

CÁLCULOS NOS INTESTINOS DA PROSA: A POESIA COMO CORPO ESTRANHO EM PAULO HENRIQUES BRITTO

Eduardo Veras (UNICAMP/ FAPESP)

Resumo

Na obra de Paulo Henriques Britto, a poesia *persiste* como uma força que se “enquist[a] nos intestinos / mais íntimos da mais agreste prosa”, como um *corpo estranho* que não pode ser domado pela razão, como algo que interrompe o fluxo do “rio de sentidos retilíneos”. “Cálculos” que invadem as entranhas da prosa, a poesia, pensada como discurso do eu, como linguagem difusa do corpo e do desejo, *persiste* como força indomável, como energia selvagem que desafia o controle racional da linguagem. Por isso, Britto não hesita em apresentar o eu como uma espécie descrita pela “História natural”, isto é, como uma entidade biológica, um exemplar do reino animal. Essa representação do eu como corporalidade também se repete quando se trata de definir a própria poesia. Este trabalho pretende analisar as diversas imagens que apontam para a ideia da poesia como *corpo estranho* que se infiltra e *persiste* no seio de uma poética declaradamente racionalista. Tentarei mostrar que a poesia de Paulo Henriques Britto, ao incorporar o fracasso do projeto de purificação da linguagem que está na base da tradição antilírica, acaba por afirmar o valor da poesia *lírica* em sua diferença, isto é, naquilo que ela tem de irredutível aos outros discursos.

Palavras chave: Poesia brasileira contemporânea. Antilirismo. Lirismo crítico. Corporalidade.

A trajetória poética de Paulo Henriques Britto não coincide com a eleição precoce da poesia como discurso privilegiado, tampouco com a adesão a uma visão heroica, engajada ou profética da figura do poeta. Britto experimentou, desde o início de sua vida literária, uma predileção pela prosa, que não se separava de uma certa antipatia pelo discurso “afetado” da poesia, com a qual só foi se reconciliar tardiamente, aos vinte e cinco anos de idade. Britto, que “nunca quis ser poeta”, via na poesia “algo de enviesado, uma afetação um tanto irritante”. Incomodava-o, sobretudo, “a pretensão da poesia de dizer o indizível, de expressar coisas recônditas, espirituais”. Apesar disso,

acabou “caindo na poesia”, da qual, confessa, “nunca consegui[u] [se] livrar” (Britto, 1991, p. 264).¹

Se a poesia *persiste*² na vida e na obra de Paulo Henriques Britto, isso ocorre porque, em sua visão amadurecida, ela é capaz de dar conta de certas realidades que escapam ao discurso racional. A tensão entre o discurso linear da prosa e o discurso pessoalizado da poesia viria a se constituir em um dos pilares de sustentação de uma poética caracterizada pela dramatização dos limites da linguagem e da própria poesia. Esta, por sua vez, assume dois sentidos diferentes, porém complementares, na prática de Britto. ‘Poesia’ refere-se, em primeiro lugar, àquele gênero tradicionalmente caracterizado pela expressão da subjetividade, pela palavra cantada, pelo exercício de tradução das emoções; mas também refere-se, na esteira de uma longa tradição que se inicia com Mallarmé e se consolida, no Brasil, com a poética de João Cabral de Melo Neto, ao trabalho formal, à exploração do significante, à busca pela superação do “acaso” na linguagem. A poesia de Britto, em suma, se constrói no espaço tenso que se desenha entre a *persistência* de elementos da tradição lírica e a *tentativa* constante de purificação da linguagem. No poema de abertura de *Tarde* (2007), intitulado “OP. CIT., PP. 164-65”, vemos o poeta dramatizar a tensão com a prosa, ao simular uma citação teórica para, no fim, fazer o elogio da potência expressiva da poesia:

“No poema moderno, é sempre nítida
uma tensão de exprimir uma subjetividade
numa personalíssima voz lírica

e, de outro, 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 – muito melhor. (BRITTO, 2007, p. 9)

¹ Em depoimento colhido por Augusto Massi (1991) na ocasião do ciclo “Artes e Ofícios da Poesia”, realizado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em maio de 1990.

² “No final da adolescência, já havia desenvolvido razoavelmente meu senso crítico, mas minha técnica permanecia 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” (BRITTO, 1991, p. 265)

Entre referências a Baudelaire e a Fernando Pessoa, Britto constrói um poema capaz de contrastar os discursos científico e poético. A tensão entre eles é reproduzida na retomada da pretensa citação teórica na forma de um soneto composto por decassílabos tradicionais. No plano do conteúdo, o elogio do discurso poético se dá metonimicamente pela evocação do conhecido poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, cuja primeira estrofe nos ensina que “O Poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (PESSOA, 2003, p. 164). 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. Isso corresponde à aceitação da própria poesia, também no plano pessoal do poeta, conforme ele mesmo nos conta:

(...) 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)

Na obra do poeta carioca, essa tentativa de dar forma às experiências mais indomesticáveis da vida convive, claro, com a sombra do fracasso, do reconhecimento dos limites da empreitada e com a afirmação da poesia como uma linguagem diversa, como um lugar alternativo em relação ao discurso da prosa linear. Não seria incorreto dizer que, em Paulo Henriques Britto, a poesia *persiste* no reconhecimento do fracasso³ das tentativas de colonização racional de experiências-limite que se encontram na ordem indomável da “selva das sensações” (Britto, 1991, p. 267). A metáfora da “selva”, empregada pelo próprio poeta, assume aqui grande importância, pois anuncia uma série de imagens extraídas do campo semântico da animalidade empregadas por ele com a finalidade de representar o espaço do não-humano, de tudo o que escapa ao

³ Trata-se, aliás, de um tema bastante recorrente nas poesias de Britto. Cf. por exemplo: “Balancete” (em *Liturgia da matéria*), “Balanços III” (em *Tarde*) e “Par délicatesse” (em *Formas do nada*)

controle da razão e se apresenta, portanto, como um desafio à inteligência. É como algo *vivo* e que desafia os limites da representação que Britto enxerga, por exemplo, a experiência amorosa:

Não um verso, que em folha esquiva
a gente retoca, se traça, se inscreve
bem mais a fundo, ainda que breve –

pois todo poema é murmúrio
frente ao amor e sua fúria.
[“*Envoi*”] (BRITTO, 2012, p. 74)

Sem deixar de estar filiado à linhagem da poesia ocidental que pregava, desde Mallarmé, o “desaparecimento elocutório do poeta”, e que se desenvolveu em uma tradição antilírica que deságua, no Brasil, na poética de João Cabral de Melo Neto, Britto empreende, contudo, uma “desleitura” (Cf. SECCHIN, 2015) dessa tradição, ao incorporar 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. É o que se pode verificar em um poema como “História natural”, que aparece em *Trovar claro*, livro de 1997:

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: pára. Pensa. Sente.
Conheces bem o gosto do bambu,
o ardor nas entranhas. Tenta não rir. (BRITTO, 1997, p. 83)

Nesse poema, torna-se claro que a subjetividade é o ponto de partida da poesia de Britto. Mesmo reconhecendo o caráter “difuso” do eu, o poeta não hesita em afirmar a necessidade de “dizer-se”, em oposição à “moda” literária que prega a prevalência da ficcionalidade do sujeito. Este é, contudo, reafirmado por ele não apenas em seu caráter de “sombra”, isto é, de elemento fugidio e avesso à formalização, mas principalmente

como figura patética, “desgraciosa”, “quase extinta” da “história do Ocidente”. Ao contrário do que determina a “moda”, sua poesia parece partir do caráter incontornável da subjetividade para se inscrever como *tentativa* de apreensão linguística desse fenômeno essencialmente informe. Quanto ao fingimento poético, ele aparece para o poeta como uma conquista técnica difícil, ironicamente considerada como um luxo, conforme fica claro neste trecho do poema “*Ecce homo*”, de *Formas do nada*: “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” (BRITTO, 2012, p. 38).

A ideia da precedência da subjetividade na poética de Britto fica ainda mais evidente se considerarmos que a imagem central do “panda desgracioso” reintroduz no universo poético um elemento cômico, associado à natureza infra-humana, que retorna com certa frequência nos poemas do autor. Na contramão de alguns de seus “mentores intelectuais” (BRITTO, 1991, p. 265), Britto não hesita em apresentar o ‘eu’ como uma espécie descrita pela “História natural”, isto é, como uma entidade biológica, um exemplar do reino animal. Essa maneira de representar o ‘eu’ também se repete quando se trata de definir a própria poesia. No poema introdutório de *Macau*, vemos o poeta identificar no discurso poético a mesma essência animal e o mesmo caráter ridículo atribuídos no poema de *Trovar claro* ao ‘eu’ metaforizado pelo panda. O poema, intitulado “Biodiversidade”, começa por reconhecer que “Há maneiras mais fáceis de se expor ao ridículo, / que não requerem prática, oficina, suor”, e, após definir a poesia fazendo uso de outra metáfora animal (“essas palavras bestas estrebuchando inúteis, / cágados com as quatro patas viradas pro ar”), termina com a seguinte indagação, que se abre para a afirmação da poesia como “outra forma de vida”:

(...) 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. 9)

Para dar conta da animalidade do sujeito que se expressa poeticamente, Britto apresenta, ainda em *Macau*, sua “Fisiologia da composição”. Estabelecendo um diálogo crítico com a *Psicologia da composição*, de João Cabral, a série de cinco poemas que aparece logo após “Biodiversidade” nos permite compreender que o ‘eu’, em Paulo Henriques Britto, coincide, em última instância, com o desejo, que aparece mais uma vez como realidade incontornável:

O incômodo pejo
de ser só desejo.

Por fim, o acaso.
Sem o qual, nada.
[“Fisiologia da composição - I”]
(BRITTO, 2003, p. 13).

Contudo, essa fisiologia da composição reconhece não apenas a precedência do desejo como componente central da poesia (“o impulso é de outra espécie: uma pressão / que vem de dentro, e incomoda. No fundo // é só isso que importa. O resto é resto”), mas também a necessidade de dar um passo além dele, em nome da inscrição pública do discurso poético, isto é, de seu potencial comunicativo:

E no entanto nesse resto está o múnus

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

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

se imaginou como destinatário
de uma – digamos assim – “carta ao mundo”
(...)
[“Fisiologia da composição – II”]
(BRITTO, 2003, p. 14)

Aqui se desenha com perfeição o lugar ambivalente sobre o qual vínhamos falando acima, 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. Não por acaso, esse espaço foi indiretamente reivindicado por Britto em um poema da série “Indagações” endereçado a João Cabral de Melo Neto, que costa do livro *Mínima lírica*, de 1989. Nessa conversação com o mestre pernambucano, o poeta questiona o “pecado” de “olhar-se em qualquer espelho” e ironiza o pudor que paira sobre a escrita de si, “como se fosse onanismo / sentir-se com algum desejo”. Questionando ainda a predileção cabralina pelo universo mineral, caracterizado como “limpo e real”, e pela concretude das “coisas”, “porque elas não

desnuda / nem retribuem o desejo” (BRITTO, 2013, p. 98), Britto atenta contra o centro nevrálgico do antilirismo, sem, contudo, empreender um retorno ao lirismo tradicional. A afirmação do desejo como dimensão que, extrapolando os limites do discurso racional, se constitui como elemento essencial à poesia, aponta muito mais para o surgimento de uma lírica mínima, para retomar o título (*Mínima lírica*) do livro de 1989, que para a restauração de um lirismo fundado sobre uma instância psíquica ou transcendental, como era a alma para os românticos. Essa lírica mínima se caracteriza como expressão do que há de incontornável no eu, não podendo ser de todo eliminado da linguagem sob pena de fazê-la coincidir com o nada.

Para os objetivos aqui esboçados, cumpre mostrar, prioritariamente, o quanto a poesia mínima de Paulo Henriques Britto reincorpora criticamente diversos elementos da tradição lírica. Exemplo privilegiado dessa reincorporação crítica é relação ambivalente que sua obra estabelece com a música, elemento essencial para a poesia lírica tradicional. Tema que perpassa, ainda que discretamente, todos os livros de Britto, a música é vista por ele como expressão irracional dos sentimentos, como elemento impuro que prejudica a retidão do pensamento e a clareza da linguagem. Sua postura diante desse “caramelo barato que limpo de meus dedos / com lenço orgulhoso quando enjojo” é, contudo, marcada pela ambiguidade do desejo:

Música sentimental e atroz
das emoções mais gulosas e pueris
que não resistem ao assoar de um nariz,
eu te aplaudo, e peço bis.

Música vulgar e implacável do desejo,
ah como eu te desejo.
[“*Pour Elise*”]
(BRITTO, 2013, p. 92)

Todo o vocabulário empregado pelo poeta para definir a música é extraído do universo baixo e cômico da organicidade. Primeiro, o campo semântico da alimentação desregrada, da gula: “caramelo barato”, “enjojo”, “gulosas”; e a ele diretamente associado, o campo da corporalidade grosseira: os “dedos” sujos, o “assoar de um nariz”. Como nos poemas analisados acima, aqui, mais uma vez, o poeta apresenta o desejo como um fenômeno fisiológico, que provoca reações ambíguas: se, por um lado, ele é visto como “vulgar” e merecedor de uma visada irônica por parte do poeta; por outro, ele é reconhecido, mais uma vez, como tão “implacável” quanto a música romântica pela qual o poeta não esconde o seu próprio desejo. Visão semelhante da música é apresentada no poema “Um pouco de Strauss” (BRITTO, 1997, p. 85), que integra o livro *Trovar claro*, de 1997. Nele, o poeta retoma de maneira quase programática os principais tópicos da tradição antilirica, opondo-se de maneira explícita

à poesia centrada na expressão da subjetividade e na musicalidade: “Não escreva versos íntimos, sinceros, / como quem mete o dedo no nariz”, “Não faça poesias melodiosas / e frágeis como essas caixinhas de música / que tocam a “Valsa do Imperador””. O poema ironiza, mais uma vez, a noção romântica de interioridade, ao associar a profundidade do discurso lírico – íntimo, sincero – à cavidade nasal. Caracterizado como “escroto” e “pegajoso”, o eu é atacado pelo poeta, que esboça uma poética em tudo aparentada às vozes mais exemplares da tradição moderna não fosse pela concessão, meio patética, que a última estrofe, retomando a metáfora do nariz, faz, mais uma vez, ao desejo:

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

Digamos que esse “pouco de Strauss” corresponde ao *pouco de lírica* que a poética de Paulo Henriques Britto não pode deixar de admitir, como concessão irônica ao desejo, ao banal, ao universo impuro do corpo e do cômico, instâncias que, finalmente, se apresentam como um dispositivo crítico capaz de colocar em crise o projeto moderno de autonomia estética e pureza verbal. Em outras palavras, é nesse pouco de música barata, em franco contraste com um certo discurso da pureza, que também se insinua em sua obra, que reside o poder renovador de Britto. Constantemente invadido pela poesia do desejo, pela música vulgar dos sentimentos, pelas marcas de uma subjetividade incontornável, o antilirismo do autor de *Formas do nada* é constantemente confrontado com os seus limites.

A ideia de uma “invasão” da poesia, concebida, aqui, como discurso do eu, como manifestação lírica, verbo-musical, é tanto mais válida quanto se observa na obra de Britto um conflito entre as dimensões da emoção e do pensamento. Tal conflito está ligado ao domínio da técnica literária aplicada ao controle do eu, essa “sobra difusa” que desafia a razão e a linguagem, e à constatação da enorme dificuldade dessa tarefa. Em “Ossos do ofício” (BRITTO, 2007, p. 44), poema que consta do livro *Tarde*, de 2007, o poeta parte da afirmação da alteridade entre o pensamento e a música (“Mesmo o maior esforço não adianta: / da sensação à ideia há um declínio, / e o que se pensa não é o que se canta”) para, finalmente, constatar que o fascínio do trabalho poético reside justamente na convivência com o impasse (“Difícil, sim. E é por isso que encanta. / Há que *sentir* – e aí está o fascínio – / com a rima atravessada na garganta”). É justamente o “declínio” na passagem da experiência para o pensamento que exige “autodomínio” do

poeta, cujo trabalho é uma busca constante de uma espécie de ponto de equilíbrio entre essas duas dimensões que se repelem. Essa espécie de luta contra o indomável das sensações, contra a rima que se instala como um nó na garganta e prejudica a fluência da fala, além de ser o elemento fascinante da atividade literária, termina por se definir como o caminho “nada retilíneo” da própria experiência poética de Britto, caminho “ao fim do qual se pensa o que se canta, / depois que a rima atravessa a garganta”.

A imagem da “rima atravessada na garganta” sugere que o poeta tem que conviver com um corpo estranho que oblitera a linearidade, a fluência e a clareza do pensamento puro. Metonímia da poesia lírica, a música representa com perfeição esse corpo estranho que se intromete em um discurso que se queria limpo e reto, apresentando-se, dessa forma, como um verdadeiro desafio à inteligência poética. Incontornável, a música acaba por ser incorporada pela poética de Britto como elemento central do impasse moderno entre o som e o sentido, retrabalhado criticamente pelo poeta carioca. Nesse sentido, o terceiro poema da seção “Oficina”, que aparece no último livro de Britto, *Formas do nada*, de 2012, nos oferece um excelente exemplo da relação ambivalente que o poeta estabelece com a música e com a tradição lírica em geral. Escrito quase todo em *terza rima* (a exceção é o dístico final) e em decassílabos tradicionais, o poema, que também pode ser tomado como um soneto experimental (quatorze versos, dividido em quatro tercetos e um dístico), aborda a *persistência* da música como corpo estranho em uma poética fundada sobre os ideais de clareza, linearidade e objetividade. Acusada de “ingrata” e “orgulhosa”, a música *persiste* também na própria materialidade do poema, que convida à leitura em voz alta pelo jogo de rimas, assonâncias e aliterações que realiza:

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

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

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

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

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

A exemplo das metáforas animais e fisiológicas empregadas para representar o eu, a música é apresentada como um “cálculo duro e cristalino” que se “enquista” “nos intestinos da mais agreste prosa”, atentando contra o desejo de fluência (“colocando aqui e ali uma trava”), clareza (“turbando o que estava // mais límpido”), linearidade (“enviesando o que ninguém / vai desvirar”) e prosaísmo (“desviando da rota / o que não devia nunca ir além / do rotineiro”) enunciado pelo poeta. A música associa-se, mais uma vez, a um corpo estranho, a algo que sobra (“revelando aquilo que nada tem / de relevante”), a um elemento que deveria ser extirpado de um discurso que se quer objetivo, claro, racional (“onde a palavra era para ser mais bruta”). Mas o poema de Britto ultrapassa os limites da mera antítese entre a fluência e o tropeço, a clareza e a turbidez, a linearidade e o desvio, o rotineiro e o estranho, a razão e a emoção, o puro e o impuro da linguagem. O poema embaralha antíteses tradicionais da tradição antilírica, como aquela formada pelo sólido, associado à objetividade, e pelo líquido, associado à ausência de forma de tudo o que é subjetivo. Britto associa a música a uma pedra nos “intestinos da prosa” que causa a interrupção do “rio de sentidos retilíneos”, a um elemento sólido, portanto, que se opõe à clareza e, em especial, à fluência fluvial do pensamento. A invasão da música, que “brota” onde ele não deveria brotar, funciona, assim, como uma interrupção crítica, um tropeço, uma explosão da continuidade do pensamento, que se vê contraposto, dessa forma, a seus próprios limites. A música *persiste* não apenas como ideia, apreensão metalinguística das fronteiras de toda poética baseada na recusa radical da subjetividade informe e suas manifestações, mas também como forma, numa espécie de invasão (“música que brota”) promovida pelo som no universo dos sentidos. Atente-se, por exemplo, para o papel central que as aliterações em ‘t’ e em ‘d’ desempenham na produção de sentido no poema (Música ingrata, música orgulhosa, / capaz de se enquistar nos *intestinos* / mais íntimos da mais agreste prosa // em cálculos *duros* e *cristalinos*, / à revelia de quem *desejava* / um rio de *sentidos* *retilíneos*, // colocando aqui e ali uma *trava*, / revelando aquilo que nada *tem* / de *relevante*, *turbando* o que *estava* // mais límpido, *enviesando* o que ninguém / vai *desvirar*, *desviando* da rota / o que não *devia* nunca ir além // do *rotineiro*, música que *brota* / onde a palavra era para ser mais bruta). Elas parecem realizar, no plano sonoro, exatamente o papel de interrupção da linearidade da prosa – e da lógica causal a ela

geralmente associada – a que se referem os versos. Mas o que há de mais rico nesse poema é o fato de que essa concordância entre o som e o sentido se realiza, paradoxalmente, em função da alteridade absoluta entre eles, ou seja, do reconhecimento de que eles estabelecem, na verdade, uma relação de “íntima discórdia”, como sugere Giorgio Agamben. Se, para o filósofo italiano, o *enjambement*, ao interromper o fluxo do discurso e lançar ao mesmo tempo “a ponte para o verso seguinte”, “esboça uma figura de prosa” (AGAMBEN, 2013, p. 31), digamos que as constantes interrupções do fluxo retilíneo do pensamento (para retomar o modo como este é representado pelo poeta) esboçam, nos poemas de Britto, uma espécie de *figura de poesia*, capaz de se “enquistar” em um discurso que se orienta, inicialmente, por um ideal de prosa (pensada aqui não como forma, mas como ideal de aproximação racional da realidade cotidiana, do “rotineiro”, caminho que se opõe ao mito da poesia como discurso elevado, misterioso e irracional)⁴.

De maneira ainda mais intensa que o poema introdutório de *Tarde*, que faz o elogio da poesia ao evocar o poema “Autopsicografia”, de Pessoa, em contraste com a citação ensaística simulada pelo poeta, a incorporação discursiva e formal da “música ingrata”, no poema de *Formas do nada*, reafirma a ideia, defendida ao logo deste pequeno artigo, de que a poesia *persiste* na obra de Britto como linguagem das sensações, do corpo, do desejo, que invade, contamina e coloca em xeque a possibilidade de uma poesia pura e que reinasse tranquila no terreno da autonomia, imune às experiências mais viscerais e arredias à razão.

Ainda que a *persistência* da poesia em Paulo Henriques Britto esteja fundada sobre uma lírica mínima, isto é, na incorporação daquelas experiências viscerais – geralmente ligadas à subjetividade e ao desejo – que não podem ser extirpadas de todo pelo trabalho literário, ela é inseparável, por outro lado, de um certo elogio da poesia como linguagem capaz de dar conta de realidades avessas ao discurso causal e linear (BRITTO, 1991, p. 266). Britto conta, em depoimento publicado por Augusto Massi em

⁴ As implicações teóricas dessa visão da prosa como ideal poético no contexto contemporâneo ocupariam um espaço que extrapola os objetivos deste artigo. A esse respeito, remeto o leitor a um artigo recente no qual o poeta e crítico Marcos Siscar discute a questão da prosa como uma problematização que a poesia contemporânea propõe a respeito de seus próprios limites. Diferentemente do que ocorre em Paulo Henriques Britto, que permanece nos limites do impasse entre a poesia autônoma (pura) e um lirismo retrabalhado criticamente, Siscar mostra que a discussão mais atual a respeito da incorporação poética da prosa procura uma espécie de saída dos limites que tradicionalmente definem a ‘poesia’, tanto no terreno “autonomista” quanto no terreno do lirismo hegemônico. Cf. SISCAR, Marcos. “Figuras de prosa: a ideia da “prosa” como questão de poesia”. In. SCRAMIN, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (org.). *O Duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 29 – 40.

1991, que se julgava “um primitivo, um romântico anacrônico” diante da sensação de não poder controlar totalmente sua escrita como, segundo ele, seus principais modelos literários eram capazes de fazer (BRITTO, 1991, p. 265). Ainda que um pouco exagerada, a sensação de anacronismo e primitivismo corresponde, de fato, a um elemento que singulariza a experiência poética de Britto no contexto da poesia contemporânea brasileira: sua capacidade de dar um passo atrás para avançar na direção de uma poesia *pós-moderna* naquilo que o termo contém de mais ambivalente e problemático.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BRITTO, Paulo Henriques Britto. “I, too, dislike it”. In: MASSI, Augusto (*org.*). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Trovar Claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- _____. **Macau**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.
- _____. **Tarde**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- _____. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia da Letras, 2012.
- _____. **Mínima lírica**. (precedido de **Liturgia da matéria**). 2^a edição. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.
- SECCHIN, Antonio Carlos. “Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral”. Revista **Estudos avançados**, vol. 29 n. 85. São Paulo: set./dez. 2015.
- SISCAR, Marcos. “Figuras de prosa: a ideia da “prosa” como questão de poesia”. In. SCRAMIN, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (*org.*). **O Duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade**. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 29 – 40
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.