

Quem lambe as próprias chagas? Crítica e criação na poesia contemporânea

Samanta Rosa Maia

Universidade Federal de Santa Catarina

137

Resumo

Fala-se hoje com frequência tanto de uma “crise da poesia”, quanto de uma “crise da crítica”. O plano deste ensaio é descrever esse diagnóstico e refletir sobre sua origem. O objetivo é, partindo da poética de um autor contemporâneo e de suas relações no meio literário e editorial, perceber uma condição que permeia as duas supostas crises. A aposta é de que a poética de Paulo Henriques Britto fornece uma perspectiva privilegiada para considerar os efeitos e a relação da crítica com a própria poesia.

Palavras-chave: Crise; Crítica Literária; Paulo Henriques Britto; Poesia contemporânea.

Abstract:

There is much talk today about a “crisis in poetry” and a “crisis in criticism”. This essay aims to describe this diagnosis and to localize its origin. Starting from the recent discussions on journalistic criticism, the objective will be to perceive, taking as a framework the poetics of a contemporary author and from his relation with the literary and editorial world, a condition that permeates the two alleged crises. The bet is that the poetics of Paulo Henriques Britto offers a privileged perspective if one intends to consider the effects and the relationship that take place between criticism and poetry itself.

Keywords: Contemporary Poetry; Crisis; Literary Criticism; Paulo Henriques Britto.

(Desconfio que escrevi um poema.)

O verso de Drummond que aqui serve de epígrafe, assustadoramente quase cem anos depois de publicado pela primeira vez, vem a calhar não só pela memória da desconfiança que suscita - essa que poderia ser apontada também na poesia atual, como “o pé atrás” que o poeta gosta de parecer ter com o poema e com a poesia -, mas ainda pelo emprego da estratégia da “negativa”. A mencionada estratégia utilizada pelo itabirano em “O sobrevivente” é a do poema sem planejamento (aparentemente, ao menos), que inicia negando a sua possibilidade, despretensiosamente multiplica seus versos, e de repente pára, juntando as pontas de si mesmo quando a autorreflexão se aproxima - desconfia. Nesse sentido, “O sobrevivente” é um título que sugere muito mais que a sobrevivência da poesia ao mundo, pois sugere a sobrevivência da poesia a si mesma, o que o coloca lado a lado com as discussões de hoje sobre o assunto e o poeta em questão: Paulo Henriques Britto.

138

Uma palavra que atualmente faz frente nas reflexões sobre literatura é a de que a poesia não se mantém, ou não se pode manter, impassível perante sua própria crise. Insiste-se, por isso, na historicidade das formas, nas escolhas conscientes - sem arriscar, é claro, sugeri-las ou facilitá-las. No entanto, outra observação recorrente é a de que a própria crítica - especialmente a jornalística - estaria em crise.

Adiante com “O sobrevivente”, lê-se: “Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.” (ANDRADE, 1983, p. 26). É duvidando do molde da cultura do intelectual, quem sabe do jornalista, e preferindo a morte em face ao seu triunfo que o poeta o ironiza como “sábio”. Se algum dia houve alguma suspeita acerca da falta de qualidade do jornalismo literário, hoje ela está quase inteiramente convertida em certeza.

A discussão recente mais representativa em torno do tema foi levantada por Marjorie Perloff em “What We Don’t Talk about When We Talk about Poetry”, publicado na revista *PN Review*, em 1997. Sob o título “Do que não falamos quando falamos de poesia - algumas aporias do jornalismo literário”, o texto de Perloff foi publicado no Brasil pelo número 12 da revista *Inimigo Rumor*, juntamente com outros dois breves ensaios, “Do que (não) falamos quando falamos de crítica de poesia” e

“Poesia no jornal – notícias da América”, dos portugueses Abel Barros Baptista e Gustavo Rubim, que procuravam ampliar o debate. “Poesia, jornalismo literário & crítica universitária”, de João Cezar de Castro Rocha, publicado na *Inimigo Rumor* número 13, que traz também outros dois textos de Barros Baptista e Rubim, tratou de resumir o ensaio de Perloff e as respostas portuguesas, além de trazer a discussão para o cenário brasileiro.

Neste último ensaio, para montar o exame da situação brasileira do jornalismo literário (e tudo o mais que circundou a polêmica original), o autor faz lembrar a campanha de Afrânio Coutinho contra a crítica de rodapé e a velha separação, instituída desde então, entre a leviana eloquência jornalística e a técnica da linguagem universitária, momento que coincide com a institucionalização das Letras no Brasil. Na sequência, parte para sua anotação sobre o estreitamento do espaço dedicado à literatura nos jornais, contrapondo-se à explicação de Marjorie Perloff. O “progressivo desaparecimento da literatura” nesse meio, segundo ela, deu-se não somente pela compreensão impressionista que os jornalistas teriam da poesia – pelo “regressivo conceito romântico do poeta” (PERLOFF, 2002, p. 25-45), mas por causa de alterações na própria “dinâmica” do jornalismo, depois da Segunda Guerra Mundial. A análise literária extensiva orienta-se, desde então, por coordenadas opostas às da nova imprensa; a diferença não reside somente na linguagem, mas muito mais na proposta, na velocidade do tempo assumida por esses dois meios. Mesmo a universidade que, supostamente, deveria comportar a poesia, não funcionou segundo as previsões, já que os problemas de leitura começam por esbarrar na má formação dos alunos de letras. Medida a distância entre o jornalismo, a universidade e a literatura, João Cezar de Castro Rocha, então, expõe como alternativa ao que dizem Marjorie Perloff, Abel Barros Baptista e Gustavo Rubim, o fim da condenação “universidade ou jornalismo literário” como “solução binária simples” (autor? 2002 p.199). Para ele, o “exercício de uma esquizofrenia produtiva”, o “bilingüismo no próprio idioma” (p. 200), isto é, a ocupação de um “espaço renovado nos jornais e nas revistas” pelos professores universitários, visando atingir um público culto (o que no Brasil significa dizer “público leitor-praticante”) e não especialista, deve ser o propósito da crítica se ela quiser não correr o risco de “andar em círculos”. Resta saber se a “persistência de tensões metodológicas” (p. 202), “derivada da própria diferença entre os veículos

e seus meios”, seria garantida a um esquizofrênico. O jornalismo, tal como está constituído hoje, aceitaria o “bilinguismo”, ou o converteria na reiteração – talvez com maiores ares de sofisticação – da sua própria linguagem?

Os debates iniciados a partir do ensaio de Perloff, que eram, na sua superfície, acerca da má qualidade do jornalismo literário e de sua incapacidade de abarcar a produção poética atual – derivada, segundo a crítica estadunidense, da ausência de um sentido de história e de um sentido de teoria que auxiliem um ao outro – foram aprofundados, gradualmente, nas mãos dos dois críticos portugueses, em debates sobre a crítica de poesia em geral, sobre o papel da universidade e sobre a especificidade da linguagem literária. O ponto em que Perloff se detém – o vínculo entre a especificidade do discurso poético e a universidade – é o lugar de onde parte o texto de Baptista, cujo ponto de encerramento – o papel da universidade – é, por sua vez, o que engendra as reflexões de Rubim, que o conduzem aos confins da linguagem.

140

O entrelaçamento e a maneira como os três últimos textos se continuam, o ponto alcançado por Gustavo Rubim é crucial para a análise que se pretende fazer. Todavia, é João Cezar de Castro Rocha, quando atesta a necessidade da reinvenção do ofício pelos professores universitários diante da formação insuficiente dos alunos de letras, e quando fala da cena brasileira especificamente, que faz avistar outro lado das reflexões sobre crítica literária de poesia: os problemas da crítica literária universitária. Cabe dizer que Gustavo Rubim chega a afirmar que “universidade não significa especialização” e a mencionar “uma concepção de universidade exclusivamente associada à noção de competência específica” (2002, p. 189) arraigada na interpretação de Perloff, mas nada que se detenha com exclusividade e demora sobre o tema (talvez porque Rubim tome como certo o destino da universidade, que deve ser, irrevogavelmente, um espaço livre, resistente “a outras ideias de universidade [...] a ideias que vejam na universidade um mero espaço de transmissão de competências e conservação de saberes” (Cf. 2002)).

Referência? A necessidade a qualquer custo da crítica universitária de se legitimar e a legitimação a qualquer custo de toda a crítica universitária são o novo alvo de discussões nas pautas contemporâneas, de que são exemplos textos combativos como “A demissão da crítica”, de

Paulo Franchetti, publicado na revista *Sibila*, em 2005, e “A crítica nua” de Luis Dolhnikoff, publicado pela mesma revista, em 2009. Ambos atentam para as fraquezas atuais da crítica literária e percebem que elas não afetam unilateralmente a sua modalidade midiática, mas também seus campos mais “especializados”. O primeiro relata o “recorrente gesto de repúdio à crítica e ao direito de criticar” (FRANCHETTI, 2005, p. 28) como atitude generalizada, cuja extensão estaria ultrapassando o campo acadêmico e chegando até mesmo ao funcionamento da universidade: “o resultado é um princípio de bom-mocismo nacional e o reforço da necessidade de alinhamento a algum dos principais grupos regidos por uma figura totêmica, sem o qual o livre-pensador fica desprotegido e sem espaço de escrita e manifestação” (FRANCHETTI, 2005, p. 28). O segundo faz referência ao primeiro, e identifica um método que chama de “hétero-auto-crítica-em-verso”, perigosamente democrático, que estaria suplantando os demitidos e introduzindo em todos os meios a “crítica acrílica”: “nomes de renome e anônimos, profissionais reconhecidos e bissextos desconhecidos, todos são iguais perante o método. Incluindo – alvissaras! – acadêmicos e jornalistas” (DOLHNIKOFF, 2009, p. 179). De maneira cômica, Dolhnikoff esmiúça o método de (não)leitura e (não) análise de poesia atual, que poderia ser popularmente resumido como “chover no molhado”, “trocar seis por meia dúzia” e “encher linguiça”.

Não estando nem mais a crítica literária universitária isenta de culpa na aparente crise crítica que se alastra, uma sensação de claustrofobia prevalece em qualquer um que esteja minimamente, e com alguma seriedade, envolvido com literatura – ou, para especificar, com poesia. Essa sensação não é, todavia, restrita a quem vasculha os cabedais da crítica e análise literárias. Tampouco, encontra entre esses sua origem e justificação. O procedimento autofágico de criticar a crítica, ou, de forma mais geral, de analisar o próprio instrumento de análise, elevando todas as discussões a um grau “superior”, acabando por afastá-las de seu objeto originário, é próprio do pensamento filosófico do século XX. Se a atividade filosófica era, até meados do século XIX, tida como uma busca pela verdade, seja da própria estrutura da realidade diretamente (como queriam os filósofos antes da “revolução copernicana” agenciada por Kant), ou das condições que possibilitam o conhecimento e estruturação do mundo, a partir do final do século XIX ela se tornou um trabalho que tem a linguagem não só por instrumento, mas também por objeto.

A reivindicação da linguagem como objeto se deu, nos primórdios da filosofia da linguagem, a partir das reflexões de filósofos como Frege, Russell e do primeiro Wittgenstein acerca da opacidade ou do caráter (para retomar uma expressão de Gilbert Ryle) “sistematicamente enganador” da linguagem, que precisaria ser posto a nu através de uma análise crítica e minuciosa. A linguagem do dia-a-dia, diferentemente da notação lógica que esses autores propunham como panacéia, foi posta em suspeita. Paradoxalmente essa “virada linguística” (*linguistic turn*) se deu através da linguagem mesma que estava sendo censurada, exatamente como fazem os críticos literários que, hoje, criticam a crítica, tornando instáveis os fundamentos de sua própria atividade.

No embalo desse distante contexto filosófico seguiram movimentos artísticos e culturais, como o Futurismo e o Dada, citados por Marjorie Perloff – “a arte em que o “quê” não se pode separar do “como”, em que o dito existe apenas no dizer” (PERLOFF, 2002, p. 38) –, do que decorre a conscientização de que as escolhas formais implicam conotações ideológicas. Bem como um renovado movimento intelectual que atuou na literatura composto por, dentre outros, Roland Barthes, Jacques Derrida e Michel Foucault. Os interesses da literatura tornaram-se mais abrangentes, acompanhando o crescimento da noção de texto, a relativização de posições empreendida pela análise do discurso e, em suma, o abandono de uma compreensão de linguagem pautada pelas ideias de transparência, transmissão e comunicação – o que explica parte da incompatibilidade com o jornalismo. Para usar uma distinção também estabelecida por filósofos e estudiosos da linguagem do período, a linguagem deixou de ser *usada* para ser cada vez mais *mencionada* como um objeto em si mesmo.

A proliferação de metalinguagens é, entretanto, auto-recursiva, isto é, potencialmente infinita. Sendo característica da metalinguagem a auto-recursividade, também sua propagação só poderá resultar em “mais de si mesma”. E uma vez que tenha iniciado – com a força com que de fato iniciou – há o risco de que não se volte jamais a vislumbrar a luz do real, daí o estado “sufocante” em que a crítica se encontra (e daí seus pedidos nostálgicos por algum retorno histórico).

Em 1976 declarou José Guilherme Merquior que “nada parece mais remotamente alheio ao nosso momento literário do que as poéticas de visão histórica” (MERQUIOR, 1980, p. 42). Os motivos

para tanto teriam sido revelados por ele nas suas “reflexões sobre a semiologia da literatura” de 1972, em um ensaio intitulado *Do signo ao sintoma*, e um dos principais seria o primeiro tópico do trabalho: “a ilusão metalinguística”. O primado da forma sustentado pelos estudos formalistas, diz Merquior, não demorou a mostrar carências ao negligenciar a “dimensão “referencial” da linguagem literária” (p. 56).

Tal fato ocorreu, de acordo com Merquior, em razão da má compreensão do que disse Jakobson, a “insinuação de que a essência do poético – a *literariedade* da literatura – não é senão *metalinguagem*”, uma “fetichização do acento na mensagem em si” (p. 57). A consequência disso foi, por seu turno, a má compreensão do “modo semiótico de existência da literatura”. Bastaria como explicação total para o fenômeno poético o jogo dos signos? “Será mesmo correto reduzir a literariedade a esse aspecto autotélico?” José Guilherme Merquior argumenta que não, e que o caráter da linguagem literária destacado por Jakobson não exclui a dimensão referencial:

O papel das metalinguagens é de falar da linguagem. Em contrapartida, a tarefa da literatura, enquanto linguagem de conotação, não é falar da linguagem – é *servir-se desta*, para falar *de outra coisa*. Naturalmente, trata-se de um falar de outra-coisa-que-não-a-linguagem *voltando-se para a mensagem*; mas, precisamente, voltar-se para a *mensagem* não significa absolutamente falar *do código*, isto é, da linguagem. [...] No discurso poético, a metalinguagem não é senão o *meio* de uma vontade de comunicação (p. 59)

Ainda que uma compreensão simplória da linguagem, instrumentalista, fosse inculcada de suas afirmações, a descrição serve com préstimo para o que se passa atualmente. Outrossim, Merquior previu essa objeção, e insistiu que o “dar a vez à linguagem”, o “ideal de incomunicabilidade” mallarmeano, não é em nada desmentido pelo que diz. Essa reação, segundo o autor, tem por fundo um estranhamento do conceito de mímese, interpretado erroneamente como uma ameaça à autonomia da literatura (e da linguagem). Merquior finaliza o texto com um apelo, semelhante ao do presente, a uma “abertura [...] ao contexto cultural da mensagem literária” (p. 79) contígua a “articulação interna” [combinação dos signos] para a constituição do poético.

No ensaio citado, Merquior discorre sobre uma postura

equivocada da crítica em relação à poesia; essa falha seria decorrente de uma concepção errônea de literatura. A reação de Merquior perante os desacertos da crítica não é, contudo, senão o “elemento complicador” do discurso da crise indicado por Marcos Siscar, em “As Desilusões da Crítica de Poesia”: “o questionamento da própria linguagem crítica” (SISCAR, 2008, p. 1866). Merquior também não compreendia uma “crise poética”, o que, para Siscar, é o ponto fundamental em torno das discussões sobre as circunstâncias literárias atuais. Circunstâncias que se determinariam pelas projeções da crise feitas pela crítica sobre a poesia, que não estaria mais seguindo certos modelos celebrados – como, por exemplo, o modernista, de enfrentamento do presente através de um projeto cultural. Para Siscar, “o incômodo da crítica não é substancialmente diferente daquele atribuído à poesia; talvez seja uma extensão dele [...]” (2008, p. 1866). Siscar concebe que o pensamento sobre uma crise da crítica deve tomá-la como paralela à crise da poesia – ou aos discursos que atribuem a crise à poesia –, a qual seria a própria origem da poesia moderna. Fica, assim, estabelecida uma correlação mais que afetuosa entre a poesia (ao menos moderna) e a crítica, mediante o lastro comum da crise que as envolve.

Essa crise, conforme já foi sugerido, se baseia no autotelismo da metalinguagem, que, de um lado, é posto como paradigma da linguagem poética e, de outro, acomete profundamente o discurso crítico. “Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples” (ANDRADE, ano?1983, p. 26).

Em 1940, no seu artigo de estreia, substituindo Mário de Andrade, no jornal *Diário de notícias*, Sérgio Buarque de Holanda tomava conta do parentesco entre a poesia e a crítica, avaliando seus efeitos na literatura que o ignora. A romântica “superstição” do “culto exclusivista à espontaneidade” e “à facilidade”, para ele, fora preceito idêntico ao adotado pelo surrealismo, que duplicou o prejuízo causado pelos românticos: reiterou uma oposição entre a poesia e a crítica que não existe:

Em realidade a oposição entre poesia e crítica é apenas metafórica, procede de uma simplificação dialética e não pode ser aceita ao pé da letra. [...] O antagonismo rancoroso que se procurou forjar entre as duas espécies literárias corresponde bem ao intelectualismo excessivo de nosso século, em que as ideias suplantaram violentamente

os fatos, em que os conceitos formados na realidade substituíram-se à realidade. Os quadros fixos, imutáveis e irreduzíveis, são um apanágio do mundo das ideias. Fora dele, na vida real, nada existe de isolado e de singular, nada tem por si só significação plena.

A verdade é que o primeiro passo da crítica está na própria elaboração poética [...] (HOLANDA, 1996, p. 272)

Sérgio Buarque de Holanda atribui à ignorância da relação entre poesia e crítica e à “ilusória sedução de pureza e autenticidade” a queda de produção (quantitativa e qualitativa) da poesia brasileira. Mais adiante o autor arrisca uma explicação para essa pretensa “crise”:

E se é bem certo que existe hoje uma crise de poesia, não deveríamos atribuí-la antes à existência de algum mal congênito em nossa literatura, que até aqui tem evoluído menos por progressão contínua do que por meio de revoluções periódicas? Isso faz com que a cada impulso renovador se siga invariavelmente uma longa fase de rotina e relaxamento. [...] (p. 274)

145

Na solução que o autor vê para sanar a constatada “fase de rotina e relaxamento” que sucede à renovação, parece ficar implícito o relato de negligência, sobretudo formal, para com a poesia: uma contra-revolução que restabelecesse, “nos devidos limites”, a “mentalidade própria para o soneto” (p. 274). O delatado pedagogismo vanguardista serve de alerta, antes de tudo, ao escritor: “convém que em todo verdadeiro poeta também haja um crítico vigilante e enérgico” (p.274).

É certo que o texto de Buarque de Holanda tem seu lugar: 1940. E que seu entendimento da literatura poderia ser tido como baseado numa visão ultrapassada da história. É fato, contudo, que a poesia modernista desestabilizou a forma e os êxitos, e os fracassos dessa ação são sentidos até hoje. Seria, por isso, indevido atribuir uma “apologia ao retorno do parnasianismo” às palavras de Sergio Buarque de Holanda.

Passados Cabral e os concretos, qualquer recuperação de formas tradicionais ou opção pela omissão de descerrada subjetividade é muito facilmente classificada como construtivista, e, não raro, associada ao parnasianismo. Como em “Considerações sobre alguma poesia contemporânea”, em que Paulo Franchetti comentando um poema de Paulo Henriques Britto, vê nele um “gesto serôdio de negar o interesse da sinceridade, do intimismo, da poesia do “eu””, comum ao dos

inúmeros expoentes que ecoam construtivismo no Brasil. As “marcas do trabalho duro”: a vergonha, o “medo de se dirigir ao leitor comum” e a “necessidade de trazer à vista os andaimes da construção”, incrustadas no que restaria de lirismo (“um lirismo culpado e regrado por tabus”), seriam as encarregadas do desaparecimento da lírica no Brasil. A referência ao parnasianismo surge nesse meio:

[...] E é curiosa a coincidência do tom, das imagens baixas nesses versos declaratórios, profissões de fé – ou melhor, autos de fé em que se trucidam tanto a heresia de um leitor que demande conteúdo individual ou verdade pessoal quanto o poeta que busque ou não evite oferecê-lo. (FRANCHETTI, 2012, p. s/p)

O crédito a e o descrédito da forma e da tradição se tornaram problemas velhos.

146

Outra observação enriquecedora a fazer sobre o artigo de Sérgio Buarque de Holanda, diz respeito à “evolução” da poesia brasileira “por meio de revoluções periódicas”. Seguramente ele utilizou a palavra “periódicas” se reportando ao tempo – à “período” –, no entanto, concordando em propositalmente manipular sua fala, pode-se tomar “revoluções periódicas” como relativo às “publicações periódicas”:

Valendo-se dessa adulteração, e considerando que “foi no caminho das especializações e do processo de autonomização do campo literário que as revistas literárias e culturais ganharam, paradoxalmente, seu espaço e prestígio” (CAMARGO, 2003, p. 31), que o seu ganho de reconhecimento aconteceu à contraparte da “redução e especificação do público” (p. 31), o texto do crítico dá conta perfeitamente de uma das principais matérias do inventário da poesia brasileira contemporânea.

Os próprios livros de Paulo Henrique Britto, todos publicados, desde 1997, por uma grande editora – a Companhia das Letras –, trazem, cada um (com exceção de *Mínima Lírica*), nas duas páginas finais, precedida de uma nota explicativa que diz: “alguns dos poemas incluídos neste livro foram publicados anteriormente:”, uma lista de poemas e nomes de periódicos (como: *Azougue*, *Inimigo Rumor*, *O Carioca*, *Sibila*, *Mais! Folha de S. Paulo*, *Sebastião*, *Caderno 2 Especial Domingo O Estado de S. Paulo*, *Eutomia*, *Piauí*, *Relâmpago*).

Tanto Paulo Franchetti quanto Paulo Henriques Britto são professores universitários que estão inseridos, a seu modo, no mercado editorial e que publicam em revistas de círculo restrito, isto é, nas chamadas revistas literárias independentes, como críticos, poetas ou, no caso do segundo, como tradutor. Como dissera Abel Barros Baptista: “diluiu-se a fronteira que separava a instituição da criação dita vital e actual” (autor, 2002, p. 49), diluiu-se a fronteira entre o discurso do crítico e o discurso do poeta, e se a literatura “do ponto de vista da criação, ou da discussão e ou da difusão, não é pensável sem o concurso da universidade” (p. autor, 49), ela também não é pensável fora do curso da “little magazine” – para recuperar o termo de Lionel Trilling. Seria essa a diluição requerida por Sérgio Buarque de Holanda? Impossível saber, mas é este o meio do qual se vale a literatura, hoje, para se representar.

Na “vertente de apropriação das formas clássicas do poema” (BARBOSA, 2012, s/p) ou na “família de poetas excêntricos”, praticantes de “uma arte rigorosa, de refinado acabamento formal” (DANIEL, 2006, p, 49), Paulo Henriques Britto tem levado a “expressão negativa” do Drummond de “O Sobrevivente” ao extremo.

É bem verdade que a sua poética se permite associar, e até faz questão, com a tradição construtora do verso, em poemas como “Logística da composição” e “Profissão de fé” de *Liturgia da matéria* (1982), “Indagações” e “*Minima poetica*” de *Minima lírica* (1989), e que é possível pensar que, diante das características adotadas pela poesia contemporânea, tais como: envolvimento social, “mundialização”, recuperação da oralidade, narratividade ou aproximação da prosa e cotidianismo, e da fragmentação e falta de sentido atuais, a reação escolhida, a contrapeso, tenha sido a de vulgarizar o esqueleto da poesia, a forma. Algumas dessas características apontadas também estão presentes na poética do autor: a “mundialização” nos poemas em inglês e nas traduções, o coloquialismo se estranhando com a regularidade (não tão regular assim) do metro, a narratividade em poemas como os cinco sonetos de “Até segunda ordem”, e o cotidianismo nas menções a quarto, apartamento, objetos e utensílios. Entretanto, as brincadeiras formais existem: os “Sete estudos para a mão esquerda” de *Trovar claro* [1997], são sete sonetos de estrofes invertidas (esquerdas): dois tercetos seguidos de dois quartetos - “À mão direita, a explicação / perfeita das

coisas. À esquerda / a certeza do inútil de tudo.” (BRITTO, 2013, p. 58), estava dito em *Mínima Lírica* -; os “Sete sonetos simétricos” de *Macau* (2003), em português, são sonetos reconfigurados, compostos por um dístico, um terceto, um quarteto, um segundo terceto e um segundo dístico.

Liturgia da matéria e Mínima lírica estreiam tematizando o real. Neles a ideia de prova/verificação do mundo/da realidade, a tomada de consciência (para a qual a metáfora, em “Insônia”, e em “6.”, de “Crepuscular”, é a semente) de que o mistério está em tudo ser evidente, é um entrave para a criação, porque não deixa que se invente o que já está inventado. Não sobra nada, ou melhor, só sobra nada. E quando alheia a esse mistério, contraditoriamente, a consciência é inútil – pois não tem material sobre o qual agir.

Na noite imperturbável,
infinitamente leve
a consciência se esbate,
espécie de semente
sobre um campo de neve

[...]

onde, alheia ao mistério
de tudo ser evidente,
inteiramente encerrada
dentro do espaço exíguo
que é dado a uma semente

inútil como fruta
que não foi descascada
e apodreceu no pé,
jaz a semente aguda
profundamente acordada.
(BRITTO, 2013, p. 61)

O poema aparece então como ação, no seu tempo real. Escrever é agir, consciente, no mundo. Para isso, a realidade é acreditada, é ela própria protetora da invenção, da própria ação de criar (que compartilha a realidade ao mesmo tempo em que a destrói para si). Em “Liturgia da matéria”, “Gênese”, “o mundo começa nos olhos [...] o mundo começa como um olho [...] e some num piscar de olhos” (2013, p. 48). Em “Credo”:

Se cada coisa dada a perceber
 impõe a crença em sua forma e peso
 e cor, impinge a supersticiosa
 aceitação da causa de ela estar
 ali e não noutra lugar qualquer,
 e ainda mais – a cega convicção
 de que o se estar aqui a perceber
 e elaborar para consumo próprio
 (e momentâneo) uma religião inteira
 de cores, formas, pesos, causas – tudo
 isso que é necessário crer – então
 como exigir de nós, que a cada instante
 cremos em tanta coisa, ainda mais fé? (p. 50)

É a negação do excesso de imaginação, do “intelectualismo” que “suplantou os fatos”, através do excesso de reflexão sobre a existência e a realidade manifestadas (para o que os objetos servem de referência: em *Mínima Lírica*, “Noites brancas”, “I”, p. 83: “Subir a escada, abrir a porta / sem expectativa de encontrar / coisa nenhuma que não esteja / em seu exato lugar. [...]”, em *Trovar claro*, a lâmpada nos “Dez exercícios para os cinco dedos”, p. 47: “Precisamente ali / no intervalo entre a vontade e o desejo / ali na parede, o interruptor / da lâmpada que lança sobre tudo / a cal abrupta da realidade, [...]”; em *Tarde*, nos “Cinco sonetitos trágicos”, “V”, p. 81: “Acordar e entender (sem alívio) / que esta noite de sono manteve / cada objeto onde ele sempre esteve, [...]”; em *Macau*, em “Três epifanias triviais”, “II”, p. 70-71: “As coisas que te cercam, até onde / alcança a tua vista, tão passivas / [...] pois bem: elas vão ficar. Você, não. / [...] 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.)”), sobre a estabilidade do mundo (em *Tarde*, o quinto soneto de “Gramaticais”, p. 43: “[...] E quanto ao mundo – o que independe / dos artefatos, o que é dado / a todos e ninguém entende – / o mundo vai bem, obrigado, // e não quer dizer coisa alguma. / Porém o jogo continua, / como sempre, é claro – talvez / um pouco mais seco, mais duro, / sim, um pouco mais inseguro.) [...]”) - uma outra forma de “intelectualismo”, talvez – , utilizada para reaver o fato da criação, para reaver um local especial para a linguagem, para a bagunça de sentidos – a poesia. Tudo já foi inventado, o nada já foi declarado, tudo já está sabido por antecipação, “a poesia não tem mais lugar”, mas essas constatações todas ainda ocupam espaço, e ocupam poemas.

Essa ideia avança até *Tarde e Formas do nada*, nos quais o tema mais explorado passa a ser a criação – que nunca chega a ser (plenamente) ficção, porque há sempre “o desajuste entre o desejo e o vegetal da consciência” (BRITTO, 1997, p. 27), há sempre uma sinceridade em admitir o ato mesmo de criação (a tentativa de ficção), que “impede” o poema de se tornar ficção (convencional). Afinal, ainda que o mundo seja “imune à consciência” e que as coisas bastem a si mesmas, a consciência não é imune a si. Surge desse nó a metalinguagem.

Em *Tarde e Formas do nada*, livros mais recentes, de 2007 e 2012 respectivamente, a percepção do tempo é um dos principais alicerces da metalinguagem. A rotina do esgotamento, a falta de originalidade e a falta assunto tornam-se o meio de transgressão de uma tendência, posta como natural e malquista, da poesia ao desgaste (quando mais radicalmente, ao fim):

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 espelho frente a frente a refletir-se,

restando da palavra só o resumo
da pálida intenção, indistinta,
de não dizer, dizendo, coisa alguma. (2007, p. 84)

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 uma 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. (p. 84)

151

Mas os modos da metalinguagem variam. Pela exigência de cumplicidade e pela confusão de papéis, entre poeta, leitor, poeta-leitor, leitor-leitor, criada pelos pronomes, como já foi observado em uma resenha intitulada “A possibilidade de dizer”, por Luiz Guilherme Barbosa, e em alguns trabalhos acadêmicos. Pelas fotografias urbanas, noturnas, com quarto, móveis e objetos ao alcance da mão, como “a colher, a caneta e o revólver” (BRITTO, 2007, p. 13) (três possibilidades: comer, escrever, suicidar-se; ignorar, *inscrever-se*, exacerbar), assim como as menções à mão – ou a metáfora da aranha e da teia. Ou ainda pelo mundo de formas de vida construído do primeiro ao último livro, com as comparações e metáforas de vegetais (fruta, caroço, bagaço, casca, semente, maçã, marzipã, avelã, amêndoa, samambaia; em maior número nos primeiros livros) e animais (lagarta, gato, insetos, cobras, urubus, morcegos, formigas, carpa, lagostas, aranha, lesma, pássaros, verme, pavão e cão; também em maior número nos primeiros livros), em meio ao qual o “poema como ação em tempo real” ganha quase independência, quase se torna uma vida, escrito sempre sob a ameaça de uma força maior, que tem o poder de decisão sobre ele. São exemplos disso “O encantador de serpente”, “Biodiversidade”, “Piada de Câmara” e poema transcrito abaixo:

III (ART POÉTIQUE)

Uma forma de vida se anuncia,
ainda hesitante. Mas insistente.
Põe o focinho de fora. Uma esguia
cabeça. Uma pata. Tranquilamente,
como se não estivesse nem aí.
Agora está à vista de corpo inteiro,
arisca, peluda feito um sagüi,
rabo felpudo de angorá, e um cheiro
talvez de almíscar. O olhar é de cão,
mas a desconfiança é bem felina.
Diante dela, temos a impressão
indefinível que a gente imagina
ter diante de um grifo, ou de uma esfinge.
Só que ela existe. (Ou, pelo menos, finge).
(BRITTO, 2007, p. 55)

No terceiro poema das “peças circenses” de *Trovar claro*, esse processo da coisa morta à coisa viva, ou, no inverso, da “cebola” ao

“poema” é revelado pelos próprios elementos da composição poética: as quatro estrofes marcam quatro etapas do processo, e as rimas: sonho/átomo/assalto, ávida/camada, abismo/píncaro, impávidas/dançarinas/lágrimas, dança/doença/tenso, meio aleatórias, meio bobas, meio óbvias, dão substância à palavra e à coisa, tentando justificar a junção entre as duas, que não se dá por um sentido prévio, mas gera sentido depois. Os polissílabos “forçados” da terceira estrofe, adjetivos para a própria “palavra”, reforçam a desordem da montagem do sentido, porém ele vence a “imprevisibilidade” da montagem:

III. O FUNÂMBULO

Entre a palavra e a coisa
o salto sobre o nada.

Em torno da palavra
muitas camadas de sonho.
Uma cebola. Um átomo.
Uma cebola ávida.
Entre uma e outra camada.
nada.

Saltam sobre o abismo,
tomam o vazio de assalto.
De píncaro a píncaro
projetam-se, impávidas,
epifânicas, esdrúxulas,
teimosas e dançarinas.

O salto é uma dança,
a teima é uma doença.
Em torno da cebola
o ar é tenso de lágrimas.

(BRITTO, 1997, p. 15)

A força maior que controla a criação, que pode reduzir o universo a uma bolinha de papel (BRITTO, 2012, p. 28) (Em “Cinco sonetos frívolos”, “V”: “[...] da qual / você se livra com um peteleco.”), é o ceticismo da metalinguagem consigo mesma – a consciência criadora e crítica. O que em “O Sobrevivente” de Drummond era um jogo de desconfiança, na poética de Paulo Henriques Britto é um jogo de ceticismo. Ambos se valem da negação. Drummond serve-se dela somente no início do poema citado, na sequência a abandona, e o poema surge de uma vaga lembrança, desconfiada, do que se tentava fazer inicialmente. Paulo Henriques Britto, no entanto, permanece com a

negação do início ao fim:

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 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. (2003, p. 16)

III

A sedução das negativas –
essas sereias implacáveis
que se interpõem com seu canto
nos estreitos mais navegáveis

e se oferecem irresistíveis,
a quem não estava procurando
e o paralisam com perguntas –
pra quê, por quê, quem, como, quando –

até que do mundo só resta
uma casca residual –
esse excremento das palavras
denominado “o real”. (2007, p. 41)

CANÇÃO

Havendo necessidade,
claro que é sempre possível
desfazer o nunca feito,
desdizer o jamais dito.

Fingir não é nada difícil
quando a própria realidade
é, de todas as hipóteses,
a que é mais indesejada.

Não se vexa de negar
uma simples negativa:
menos com menos dá mais.

Há coisas piores na vida. (2012, p. 54)

Esses e outros poemas do autor ilustram a negação, não “à vera”, pois se “nela houvesse fundo e coerência / não haveria língua em que a expressar / que não a algaravia do silêncio, mas “à littera”, como manobra de criação” (na série “Crepuscular”, “3”, em *Tarde*: “E assim, os delicados desesperam / do imperativo de concatenar / nomes e coisas, como se o perigo // vivesse num vestígio do sentido, / na derradeira pedra sobre pedra / de um prédio alvo de atentados tantos, // e negam mesmo a possibilidade / de não negar tudo – sem se dar conta / de que, se fosse à vera a negação [...]”).

Não se deve ler, portanto, qualquer metafísica a partir disso – seria apenas mais uma maneira de suplantar o real, de tentar concorrer com o mundo? Essa estratégia negativa surge da própria literatura e, ao parecer confessar uma derrota perante o estado (crítico) em que a poesia e a crítica se situaram nos últimos anos, faz de conta que não sabe que é sempre possível falar de si e do seu momento. A renúncia a uma vida própria, a uma identidade única, em favor de uma identidade coringa, permite que qualquer um experimente um pouco do presente, e acaba se revelando como uma das poéticas mais produtivas da atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1983. v 1.

BAPTISTA, Abel Barros. “Crítica e recalcitração”. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 176-185, 2002.

_____. “Do que (não) falamos quando falamos de crítica de poesia”. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 46-50, 2002.

BARBOSA, Luiz Guilherme. “A possibilidade de dizer”. *A Gazeta do povo*, Paraná, out. 2012. Rascunho. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-possibilidade-de-dizer/>>. Acesso em: 04 ago. 2014.

BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

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

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

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

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. “Sobre revistas, periódicos e qualis tais”. *Outra travessia: revista de Pós-graduação em Literatura*, Florianópolis, v. 40, n. 1, p. 21-36, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/13089/12169>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

DANIEL, Claudio. “Poesia Brasileira em cinco atos”. *Coyote*, Londrina, n. 13, p. 46-49, 2006.

DOLHNIKOFF, Luis. “A crítica nua”. *Sibila*, São Paulo, n. 10, p. 177-185, 2009.

DOMENECK, Ricardo. “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 175-216, 2005

FRANCHETTI, Paulo. “A demissão da crítica. *Sibila*”. São Paulo, n. 8, p. 25-40, 2005.

_____. “Considerações sobre alguma poesia contemporânea”. *Sibila*, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/>>

consideracoes-sobre-alguma-poesia-contemporanea/5046>. Acesso em: 02 ago. 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

PERLOFF, Marjorie. “Do que não falamos quando falamos de poesia – algumas aporias do jornalismo literário”. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 25-45, 2002.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Poesia, jornalismo literário & crítica universitária”. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 192-202, 2002.

RUBIM, Gustavo. “A poesia, por exemplo (bases de acordo para um debate a haver)”. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 186-191, 2002.

156

_____. “Poesia no jornal – notícias da América”. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 51-55, 2002.

SILVESTRE, Osvaldo. “Debater a crítica ou bater nos críticos?”. *Casmurro*, 2006. Disponível em: <<http://blogcasmurro.blogspot.com.br/2006/02/debater-critica-ou-bater-nos-criticos.html>>. Acesso em: 01 jun. 2014.

SISCAR, Marcos. “As desilusões da crítica de poesia”. In: _____. *Múltiplas perspectivas em Lingüística*. José Sueli de Magalhães, Luiz Carlos Travaglia (org.). Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 1863-1868. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_509.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2014.