roberto Schwartz. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.193-208. (Coleção “Os Pensadores”).

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALENCAR, Rosana Nunes. **Lirismo, tradição e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto.** 2016. 184f. Tese (Doutorado em Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” de São José do Rio Preto. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/138226>> Acesso em 20 de maio de 2018.

AMARAL, Fernando. Pinto. do. Modernismo, modernidade e suas consequências: um percurso por alguma poesia portuguesa deste século. In: **O mosaico fluido.** Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70). Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, Fábio. **A Transparência impossível: hermetismo e poesia brasileira.** Recife: Bagaço, 2010.

_____. **Chegando Tarde.** Folha de São Paulo, São Paulo, 07 de julho de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0707200711.htm>. Acesso em 27 de setembro de 2016.

ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração partido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARBOSA, João. Alexandre. **João Cabral de Melo Neto**. 2.ed.São Paulo: Publifolha, 2008.

_____. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos, seguidos de o grau zero da escritura**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e Anne Arntchand e Álvaro Lorencini. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentziem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

BOSI, ALFREDO. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRADBURY, Malcolm. Introdução. Tornar novo. In: _____. **O mundo moderno. Dez grandes escritores**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.19-37.

BUENO, Luís. Poesia e assunto. **Revista Letras**, Curitiba, n.62, p.139-143. jan./abr. 2004. Disponível em: <http://www.lettras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/bueno.pdf>. Acesso em: 08 de janeiro de 2009.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Círculo do Livro S/A, 1990.

CARPINEJAR, Fabrício. **O azarão afortunado**. 2007. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/carpinejar3.html>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2009.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. "Subjetividade e Experiência de Leitura na Poesia Lírica Brasileira Contemporânea". In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Orgs.). **Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 56-67.

CAMPOS, Haroldo. de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Jorge Lúcio. de. **Trovar claro, de Paulo Henriques Britto**. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/jlucio13.html>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2009.

CANDIDO, Antonio. **A formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1979. 2 v.

_____. **Vários escritos**. 3.ed.São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CINTRA, Elaine Cristina. O Sujeito Fora de Si em *Tarde*, de Paulo Henriques Britto. **Itinerários**, Araraquara, v.28, p.45-58, 2009.

COLLOT, Michel. O canto do mundo. **Signótica**. Goiânia, vol.27, número 01, p.221-224, jan/jun. 2015.

_____. O mesmo no outro. [Por: Marcelo Jacques de Moraes]. In: **Alea: Estudos Neolatinos**, vol. 8, faz. 2. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2006. 10 p. (*Le Même dans l'autre*).

_____. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. **Terceira Margem**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Ano IX, no 11, p. 175-177, 2004.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, n. 84, p. 113-128, 1 fev. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond: a magia lúcida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

EMIL, Staiger. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

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

FERREIRA, Izalcy. Guimarães. **Macau, de Paulo Henriques Britto: nihilismo, humor e metapoesia**. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/izacyl12.html>>. Acesso em 08 de janeiro de 2019.

FORTUNA, Felipe. **JB online**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/editoriaaqs/ideias/papel/2007/09/01/ideias20070901008.html>>. Acesso em: 05 de setembro de 2010.

FRANÇA, Júlio. **Anacrônico, pois poeta: linguagem, memória e resistência na poesia de Paulo Henriques Britto**. In: Revista do Centro de Estudos Portugueses, v23, n. 23, pp. 147-167. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2003.

FREUD, Sigmund. “O humor”. In: **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos** (1927-1931). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, vol. XXI; traduzido do alemão e do inglês sob direção geral de Jayme Salomão – Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GURGEL, Nonato. Territórios da moderna poesia. In: **Poesia Sempre**. Ano 14, n.27, p.229 a 244. Rio de Janeiro, 2007.

HAMBURGER, Kate. **A Lógica da Criação Literária**. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética: o sistema das artes**. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JUNQUEIRA, Ivan. **Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade – ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2008.

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.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. In: _____. **Vôo transversal**. Poesia, modernidade e fim do século XX. Rio de Janeiro; 7 Letras: Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1999. p.19-41.

MAULPOIX, Jean-Michel. **Pour un lyrisme critique**. Paris: José Corti, 2009.

MAN, Paul de. Poesia lírica e Modernidade. In: _____. **O ponto de vista da cegueira**. Tradução de Miguel Tamen. Coimbra: Angelus Novus; Lisboa: Cotovia, 1999. P. 188-207.

MASSI, Augusto. Apresentação. In: **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

MERQUIOR, José Guilherme. Serial. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 59-64.

MORICONI JR, Italo. In: Britto, Paulo Henriques. **Mínima lírica**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Orelha de Livro)

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. Organização e apresentação de Victor Sales Pinheiro. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

_____. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: **Novos estudos CEBRAP**, nº. 31. São Paulo, out. 1991. p. 171-183.

OLIVEIRA, Luiz Carlos Coelho. **A construção da subjetividade na poética de Paulo Henriques Britto**. Disponível em:

<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/gcanacesar/trabalhos/simposio2/luizcarloscoelho.html>. Acesso em: 05 de julho de 2010.

PADILHA, Fabíola. Que rest-t-il du sujet? Performances subjetivas na poesia brasileira contemporânea. In: CURTISS, Alexandre; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilbert. (Orgs.). **Todos os poemas o poema**. Vitória, EDUFES, 2014. GARRAMUÑO, Florência. Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 69-90

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Celia. **Poesia e endereçamento**. UNIR-Vilhena: 2014. (Palestra proferida na UNIR – Universidade Federal de Rondônia/Campus de Vilhena, em 31 jan. 2014).

_____. Poéticas do olhar na contemporaneidade. **Literatura e sociedade**. São Paulo, n.8, p. 82-103, 2005.

_____. Considerações anacrônicas. Lirismo, subjetividade, resistência. In: PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. (Orgs.) **Poesia e contemporaneidade**. Leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001.

_____. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Altas literaturas**. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES- v.1, n.1, (jun.1979). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1979.

PINTO, Manuel da Costa. Rodapé: “Macau” é província de simetrias poéticas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 set. 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u37043.shtml>. Acesso em 08 de janeiro de 2010.

PIROLLA, Patrícia Rocha. **O humor em poesias - um estudo do humor em Carlos Drummond De Andrade**. 2010 168 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista da Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara. Disponível em:

<<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102369/pirolla_pr_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

POE, Edgar. Allan. A filosofia da composição. In:_____. **Poemas e ensaios**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. p. 101-112.

RIMBAUD, Arthur. Carta a George Izambard. Tradução de Marcelo Jacques. **Alea**.vol.8. no. 1. Rio de Janeiro, Jan./Jun. 2006.

_____. Carta a Paul Demeny. Tradução de Marcelo Jacques. **Alea**.vol.8. no. 1. Rio de Janeiro, Jan./Jun. 2006.

ROSENFELD, Kathrin H. (Org.). **T.S.Eliot & Charles Baudelaire. Poesia em tempo de prosa**. Tradução dos poemas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SALGUEIRO, Wilberth. *Biographia literaria*, de Paulo Henriques Britto. 2019. Disponível em : <<http://rascunho.com.br/biographia-literaria-de-paulo-henriques-britto/>>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral: **A Poesia do Menos** . 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. “Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral”. Revista Estudos avançados, vol. 29 n. 85. São Paulo: set./dez. 2015.

SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, Malcolm; McFALARNE, James. **Modernismo. Guia geral**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 263-274.

STAIGER, Emil. O gênero lírico. In:_____. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 19-75.

SILVA, Arlenice Almeida da. A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto. **Teresa**, 2010, p.176-193. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116857>>. Acesso em 20 de maio de 2019.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SOUZA, Cristiane Rodrigues. **Construção e Inspiração em Poemas de Paulo Henriques Britto**. Disponível em: <http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=97&Itemid=30>. Acesso em 08 de janeiro de 2019.

SOUZA, Nalú Baptista de. **A poética de Paulo Henriques Britto**. 2013. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado -Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/121445>>. Acesso em 22 de maio de 2019.

SUSMAN, Margarete. **Eu lírico**. Tradução de Patrícia Bargout com supervisão de Jamesson Buarque. Material traduzido para circulação em sala de aula da disciplina Tópicos de poesia 1, ministrada no 1º. semestre de 2017 pelo Prof. Jamesson Buarque. Observação da tradutora e do supervisor: Colocamos um título para efeito de orientação de leitura.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo; Iluminuras, 1999. p. 193-210.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henrique Britto. In: XV Encontro da ABRALIC, 2016, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**. Rio de Janeiro: UERJ, 2016. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491523602.pdf>.. Acesso em 12 de julho de 2018.

_____. A Música desconhecida de Paulo Henrique Britto. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, [S.l.], v. 24, n. 1, p. 187-201, out. 2015. ISSN 2358-9787. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/8150>. Acesso em: 24 maio 2019.

_____. Paulo Henrique Britto e a angústia de sentido. **Estudos Linguísticos e Literários: Revista dos Programas de Pós-Graduação em Língua e Cultura e em Literatura e Cultura da UFBA**. Número 51(1/2015). ISSN: 2176-4794 . Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/issue/view/1067/showToc>>. Acesso em 22 de maio de 2019.

VILLAÇA, Alcides. Drummond: primeira poesia. **Teresa**, n. 3, p. 16-50, 26 dez. 2002. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121121>>. Acesso em 25 de setembro de 2019.