



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Estudos da Linguagem

DANIEL BUENO DE MELO SERRANO

**FIGURAÇÕES DO “BANAL” NA POESIA
DE PAULO HENRIQUES BRITTO**

Campinas

2023

DANIEL BUENO DE MELO SERRANO

**FIGURAÇÕES DO “BANAL” NA POESIA
DE PAULO HENRIQUES BRITTO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

Este trabalho corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno Daniel Bueno de Melo Serrano e orientada pelo Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar.

Campinas

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

Se68f Serrano, Daniel Bueno de Melo, 1988-
Figurações do 'banal' na poesia de Paulo Henriques Britto / Daniel Bueno de Melo Serrano. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Marcos Antonio Siscar.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Britto, Paulo Henriques, 1951. 2. Poesia contemporânea brasileira. 3. Pós-modernismo (Literatura). 4. Poesia - História e crítica. 5. Metalinguagem. I. Siscar, Marcos Antonio, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: 'Banality' in the poetry of Paulo Henriques Britto

Palavras-chave em inglês:

Britto, Paulo Henriques, 1951

Brazilian contemporary poetry

Postmodernism (Literature)

Poetry - History and criticism

Metalinguage

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Antonio Siscar [Orientador]

Eduardo Horta Nassif Veras

Filipe Bitencourt Manzoni

Data de defesa: 18-09-2023

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0006-4482-2921>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7101473143115264>



BANCA EXAMINADORA:

Marcos Antonio Siscar

Eduardo Horta Nassif Veras

Filipe Bitencourt Manzoni

IEL/UNICAMP

2023

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL.

AGRADECIMENTOS

Ao Marcos Siscar, contínua fonte de inspiração, pelo privilégio de ter contado com sua orientação criteriosa, serena e acolhedora.

Ao Eduardo Veras, ao Filipe Manzoni, ao Fábio Roberto Lucas e à Rosana Nunes Alencar, pela generosidade de terem aceitado o convite para compor a banca avaliadora deste trabalho, na condição de membros titulares ou suplentes. Ao Eduardo e ao Fábio agradeço ainda as inestimáveis contribuições durante o exame de qualificação.

Aos professores que tive ao longo da vida e em mim semearam seu entusiasmo.

Aos meus alunos, por me roubarem diariamente à solidão da pesquisa.

Aos meus amigos e familiares, por se fazerem presentes e compreenderem as minhas ausências.

Ao meu pai, à minha mãe e aos meus irmãos – sem os quais, nada.

E, com saudades, à minha avó Ignez, que testemunhou meu primeiro encontro com as palavras, e à minha avó Quinita, que me ensinou o peso de todas as outras. Estas são para vocês.

RESUMO

Esta dissertação investiga a maneira como a noção de “banalidade” figura na obra de Paulo Henriques Britto (1951), inaugurada em 1982, com a publicação de *Liturgia da matéria*, e composta até o momento por oito livros de poesia. Tomado enquanto noção maleável e abrangente, o “banal” assumirá feições as mais distintas ao longo de quatro décadas de produção, constituindo a maneira particular por meio da qual se processam, na trajetória de PHB, não apenas a tendência ao rebaixamento, que funda a experiência da modernidade, mas também as inquietações e impasses próprios do contemporâneo. Em um primeiro momento, trabalhamos com a hipótese de que, nas obras iniciais do autor, a incorporação contrariada do “banal”, associado às noções de “facilidade” e “sentimentalismo”, refletiria os incômodos vivenciados pelo poeta durante os seus anos de formação, quando procurava encontrar um caminho alternativo às vertentes poéticas consolidadas nas décadas anteriores – o construtivismo de João Cabral e o alegado “confessionalismo” dos marginais. Em seguida, procuramos evidenciar como o posicionamento de PHB frente aos discursos críticos sobre o contemporâneo (sobretudo aqueles que apontam a “frivolidade” ou “mediocridade” da produção do presente), somado às inclinações particulares do autor (amante da prosa e cético quanto à elevação do discurso “poético”), resulta numa incorporação irônica do “banal”, por meio de uma série de procedimentos poéticos que se intensificam a partir das obras publicadas na passagem para os anos 2000. Por fim, examinamos poemas em que o gesto de acolhimento ao “banal” se revela de maneira mais afirmativa, como forma de combater pretensões sublimadoras da poesia e de reivindicar não apenas a retomada de certo horizonte de comunicabilidade, por meio do rebaixamento de temas metafísicos ou sapienciais, mas também a adoção de uma atitude aberta ao acaso e à dimensão irracional da vida e da poesia. Por meio desse percurso analítico, a intenção é demonstrar como a insistência na figuração da “banalidade” constitui um dispositivo produtivo na obra do autor, que por meio desse filtro apreende e processa inquietações poéticas as mais variadas, relativas à configuração da subjetividade, à originalidade, à angústia do sentido e aos limites da linguagem.

Palavras-chave: Paulo Henriques Britto, Poesia contemporânea brasileira, Banalidade.

ABSTRACT

This thesis investigates how the notion of “banality” appears in the work of Paulo Henriques Britto (1951), inaugurated with *Liturgia da matéria* (1982) and composed so far of eight books of poetry. Taken as a malleable and comprehensive notion, “banality” assumes distinct forms over the course of four decades of production and constitutes the particular way through which the author deals not only with the tendency to debasement, which underpins the experience of modernity, but also with the concerns of the contemporary time. At first, we present the hypothesis that, in the author's early works, the reluctant incorporation of “banality”, frequently understood as “spontaneity” or “sentimentality”, could reflect the hesitation experienced by the poet during his formative years, when he sought an alternative path to the poetic trends of the previous decades – João Cabral de Melo Neto’s constructivism and the alleged “confessionalism” of the so-called marginal poets. Next, we try to show how PHB’s attitudes towards some of the critical discourses on contemporary poetry (especially those that highlight notions such as “frivolity” or “mediocrity”), along with his personal inclinations (praise of prose and skepticism regarding poetry), result in an ironic incorporation of “banality”, performed through a series of poetic procedures that become more common in the books published after the 2000s. Finally, the analysis focuses on poems in which “banality” appears in a more affirmative way, as a strategy to undermine the aura of sublimity and to claim not only the resumption of poetry’s communicability, but also the adoption of a welcoming attitude towards the irrational dimension of life and poetry. Through this analytical path, the intention is to demonstrate how the insistence on the figure of “banality” constitutes a productive device in PHB’s poetry – something as a filter through which the author deals with a number of poetic concerns, such as the configuration of subjectivity, originality, the anguish of sense and the limits of language.

Keywords: Paulo Henriques Britto, Brazilian contemporary poetry, Banality.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PHB	Paulo Henriques Britto
LM	<i>Liturgia da matéria</i> (1982)
ML	<i>Mínima lírica</i> (1989)
TC	<i>Trovar claro</i> (1997)
M	<i>Macau</i> (2003)
T	<i>Tarde</i> (2007)
FN	<i>Formas do nada</i> (2012)
NM	<i>Nenhum mistério</i> (2018)
FV	<i>Fim de verão</i> (2022)

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	10
<u>CAPÍTULO I – O BANAL INSINUADO</u>	
<u>O MAL-ESTAR COM A TRADIÇÃO E A CONSTITUIÇÃO DE UMA VOZ POÉTICA</u>	25
1.1. O “ESPÍRITO DA ÉPOCA”	29
1.2. FASCÍNIO E REPÚDIO PELO “FÁCIL”	38
1.3. EMBATES COM O SENTIMENTALISMO	44
1.4. O LEGADO DE JOÃO CABRAL	51
<u>CAPÍTULO II – O BANAL ADMITIDO</u>	
<u>O ENVOLVIMENTO COM A CRÍTICA E OS DISCURSOS SOBRE A “TRIVIALIDADE”</u>	59
2.1. “FRIVOLIDADE” E “MEDIOCRIDADE”	63
2.2. O CRÍTICO PAULO HENRIQUES BRITTO	73
2.3. UM PRAZER ENVERGONHADO	79
2.4. A SABOTAGEM DO LIRISMO	89
<u>CAPÍTULO III – O BANAL REIVINDICADO</u>	
<u>A EMPREITADA CONTRA O SUBLIME E A BUSCA PELO COMUM</u>	100
3.1. A CELEBRAÇÃO DO POSTIÇO	101
3.2. UMA FILOSOFIA <i>POP</i>	112
3.3. ELOGIO DA DISTRAÇÃO	129
<u>CONCLUSÃO</u>	140
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	145

INTRODUÇÃO

“Naturalmente, sei que isto é banal” – assim começa o primeiro dos “Dez sonetoides mancos” de Paulo Henriques Britto, incluídos no volume de poemas intitulado *Macau* (BRITTO, 2003, p. 57). “Isto” o quê? Ora, o poema, *esse poema* que lemos, “banal” como a pretensão anacrônica de ainda soar “original” nos tempos que correm, e como a própria *consciência* dessa banalidade, armadilha contra a qual (se nos fiarmos do percurso argumentativo do poema) não resta escapatória. “Você já viu esse filme, já ouviu esse acorde / gemido por um desentoadíssimo realejo”, insiste o poeta, convocando o leitor, acolhido por ele (à maneira de Baudelaire) como “um / dos nossos”, a comungar de sua desconfiança em relação ao estado de coisas da poesia. “Mancos” não estariam apenas os seus “sonetoides”, amputados em um verso por estrofe, mas a própria poesia, mal das pernas.

O diagnóstico, como se vê, oscila entre a irrisão e o desencanto, no tom de pessimismo *cool* que, ao longo de quatro décadas de produção, se tornou uma das marcas do poeta carioca. Mais que isso, chama a atenção o fato de que o “sonetoide”, em gesto de autocondenação, aponte o dedo contra si mesmo, denunciando-se como a “quintessência da banalidade”. Para um autor que se ocupa de maneira quase obsessiva da reflexão metalinguística, fazendo do poema uma arena de discussão sobre o ofício e o estado da poesia, que peso teria a mobilização dessa ideia de “banalidade”, que se insinua em tantos momentos de sua obra? Se “pensar/escrever a banalidade”, como formula Pablo Simpson (2020, p. 128), é “um tema caro à sua poesia”, como entender as implicações e desdobramentos desse procedimento? De que “banalidade”, afinal, fariam os versos do poeta, sempre a flertar com essa tendência ao rebaixamento?

A palavra “banalidade” nos remete, de maneira quase inevitável, ao conceito de “banalidade do mal”, empregado por Hannah Arendt (1999) ao tratar do julgamento do oficial nazista Adolf Eichmann. O contexto, naturalmente, é bastante diverso, assim como suas implicações. Arendt vale-se da noção de “banalidade” para avaliar o comportamento de Eichmann, visto não exatamente como a encarnação de um mal diabólico, mas como um burocrata para quem a “maldade” integraria um protocolo de atuação, dentro de uma hierarquia baseada no cumprimento de ordens. Uma maldade *banalizada*, portanto, que ecoaria no discurso vazio apresentado diante do tribunal, reflexo de sua atitude de “pura irreflexão” (ARENDR, 1999, p. 311). Daí que, segundo a autora, o oficial repetisse “palavra por palavra as mesmas *frases feitas e clichês semi-inventados* (quando conseguia fazer uma frase própria,

ele a repetia até transformá-la em clichê) toda vez que se referia a um incidente ou acontecimento que achava importante” (ARENDDT, 1999, p. 62, grifo nosso). Mesmo que a menção aos “clichês” e “frases feitas” soe familiar ao leitor da obra de Paulo Henriques Britto, que tantas vezes se vale de recursos expressivos dessa natureza, é preciso ter a prudência de reconhecer, conforme adiantamos, que o contexto é inteiramente outro, como é outro o sentido que assume para a autora a noção de “banalidade”, compreendida, a partir de uma perspectiva ética, enquanto algo a ser repudiado. Por isso, mais proveitoso que insistir nessa aproximação (sustentada por pouco mais que uma coincidência terminológica) seria investigar a genealogia propriamente *poética* da estratégia discursiva da “banalidade”, responsável por um efeito de rebaixamento que perpassa a poesia do autor. Para reconstruir essa linha hereditária, a referência primordial seria a de Baudelaire, a quem se costuma atribuir o papel de inaugurador da modernidade poética.

Em sua *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich (1978) recupera a noção do “grotesco”, originalmente aplicável às artes pictóricas, para compreender como esse tipo de representação do mundo, passando a abranger noções como “o bizarro, a jocosidade burlesca, o elemento distorcido e o estranho em todos os campos” (FRIEDRICH, 1978, p. 33), teria desembocado, mais tarde, nas vertentes da poesia moderna que flertam com a ideia do feio, do estranho, do absurdo. Em Baudelaire, por exemplo, a “estética do feio” configuraria, segundo Friedrich (1978, p. 44), uma reação a certo ideal de beleza antigo que, por não mais se sustentar na modernidade, seria transfigurado para dotar a obra de um “encanto agressivo”. Nesse sentido, o *mau gosto* surgiria como estratégia de resistência à banalização da ideia de “beleza”:

Mais veemente do que até então, a anormalidade anuncia-se como premissa do poeta moderno, e também como uma de suas razões de ser: *irritação contra o banal e o tradicional* que, aos olhos de Baudelaire, está contido também na beleza do estilo antigo. A nova “beleza”, que pode coincidir com o feio, adquire sua inquietude mediante a *absorção do banal em simultânea deformação em bizarro*, e mediante a “união do espantoso com o doido”, como consta em uma carta (FRIEDRICH, 1978, p. 44, grifos nossos).

Bastante representativo do movimento empreendido por Baudelaire é o célebre poema “Perda de auréola”, de *O spleen de Paris*, no qual um poeta, ao deixar cair na lama o halo que levava sobre cabeça, consola-se ao considerar que poderia, então, “cometer atos vis e [s]e entregar à devassidão, como os simples mortais” (BAUDELAIRE, 2020, p. 100). O descompasso entre o “realismo trivial” da situação e o aspecto sobrenatural da auréola, avalia Marcos Siscar (2019, p. 46), resultaria num efeito de comicidade: “Temos aí uma versão caricata do procedimento de *profanação*, comum em Baudelaire: aquilo que estava restrito ao

divino é recolocado no *chão*, ao alcance dos homens. Mais do que no chão, provocativamente na lama e na imundície” (SISCAR, 2019, p. 47, grifos do autor).

À diferença de Walter Benjamin (2015), que tende a tomar o papel “histriônico”¹ desempenhado pelo poeta *no texto* como indício de constrangimentos de ordem pessoal e biográfica (e portanto *extratextuais*), Siscar (2019, p. 49) prefere considerar essa “bufoneria” não como uma consequência (um mero sintoma) da situação histórica da poesia, mas como “estratégia (textual) de elaboração do sentido da história”. “Seria preciso lembrar”, sugere o autor, “não apenas que a escrita de Baudelaire restringe constantemente suas aspirações à lama, à sujeira ou à ‘prosa’ da finitude, mas que a própria enunciação dessa finitude aparece a cada passo solapada, contrariada, re-destinada” (SISCAR, 2019, p. 50).

Outro poema significativo do *Spleen*, nesse sentido, é “O cão e o frasco”. A historieta é simples: ao animal do título se oferece um “excelente perfume, comprado na melhor perfumaria da cidade”, que o cão prontamente repele aos latidos. Fosse uma “trouxa de excrementos”, considera o poeta, e o animal talvez tivesse apreciado a oferta. Assim também, avança a conclusão, ocorreria com o leitor, a quem não se devem oferecer “perfumes delicados”, mas “imundícies cuidadosamente selecionadas” (BAUDELAIRE, 2020, p. 18).

Considerando que boa parte dos textos do *Spleen*, antes da reunião em livro, haviam sido publicados na imprensa da época, Eduardo Veras (2017, p. 175) identifica no poema em questão uma atitude ambígua em relação ao público dos jornais, a quem o poeta pretendia “ao mesmo tempo agradar e ironizar”. Consciente da situação histórica da poesia, confinada ao espaço pouco nobre das páginas de jornal, Baudelaire teria acreditado, nas palavras de Veras (2017, p. 176, grifos nossos), que “era preciso tentar uma aproximação linguística, temática e formal, era preciso *se introduzir no lugar-comum do folhetim*, oferecendo ao leitor um *texto palatável, ligeiro, legível*, no qual se reconhecesse” – sem, contudo, que isso significasse uma capitulação à “multidão hipócrita”, ao discurso panfletário. Trata-se, em outras palavras, de uma “‘comunhão’ crítica com o lugar-comum” (VERAS, 2017, p. 179), na medida em que o poeta se mostraria capaz de transitar pelo *comum* sem a ele sucumbir.

No plano retórico-poético, o crítico chama a atenção para o reaproveitamento irônico, por parte de Baudelaire, dos clichês românticos que povoavam o senso comum da sociedade burguesa de seu tempo. Veras (2017, p. 188) mostra como esse “procedimento de

¹ “Não foi, com certeza, nenhum salvador, nenhum mártir, nem sequer um herói. Mas *tinha qualquer coisa do histrião* que tem de representar o papel do ‘poeta’ perante uma plateia e uma sociedade que já não precisam do poeta autêntico e lhe concedem algum espaço de manobra apenas nesse *papel histriônico*” (BENJAMIN, 2015, p. 159, grifos nossos).

retomada e subversão do lugar-comum” se processa também no plano lexical, pela incorporação de elementos da linguagem de seu tempo que permitiriam, em nível mais superficial, uma aproximação ao leitor médio dos jornais da época, mas também revestiriam o texto, em um plano de leitura mais aprofundado, de uma dimensão crítico-irônica. Daí a possibilidade de pensar nos pequenos poemas em prosa como “bagatelas laboriosas”, expressão que Veras toma emprestada de uma carta do poeta francês.

A complexidade está justamente no esforço de aproximação do lugar-comum e na tentativa de conquistar o terreno de uma prosa comunicável e profunda, capaz de aderir, na aparência, à língua de seu século mas que pudesse funcionar também como uma reflexão crítica sobre o homem universal. (...) Mais de um século antes dos teóricos contemporâneos da prosa, Baudelaire já concebia os poemas do *Spleen de Paris* como uma aproximação do “ideal baixo”, como meras “bagatelas” associadas às multidões, aos jornais, aos clichés filosóficos e linguísticos e à própria dependência econômica do escritor, que o levou a propor a um de seus editores um livro “singular e fácil de vender” (VERAS, 2017, p. 191).

No mergulho histórico empreendido por Veras, Baudelaire é tomado como figura central para pensar a situação da poesia e do poeta na contemporaneidade. No caso de Paulo Henriques Britto, a essa referência se somariam ainda, como continuadores da linhagem do “baixo”, os modernistas brasileiros do século XX. É a essa matriz poética que Paulo Henriques Britto costuma explicitamente se filiar, sempre que instado a situar sua poesia no panorama histórico da tradição. Em depoimento publicado originalmente na revista *Azougue*, em 1997, o poeta credita à tríade Bandeira, Mário de Andrade e Drummond a lição sobre a “nobreza das palavras e estruturas da linguagem coloquial”, que o teria convencido a “jamais apelar para a dicção ‘poética’” (BRITTO, 2004b, p. 259).

E se o rótulo da “banalidade” poderia nos remeter, em princípio, à ligeireza dos poemas-piada e aos recortes de inspiração cubista de Oswald de Andrade, expressão mais irreverente do modernismo por estas terras, é também digno de nota que Mário de Andrade, lido por vezes como mais “sério” ou “lírico”, escolha se referir à sua própria poesia mencionando, no poema “Carnaval carioca” (*Clã do Jabuti*), a “banalidade larga dos meus cantos” (ANDRADE, 2005, p. 165). Já antes disso, em *Pauliceia desvairada*, o ímpeto autoirônico do poeta o levava a insinuar que seu “Prefácio interessantíssimo”, no qual seria difícil “saber onde termina a blague, onde principia a seriedade” (ANDRADE, 2005, p. 60), não valeria “coisíssima nenhuma” (ANDRADE, 2005, p. 76).

Em chave um pouco diferente, a partir de um gesto menos irônico e mais singelo, encontramos também em Manuel Bandeira as marcas dessa linhagem do *rebaixamento* característica do modernismo. Com Bandeira, nosso “poeta menor”, o mais trivial cotidiano

revela seu insuspeito potencial de alumbramento, como fica evidente na análise do poema “Maçã” empreendida por Davi Arrigucci Jr. Para o crítico, esses versos – compondo uma espécie de natureza-morta a retratar uma simples maçã num “quarto pobre de hotel” – constituiriam uma “lição de vida e de poesia”, na medida em que a imagem da maçã instauraria ao mesmo tempo uma *ética*, segundo a qual “o valor mais alto é o que não se mostra ostensivamente”, e uma *poética*, “para a qual o sublime se acha oculto no mais humilde cotidiano, de onde o poeta o desentranha” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1990, p. 44).

Poesia, portanto, como a revelação do sublime que se oculta na trivialidade mais rasteira. Mas a verdade é que, em outros poemas do autor pernambucano, a trivialidade é reconhecida como um valor em si mesma, sem necessidade de elevação. Emblemática, nesse sentido, é a “Nova poética” incluída em *Belo belo* (BANDEIRA, 2014, p. 75), volume publicado originalmente em 1948. Propondo uma “teoria do poeta sórdido”, Bandeira celebra o poema que, distanciando-se da ideia de pureza, se disponha a carregar em si a “marca suja da vida”, tal como uma calça manchada de lama – a mesma lama em que o “sorvedor de quintessência” de Baudelaire (2020, p. 100) deixara cair sua auréola. Essa ideia de uma poesia “sórdida”, manchada pela vida, viria a ser evocada por Affonso Romano de Sant’Anna, mais tarde, para se referir à geração dos “marginais” – outro momento significativo da linhagem do *rebaixamento* que vimos procurando reconstituir. Em artigo publicado originalmente na revista *Veja*, em julho de 1976, Sant’Anna identificava na produção “suja e mal feita” (LITRON, 2007, p. 186) daqueles novos poetas uma reação ao formalismo das vanguardas e à “recaída” sublimadora da geração de 45 (LITRON, 2007, p. 187).

Naturalmente, esse não foi o único autor a apontar o parentesco entre a chamada geração mimeógrafo e os modernistas. A associação aparece já no prefácio da antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, em que os marginais eram apresentados como continuadores de uma “poética do coloquial”, considerada a “contribuição mais rica do modernismo brasileiro” (HOLLANDA, 2007, p. 11). José Guilherme Merquior, por sua vez, em texto publicado originalmente em 1975, procurava avaliar a “nova poesia brasileira” tomando como referência o conceito de “estilo mesclado” (*Stilmischung*) proposto por Erich Auerbach (1971):

Por estilo *mesclado*, entendia Auerbach a mistura de tom sério de visão problematizante, com temas e expressões vulgares – mistura essa que data, na história da lírica, de Baudelaire, e cujo aparecimento acarretou a revogação da regra clássica da “separação dos estilos”, segundo a qual a matéria (temática e verbal) vulgar era incompatível com a literatura de gênero nobre, senhora exclusiva da ótica trágica, da perspectiva de problematização da vida (MERQUIOR, 1975, p. 9).

O conceito é mobilizado em vários momentos da obra de Merquior², em geral acompanhado de um reconhecimento do papel de Baudelaire como “fundador do lirismo moderno” – seja pelas “justaposições de tom sublime e assunto vulgar” (MERQUIOR, 2012 [1975], p. 43) características do *Spleen de Paris*, seja pela formatação, nas *Flores do mal*, de um “estilo elevado construído à base de tópicos ‘vulgares’, de situações e de expressões extraídas da trivialidade da vida corrente” (MERQUIOR, 1974, p. 72). Tendo se debruçado, com especial destaque, sobre a obra de Drummond, Merquior reconhece nos caminhos tomados por nosso modernismo, em geral, a continuação de uma trilha inaugurada por Baudelaire, e sugere que a grande conquista do movimento, muito mais que a episódica reivindicação do verso livre, teria sido o estabelecimento de um “*novo gênero de dicção*” (MERQUIOR, 1997 [1972], p. 60).³

O que essa breve recuperação histórica procura salientar é que a noção um tanto ampla de “banalidade”, longe de constituir um *conceito* rígido e formal, poderia ser tomada como um “rótulo” para designar uma série de procedimentos associados ao que temos chamado de linhagem do *rebaixamento* da poesia moderna – com destaque especial para o contexto brasileiro. “Banais”, por um lado, podem ser os *temas* de uma certa poesia, sempre que esta resvalar para o trivial, o sentimentalismo barato, a superficialidade, o popularesco. E pode ser “banal”, segundo a simplificação que propomos, também o *estilo* de um poeta, se com esse rótulo identificarmos o registro pedestre, chulo, prosaico, em que se escancaram as portas para os clichês e as frases feitas.

Na poesia de Paulo Henriques Britto, chega a ser espantosa a insistência com que se mobilizam noções dessa natureza, a começar por vários de seus títulos, que anunciam “bagatelas” (*LM*, p. 27), “epifanias triviais” (*M*, p. 67), “sonetetos grotescos” (*T*, p. 29), “sonetos frívolos” (*FN*, p. 24) e outras (supostas) banalidades mais. No texto de apresentação de *Formas do nada* (BRITTO, 2012a), Heloisa Jahn sugere que os “exercícios de perícia” do poeta “estouram a forma clássica porque não voam para o Parnaso, mas partem do construído para *mergulhar no trivial*” (grifo nosso). Na orelha de *Trovar claro* (BRITTO, 1997), por sua

² Esta brevíssima reconstituição de alguns pontos do pensamento de Merquior contou com o auxílio do estudo de doutorado de Marcos Antônio Rodrigues Vasconcelos Filho (2018).

³ Embora faça a ressalva de que a dicotomia “dicção pura/mesclada” não implica, a princípio, nenhum juízo de valor, podendo ser dignos do rótulo de grande poeta os autores que se exercitem num e noutro estilo, Merquior (1975, p. 12) não hesita em alfinetar as aspirações neoparnasianas da geração de 45, cuja militância em nome da “pureza” poética teria resultado no que chama de “*kitsch literário*”.

vez, Augusto Massi afirma que o poeta, embalado em “ceticismo circense e negatividade de *gauche*”, não se incomoda em “suja[r] as mãos na *sondagem barateada do banal*” (grifo nosso).

Outros intérpretes da obra de PHB também chamam a atenção para esse aspecto. No pequeno percurso analítico que empreende a partir de *Trovar claro*, o crítico Luiz Costa Lima identifica uma “atração pelo cotidiano, território do intrascendente irremediável”, que levaria o poeta à “afirmação de que, muitas vezes, o mais chapado clichê é a única verdade” (LIMA, 2002, p. 203). Pairaria sobre os seus versos, portanto, uma desconfiança em relação a tudo que se pretenda transcendental, elevado, sublime – ou, como sugere o crítico, uma “irritação contra o embuste com ares de profundo” (LIMA, 2002, p. 204).

Essa tendência ao rebaixamento é apontada igualmente por Arlenice Almeida da Silva (2010), ao analisar os mesmos “sonetoides mancos” com que abrimos esta introdução. Para ela, esse conjunto de poemas se estruturaria com base em um efeito de “contraste”, por meio do qual “reflexões teóricas e interrogações em tom sério, de apelo filosófico”, ao se verem transformadas pelo poeta em “enunciados filosóficos ligeiros, digeríveis e simplórios” (SILVA, 2010, p. 178), dariam lugar a um “tom menor, sarcástico” (SILVA, 2010, p. 179).⁴

Mais ou menos na mesma direção caminha a avaliação de Filipe Bitencourt Manzoni (2018), sobretudo quando analisa os aspectos humorísticos da poesia de PHB. Recorrendo a Ernst Bloch (2000), para quem o humor, segundo Manzoni (2018, p. 222), residiria “nos pequenos infortúnios cotidianos”, incorporando tudo aquilo que “resiste cotidianamente ao afeto melancólico sem a necessidade de uma significação por um lastro teológico”, o pesquisador formula a ideia de um “humor em tom menor”, que aplicará à apreciação da obra não apenas de Paulo Henriques Britto, mas também de Caio Meira, poeta goiano que divide com Britto as atenções do autor. No caso do carioca, parte do efeito humorístico seria decorrente de uma dissimetria entre um tom mais sério e outro mais leve e coloquial, o que teria o condão de subverter discursos associados ao “esgotamento”, tão

⁴ Note-se, a esse respeito, a influência da obra de Elizabeth Bishop, traduzida por Britto ao longo da década de 1990. Ainda que nesse momento houvesse já firmado seu estilo, o poeta reconhece que Bishop teria reforçado a determinação de investir no “choque entre uma forma rigorosa e uma dicção totalmente prosaica” (STERZI; MELO, 2004, p. 8) e valorizar o “potencial poético das palavras mais simples e despidas de toda e qualquer aura” (FURLAN; COSTA, 1997, p. 474). Também o trabalho com Byron, de cuja tradução se ocupou na década anterior, certamente terá cumprido o papel de apurar a sua veia humorística: o contraste entre o rigor da forma fixa e a linguagem coloquial e escrachada, os efeitos de interlocução com o leitor, a interposição de comentários irônicos, as rimas por vezes forçadas, improváveis – são todos recursos que o poeta carioca incorporaria à sua produção nas décadas seguintes. Não será despropositado insinuar, inclusive, que os fechos descontraídos de muitos dos poemas do carioca, mais comuns nos livros mais maduros, atualizem, em certa medida, o uso da oitava rima que encontramos em *Beppo*, com os dísticos finais – comumente dotados da “força de epigramas” (BYRON, 2010, p. 148), como dirá Britto – a conferirem efeito anticlimático à estrofe.

característicos do contemporâneo. Eis o que afirma a respeito de um poema como “Sonetinho de verão” (TC, p. 81):

É exemplar, nesse sentido, o verso final do poema, “Amanhã deve dar praia”, uma espécie de previsão meteorológica desajeitada, que não redime ou reafirma o fracasso do poema, da vida, nem tampouco a ausência de deus ou de esperança, mas apenas os suspende, deslocando o foco de atenção dos “grandes temas” para a mais banal conversa de elevador. É flagrante o quanto o verso final, por um efeito de contraste com o cenário trágico montado pelo poema, assume o tom de uma leveza característica, como um horizonte aberto por toda trivialidade que se coloca *apesar* do trágico, *apesar* do catastrófico, mas que não se sustenta como afirmação de uma redenção possível. Trata-se de um verso que tira o aporético de seu lugar, mas, ao mesmo tempo, se furta a afirmar um sentido, resguardando a sua potencialidade (MANZONI, 2018, p. 183, grifos do autor).

A perspectiva apresentada por Manzoni permite que avancemos um passo no sentido de uma leitura metapoética da noção de “banalidade”, instrumentalizada por PHB como dispositivo para pensar o estado de coisas da poesia contemporânea. Vale a pena recordar aqui, antecipando a análise que proporemos no segundo capítulo, que no discurso crítico de autores como Iumna Maria Simon (2015, p. 223) a ideia de “frivolidade” serve de rótulo para desqualificar a relação acrítica de “parasitismo” que, segundo a autora, parte da poesia contemporânea manteria com a tradição.

O próprio PHB, em algumas ocasiões, teve a oportunidade de manifestar seu descontentamento em relação a esse tipo de leitura pessimista do presente. Em 2006, ao participar de um encontro internacional, sob a curadoria de Alcir Pécora e Régis Bonvicino, intitulado “Poesia em tempo de guerra e banalidade”, e reagindo às provocações apresentadas pelos curadores, que questionavam, entre outras coisas, “se a poesia ainda pode ser mais do que uma afirmação de frivolidade” (PÉCORA; BONVICINO, 2006, p. 15), PHB respondia com uma reflexão em que se recusava a admitir a contemporaneidade como um momento especialmente mal servido de poetas, atribuindo a recorrência de teses catastrofistas como essa à “falácia da aparente excepcionalidade do tempo presente” (BRITTO, 2006, p. 73), isto é, a crença (equivocada) de que uma suposta qualidade “mediana” dos poetas seria deficiência exclusiva da época em que vivemos. Ao contrário, Britto argumenta, a medianidade é que teria sempre sido a regra entre os homens, ao formar uma espécie substrato comum em contraste com o qual reluziria a excepcionalidade de uma minoria:

Ora, a banalidade caracteriza a quase totalidade da existência humana. Todos os seres humanos, até mesmo os artistas, passam a maior parte de suas vidas ocupados com atividades banais, e a grande maioria das pessoas vive e morre sem jamais sequer conceber outro tipo de existência. Em cada geração, são poucas as pessoas que sentem algum anseio por ir além da esfera da banalidade cotidiana, e mesmo entre essas a

grande maioria se contenta com imitações e diluições – arranjos melosos de temas de Chopin e Tchaikóvski, reproduções baratas da *Última ceia*, o *kitsch* em suas mil e uma formas. Apenas uma minoria muito pequena não se satisfaz com o medíocre e o banal, e se dedica à tarefa de aprender a desfrutar os prazeres difíceis da grande arte. Assim foi no passado, assim é no presente, e muito provavelmente assim continuará sendo no futuro. O predomínio do banal e do medíocre não é uma anomalia da atualidade, um sinal de decadência de nosso tempo, e sim um aspecto básico da condição humana, demasiadamente humana (BRITTO, 2006, p. 76-77).

O depoimento é ilustrativo da determinação de PHB em tomar parte do debate acerca do contemporâneo não apenas como poeta, mas também a partir da posição de professor universitário e estudioso do assunto. Nesse sentido, é natural imaginar que a sua produção, como artífice da poesia, não fique imune a suas tomadas de posição de natureza mais teórica a respeito do ofício. Trata-se, como sugere Eduardo Veras (2021, p. 163), de um “lirismo crítico”, que promoveria uma “dramatização (...) do fracasso do antilirismo pelas vias do esgotamento crítico e do *retorno à banalidade*” (grifo nosso). O resultado, aponta Veras (2021, p. 163), não seria outro senão a formatação de um “sujeito fragmentado, cindido e, de certo modo, humilhado”.

Neste e em outros estudos de Veras (2015a, 2015b, 2018), chama a atenção, entre outros aspectos, a frequência com que as análises trabalham com a ideia de *dramatização*, mobilizada também por Marcos Siscar (2010). Em artigo publicado em 2018, o autor identifica na obra do poeta carioca o que seria um conflito entre o “desejo de controle racional” e a “constatação dos limites da razão” (VERAS, 2018, p. 281) – conflito esse que, posto sobre o palco do poema, promoveria uma “dramatização dos limites da linguagem e da própria poesia” (VERAS, 2018, p. 280). Em outra publicação, ao refutar a possibilidade de se atribuir o rótulo de “antilírica” à obra de Britto, Veras (2015a, p. 193) sugere que, por meio da dramatização, a própria musicalidade (e, portanto, o lirismo) se insinuaria em seus poemas como presença intrusa, como algo que, sendo dotado de “vida própria”, se manifesta à revelia do poeta – ou, pelo menos, da *persona* poética construída pelos versos.

No que diz respeito a essa dimensão crítica da poesia de PHB, para quem a tematização do “banal”, como vimos, parece cumprir função essencialmente metapoética, valeria a pena mencionar ainda o estudo de Rosana Nunes Alencar (2016), que toma como ponto de partida a hipótese de que a poesia de PHB “não se insere confortavelmente na contemporaneidade” (ALENCAR, 2016, p. 14) – como, aliás, boa parte dos contemporâneos, cuja experiência se funda justamente sobre esse mal-estar. Na tentativa de rastrear os vestígios da tradição em sua obra, a autora destaca três eixos mais amplos de influência: da tradição clássica-renascentista, tomaria de empréstimo o poeta o apego pela forma, em especial o soneto;

dos românticos, restaria a questão do sujeito lírico, esmiuçada, é verdade, com certo ceticismo contemporâneo; e do modernismo, por fim, viriam os discursos sobre o novo e sobre a originalidade, mesmo que marcados, muitas vezes, por um senso de esgotamento, a postular a inovação como impossibilidade.

Quanto ao soneto, em específico, Alencar sugere que, para o poeta, a incorporação dessa forma fixa ganharia ares de “contrabando” da tradição, visto que alcançaria a contemporaneidade “à revelia de uma época que como a tradição moderna se pauta pela liberdade” (ALENCAR, 2016, p. 43). Para formular esse argumento, a autora apoia-se sobretudo na série de poemas intitulada “Até segunda ordem”, recuperando a leitura que dela fizera Heitor Ferraz (1997) por ocasião do lançamento de *Trovar claro*. Afirmava Ferraz, então, que PHB retiraria “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”. Para Alencar (2016, p. 70), o poeta convidaria o leitor a participar de um “jogo tramado para dizer da linha tênue que separa o poético do banal, o sublime do grotesco”, numa “tentativa de balanço entre a tradição e a contemporaneidade”. Vem daí a imagem do “emparedamento” a que a autora recorre para ilustrar a condição de PHB, como cultor da forma, no panorama da contemporaneidade, oscilando entre o “deboche” de um Glauco Mattoso e a “solenidade” de um Bruno Tolentino (ALENCAR, 2016, p. 135). O traço distintivo do poeta carioca, fica sugerido, seria a própria consciência de sua inserção numa “zona de instabilidade”, em “época de projetos saturados” (ALENCAR, 2016, p. 153):

Olhando para a tradição, [a poesia de PHB] faz da problematização por ela criada sua grande questão, assim como também se particulariza e, para isso, interroga-se constantemente. Essa atitude nos permite pensar cada poema, cada seção, cada livro como um movimento de balanço, de *análise criteriosa das condições da poesia, do sujeito lírico e do poeta na contemporaneidade* (ALENCAR, 2016, p. 153, grifo nosso).

Essa dimensão *performática* da poesia de PHB, que se pode depreender a partir da leitura de Alencar, merece observação também de Carolina Anglada (2018), em tese sobre a “arqueologia da forma” na obra de Britto e de outros dois autores: Herberto Helder e Nuno Ramos. Para a autora, a poesia do carioca tenderia a se “situar aflitivamente dentro da forma” (ANGLADA, 2018, p. 241), afirmando ao mesmo tempo a sua “essencialidade” e a sua “aleatoriedade” (ANGLADA, 2018, p. 234). Trata-se, segundo a apreciação de Anglada (2018,

p. 234), de uma “contradição performativa” particularmente fecunda na obra do autor, que tende a se alimentar das contradições e dilemas do contemporâneo.⁵

Em campo semelhante se situam as ponderações de Murilo de Almeida Gonçalves (2017), que se propõe o desafio de investigar, nos limites da própria poesia do autor, a presença de uma dimensão de diálogo com o campo da crítica. Para o pesquisador, interessado em avaliar em que medida as “controvérsias” (GONÇALVES, 2017, p. 18) da crítica repercutiriam nos versos de PHB, a “hipertrofia da forma” observada na produção do autor, sobretudo a partir da década de 1990, atuaria de maneira não apenas a “dramatiza[r] uma experiência do presente”, mas também a oferecer uma “proposta organizadora das desordens contemporâneas” (GONÇALVES, 2017, p. 43). Gonçalves (2017, p. 96) entrevê ainda, tomando como referência poemas como os “Cinco sonetos frívolos” (*FN*, p. 24-28), um diálogo (ainda que não necessariamente intencional) com o conceito de “retradicionalização frívola”, de Iumna Maria Simon (2015), numa empreitada poética que permitiria “articular e dramatizar a situação de inadequação do artista contemporâneo (e por que não do sujeito contemporâneo) às demandas de uma sociedade neoliberal”.

É, portanto, tomando como ponto de partida as questões que expusemos acima, destacadas, em contextos diversos, por parte dos intérpretes da obra de PHB⁶, que nos propomos a investigar mais de perto este traço característico de sua poética que, embora mencionado, nos trabalhos que aqui elencamos, como complemento a abordagens de outras questões de sua obra, não mereceu ainda um estudo mais detido e aprofundado: a incorporação, ostensiva ou sutil, contrariada ou convicta, de certa noção de “banalidade”, entendida aqui em sentido um tanto abrangente, como revelamos no início desta introdução. Sem prejuízo do rigor analítico, a ideia

⁵ Roberto Zular (2015, p. 21) prefere falar em “distorções performativas”, na medida em que “a contradição entre a enunciação e o enunciado se anulam sem que se produza uma contradição performativa no sentido proposto por Habermas de invalidar e desconstituir o enunciador como um agente válido na esfera argumentativa do espaço público”.

⁶ Intensificada a partir de meados da década passada, a produção acadêmica a respeito da obra de Paulo Henriques Britto reúne hoje um conjunto considerável de estudos em nível de mestrado e doutorado. Levantamento realizado na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações e na Plataforma Lattes revela um total de quatro teses e oito dissertações que se propõem a investigar a produção poética do autor, seja isoladamente, como foco principal de pesquisa, seja em perspectiva comparada, por meio do confronto com a obra de outros autores. Incluímos nas referências bibliográficas, em seção à parte, uma relação desses estudos. O número seria ainda maior se a ele acrescentássemos os trabalhos sobre a atividade tradutória e a produção em prosa do autor, os quais, no entanto, escapam ao nosso eixo central de atenção. Registre-se também a existência de ao menos dois trabalhos em andamento: a pesquisa de Fernando Ulisses Mendonça Serafim, sob orientação de Marcos Siscar (Unicamp), intitulada *Pompeia ou o real subtraído: a política do discurso poético de Paulo Henriques Britto*, e a investigação de Alexandre Bruno Tinelli, sob orientação de Eucanaã Ferraz (UFRJ), intitulada *Não há glória maior que a conquista do nada: a poesia de Paulo Henriques Britto*. A primeira, em curso desde 2017, resultou até agora na publicação de ao menos três artigos sobre a obra do poeta carioca (SERAFIM, 2018, 2020a, 2020b).

é explorar precisamente a maleabilidade dessa ideia de “banal”, que parece assumir feições distintas em diferentes momentos da obra do autor.

Partimos da premissa de que o poeta carioca, ao escolher tematizar essas noções, promova uma espécie de dramatização, por um lado, das angústias associadas à sua própria atividade poética e, por outro, de um certo mal-estar característico da modernidade. Essa premissa geral, como veremos, se desdobra em três hipóteses centrais, assentes na possibilidade de que: (1) a emergência da temática da “banalidade” na obra de PHB guardaria relação com o impasse poético vivido pelo poeta durante seus anos de formação, ao se ver emparedado diante dos caminhos colocados pelos autores das gerações imediatamente anteriores; (2) a incorporação dramatizada de certa ideia de “trivialidade” refletiria, em alguma medida, um posicionamento por parte do poeta frente a determinadas discussões críticas sobre contemporâneo; (3) a insistência no tema constituiria um dispositivo recorrente que, além de permitir ao autor nomear e desenvolver uma série de inquietações poéticas, contribuiria para a construção do “tom” desconfiado e hesitante característico de sua produção.

No **primeiro capítulo**, o foco da análise recairá sobre as hesitações e impasses presentes na primeira poesia de PHB (*Liturgia da matéria* e *Mínima lírica*), produzida em meio ao que o autor descreve em entrevistas como um “beco sem saída”, uma situação de emparedamento entre tendências ligadas ao *construtivismo*, de um lado, e correntes associadas ao *engajamento social*, do outro. Tal oposição, como veremos, aparece por vezes reelaborada, no discurso do autor, como um tensionamento entre o movimento *vanguardista*, num extremo, e o *confessionalismo marginal*, no outro.

De início, a ideia é mostrar como a poesia do autor carrega marcas do que seria certo “espírito da época”, seja pelas referências propriamente contextuais, de fundo até biográfico, em alguns casos, seja pelo trabalho com parte dos *topoi* da contracultura dos anos 60 e 70, os quais encontrariam eco, nas décadas seguintes, na produção dos marginais. Interessa-nos investigar em que medida a produção poética de PHB poderia contrariar a imagem que o próprio autor costuma construir de si mesmo, como alguém distanciado da geração mimeógrafo.

Para isso, avançaremos em nosso percurso de leitura com a avaliação de dois aspectos complementares. Primeiro, a relação ambígua que o poeta mantém com o “espontaneísmo” que costuma atribuir aos marginais, traduzido numa ideia de “facilidade” que o poeta ora repele, por considerar rasteira ou trivial, ora acolhe, ao reconhecer nessa ligeireza certo poder de fascínio, de atração. Em segundo lugar, a noção de confessionalismo, sobretudo por aquilo que representa de oposto a certo ideal de racionalidade. Nos primeiros livros,

conforme procuraremos evidenciar, esse sentimentalismo aparece como circunstância quase inescapável, algo da ordem do fisiológico, do visceral, que irrompe como se à revelia da *persona* que se expressa nos poemas. O intuito, portanto, é demonstrar que, no momento em que o autor procurava ainda uma dicção própria, a questão do “fácil” e do “sentimental” – tomados como emblemas de um dos lados do impasse – se insinuava no poema enquanto presença incômoda e inconveniente.

Na sequência, abordaremos o outro lado do impasse: a relação tensa com o legado cabralino, sobretudo no que diz respeito a uma noção de construtivismo que se oporia ao sentimentalismo e espontaneidade marginais. Já em *Liturgia da matéria e Mínima lírica* esse diálogo se faz presente, seja de maneira mais direta, como nas “Indagações” para João Cabral e Augusto de Campos e em “Logística da composição”, seja em poemas metalinguísticos como “Liturgia da matéria” e “Profissão de fé”.

Por fim, antecipando o avanço cronológico que se realizará de maneira plena no capítulo seguinte, procederemos à análise de poemas dos livros seguintes em que se manifesta certa desconfiança em relação à perenidade da poesia, figurada como monumento às avessas, isto é, como aquilo que escapa às tentativas de ordenação racional da escrita. Pretendemos, com isso, sustentar a hipótese crítica de que a voz poética de PHB teria se firmado como uma força resultante desse impasse inicial, razão pela qual se verificaria, em seus versos, uma figuração insistente da ideia de “sobras”, de “restos”.

No **segundo capítulo**, de modo a investigar o que chamamos de “capitulação ao banal”, deixaremos em segundo plano os poemas dos livros iniciais para focar nas obras publicadas a partir de *Trovar Claro* (1997), quando a intensificação do perfil autoirônico de sua poesia enseja, por parte do autor, uma abordagem mais frontal da questão sob análise.

O corte cronológico explica-se ainda por dois motivos centrais: em primeiro lugar, porque é a partir da década de 90 que se intensifica a proximidade do autor com a academia e, conseqüentemente, com a reflexão crítica a respeito do contemporâneo; em segundo lugar, por ser esse o momento em que começam a se sedimentar discursos críticos sobre a “retradicionalização frívola” e sobre a “medianidade” ou “banalidade” da produção poética contemporânea. Tais debates mobilizam o interesse e a atenção do autor e solicitam dele uma resposta – seja ela estritamente *crítica*, em artigos que passa a escrever com mais frequência a partir dos anos 2000, seja ela *poética*, por meio da incorporação dramatizada desses discursos sobre o contemporâneo.

Nesse contexto, a “banalidade” emergiria como uma espécie de “prazer envergonhado” do poeta, que por reconhecer o papel “ridículo” que lhe reserva a

contemporaneidade acaba por promover uma sabotagem do lirismo, incluindo em seus versos imagens de sabor *kitsch*, num gesto de abertura às impurezas do mundo e da linguagem. Tal “prazer envergonhado”, como veremos, parece se estender à relação que mantém com a arte poética, em sentido mais amplo, um autor que, apresentando-se frequentemente como “prosador frustrado”, não hesita em reforçar o seu ceticismo quanto ao alcance da poesia no mundo contemporâneo.

Essa postura reflete-se em poemas nos quais se encena uma espécie de fracasso, de resignação diante das limitações da escrita. É como se a “banalidade”, que nos primeiros livros se insinuava como aquilo que escapa à consciência e à racionalidade, passasse a ser admitida, nos livros posteriores, ora na forma de uma cenografia antilírica (símiles inusitados, metáforas de “mau gosto” etc.), concebida para desestabilizar a “pureza” do poema, ora como elemento propriamente estrutural dos versos, que simulam o seu próprio esvaziamento de sentido.

Se no segundo capítulo procuramos avaliar como a noção de “banalidade”, a partir de *Trovar claro* (1997), passa a assumir caráter mais programático e estrutural na obra do poeta, respondendo a motivações críticas e a inclinações individuais, no **terceiro e último capítulo** a ideia é promover um ajuste de foco. Uma mudança de perspectiva que permita evidenciar como o tema da “banalidade”, além de apenas *admitido* no poema (vetor “passivo”), merece também por parte do poeta, em alguns momentos, um gesto quase *apologético* (vetor “ativo”), em virtude da determinação em abraçar o “comum”.

Em linhas gerais, avaliaremos três procedimentos poéticos frequentes na obra do autor. O primeiro diz respeito a uma celebração do posticho, da cópia, da falsificação – dispositivo adotado para reforçar o caráter pós-aurático e dessublimador da poesia reivindicada por PHB. Partindo do pressuposto de que a originalidade é um dado inalcançável na contemporaneidade, o poeta se vale da ideia de “falsificação” para tratar não apenas desse embate inglório com a tradição, mas de outras questões que mobilizam o seu interesse, como o lado teatral da vida e da poesia, o fingimento poético e o ofício tradutório.

O segundo procedimento consiste, na verdade, em um desdobramento dessa celebração do posticho. Trata-se do rebaixamento de temas de apelo metafísico ou sapiencial por meio da introdução, no poema, não apenas de clichês, frases feitas e usos característicos da coloquialidade, mas também de referências culturais menos “nobres”, impróprias para o universo da “alta cultura”. Ao traduzir esses temas a princípio complexos e sofisticados em linguagem comum, o poeta apresenta uma “filosofia” ao alcance do leitor médio de nosso tempo. Isso se dá, como veremos, não apenas como gesto desencantado, mas como resultado da convicção de que seria necessário à poesia recuperar certo horizonte de *comunicabilidade*

em meio a uma crescente tendência à especialização. É o que parece se processar, por exemplo, quando PHB traduz “no baixo” a famosa ode do *carpe diem* de Horácio, ou quando repensa questões da filosofia de “São Wittgenstein”. Nesses e em outros exemplos, identifica-se uma filosofia “postiça”, com sabor *pop*, filosofia essa que parece oscilar entre a *derrisão* (indicando certa inadequabilidade do discurso metafísico na contemporaneidade) e a *proposição* (num gesto de ajustar o “tom” filosófico às exigências do presente, atualizando a validade desse tipo de reflexão).

O terceiro procedimento, por fim, constitui o que poderíamos chamar um elogio da distração, uma afirmação do papel do imponderável e do acaso na criação poética. Trata-se, como procuraremos demonstrar, de uma ética baseada na ideia de “mindless action” – expressão que o poeta emprega em um de seus poemas em inglês para celebrar o “gesto irrefletido” como estratégia para escapar aos condicionamentos do excesso de racionalidade. Nas obras mais maduras, esse embate contra o racional se manifesta não mais como mera *constatação*, a exemplo do que ocorria em suas obras iniciais, mas sob a forma de uma atitude mais *prescritiva*, de uma determinação em buscar, ativamente, justamente *aquilo que escapa*.

A análise desses procedimentos, portanto, procurará evidenciar como o dispositivo da “banalidade” constitui uma opção produtiva na obra do poeta, que por meio desse *filtro* apreende e processa inquietações poéticas as mais variadas, relativas à configuração da subjetividade, à originalidade, à angústia do sentido e aos limites da linguagem.

CAPÍTULO I – O BANAL INSINUADO

O mal-estar com a tradição e a constituição de uma voz poética

Para quem se tenha acostumado com a imagem pública de Paulo Henriques Britto como tradutor prolífico, responsável por verter para o português títulos que ultrapassam a centena, professor universitário avesso ao excesso de teorização sobre o ofício tradutório e desconfiado da “desconstrução”, e acima de tudo poeta rigoroso, quase sempre irônico, cultor e adulterador das formas clássicas – enfim, para aqueles que se acostumaram a enxergar em PHB um perfil cerebral, apegado à razão, pode causar alguma surpresa o trecho de uma reportagem, assinada por Cleusa Maria, que veio a público no *Jornal do Brasil* em setembro de 1989, por ocasião do lançamento de *Mínima lírica*, seu segundo livro de poesia: “Cabelos compridos pelos ombros, calça de malha, camiseta e sandálias havaianas, está na cara que o poeta e tradutor de livros como *Rumo à Estação Finlândia* (Edmund Wilson) e *Poemas*, de Wallace Stevens, vive no mundo da lua” (MARIA, 1989).

Descontado o clichê, que talvez revele mais a respeito da própria jornalista que do poeta perfilado, o fato é que a imagem de um poeta com a cabeça nas nuvens coloca, se ousarmos levar os lugares-comuns ao esgarçamento, uma pulga atrás da orelha de quem se acostumara a imaginá-lo com os pés bem fincados no chão, quando não com um deles atrás, reticente, desconfiado. Apresentado na reportagem como poeta que “reivindica o lirismo”, autor de versos que se abririam “para a vivência do mundo real e não apenas para as questões da linguagem poética”, PHB chega a afirmar que sua poesia estaria ligada sobretudo a sua “vivência emocional”. “Sou a favor mesmo é do lirismo”, ele declara, “de abrir a poesia para a realidade concreta, para problemas sociais como nos anos 60”. E, antes que corramos o risco de imaginar um flerte com a chamada poesia participante, vertente que viria reiteradamente a renegar em entrevistas e artigos ao longo das décadas seguintes, antecipa a ressalva: “Sem pensar que ela vai mudar o mundo”.

Superada essa ingenuidade, diagnostica o poeta, enfrentariam os autores de seu tempo a necessidade de “digerir Cabral”⁷ – espécie de superego da sua geração, mestre que

⁷ A escolha do verbo – *digerir* Cabral – não destoa muito do imaginário, digamos, *intestinal* que povoa parte de seus poemas. Vale o registro de uma entrevista a um programa televisivo, décadas mais tarde, em que PHB, rememorando a sua experiência de leitura de “Uma faca só lâmina”, revela que daquela manifestação da angústia da influência teria se livrado determinando-se a escrever um “pastiche descaradíssimo” para “tirar aquilo do meu organismo”. Cabral, assim, teria cumprido para ele o papel de um “purgante poético que você toma, não é agradável – de certo modo, te obriga a se tolher sob certos aspectos –, mas é bom porque ensina uma certa disciplina. Até quando você finalmente se livra, quando você enterra esse pai repressor, você vê que você aprendeu muita coisa com ele” (SKYLAB, 2013). Ao lado de Cabral, o autor credita também a Wallace Stevens sua reconciliação com a poesia, depois de um período de afastamento no início da vida adulta. Segundo PHB, o contato

excluiria da poesia “tudo o que respira ou que tenha sangue nas veias”, e que para ele, PHB, constituiria referência complementar à do cancionero da MPB, simbolizado na figura de um “lírico Caetano”. Aos concretistas, por sua vez, reserva o papel meritório de terem ensinado uma “lição para se evitar o descabelamento sentimental, a emoção fácil”, embora isso por vezes tivesse resultado, na sua opinião, em uma poesia “totalmente intraliterária, sem abertura para o mundo real”.

Entre as idas e vindas dessa análise retrospectiva, que a ligeireza do texto jornalístico impede seja desenvolvida em profundidade, o que de todo modo salta aos olhos é o que parece uma *hesitação* – e eis aqui outra postura tão cara à poética de PHB – entre se reconhecer “lírico”, sentimental até, porque praticante de uma poesia calcada na emoção, e evitar os excessos da “emoção fácil”, filtrando as lições de uma vertente mais construtivista da tradição; entre aproximar a sua poesia do vivido, das vivências, da realidade concreta, por um lado, e repelir a armadilha do espontaneísmo, por outro, revelando (e aqui quem escreve é novamente a jornalista, não o poeta) “um certo xodó por seus sonetos [na época] recentes, concebidos de forma mais racional”.

Se ampliarmos o escopo para além da entrevista de ocasião e percorrermos os depoimentos concedidos por PHB ao longo das décadas seguintes, além dos artigos que passa publicar com mais frequência após o ano de 2002 – quando, agraciado com o título de Notório Saber pela PUC-Rio, começa a ministrar aulas no programa de pós-graduação da universidade –, veremos que essa hesitação em grande medida se mantém. Ao se debruçar sobre a tradição, nem sempre com o intuito deliberado de situar a si próprio dentro do panorama histórico da nossa literatura, o poeta costuma reconstituir uma espécie de beco sem saída com o qual teria deparado quando, jovem ainda, começava a trilhar seu caminho na literatura: de um lado, e aqui

com a obra do poeta norte-americano o teria feito perceber a origem dos “mal-entendidos” que tornavam “tão equívoca” (BRITTO, 1991, p. 266), como ele mesmo formula, sua relação com a poesia. O incômodo com “a questão da expressão do indizível” – isto é, uma certa implicação com o que desde sempre enxergara como atitude afetada e pretensiosa por parte dos poetas – teria se desfeito a partir do momento em que compreendera, via Stevens, que “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” (BRITTO, 1991, p. 266). Tal revelação permitia-lhe, inclusive, compreender melhor os “poucos poemas publicáveis” que escrevera até então, os quais, segundo ele, teriam como ponto de partida ou bem “introspecções não muito claras”, isto é, “vivências emocionais que ainda não haviam se cristalizado numa forma facilmente rotulável”, ou bem “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). Sua reconciliação com a poesia, em resumo, ao menos segundo a narrativa (re)fundadora que nos oferece em seu depoimento, teria se completado no momento em que, ao constatar os “limites do discurso racional”, passou a entender a poesia 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). Com efeito, o trânsito por essa zona de fronteira, esse hiato misterioso entre o conhecido e o incognoscível, constituirá um dos principais eixos de interesse da poesia de Paulo Henriques Britto.

recuperamos os termos empregados por Viviana Bosi (2018), uma vertente “construtivista” ou “concreta”; do outro, a tendência da “arte engajada”. Descontadas as diferenças, argumenta PHB, ambas revelariam a capacidade de orientar a criação poética segundo um *programa* consciente, algo que ele próprio jamais teria conseguido, ou sequer desejado, aplicar a sua poesia (BRITTO, 1991, p. 265).

Formulado no início da década de 1990, o impasse entre o que classificava como “ludismo verbal” das vanguardas e a “referência clara” da poesia participante, superado na época por meio da reivindicação, para si próprio, de uma “área fronteira” (BRITTO, 1991, p. 267), ganha novo fôlego em artigo de meados dos anos 2000, quando insinua que as duas linhas de força do passado teriam desaguado em dois “parâmetros dominantes na academia”: um mais “formalista”, herdeiro do rigor dos concretos, e outro mais “culturalista”, assimilando tendências dos estudos culturais e das políticas de identidade (BRITTO, 2007b, p. 47). Importa menos, aqui, dar continuidade à linha argumentativa desenvolvida por PHB no artigo em questão, que enveredará pelo debate a respeito do conceito de “subversão” na contemporaneidade, e mais reconhecer a maneira sutil com que o poeta, ao formular suas teses sobre o passado recente da poesia brasileira, vai alterando os elementos do beco sem saída em que se vira encurralado no início de sua trajetória. Mas insistir na imagem do “beco sem saída” não seria exato, pois que a hesitação se apresenta na verdade como uma *bifurcação*, os caminhos sempre claros mas para ele (e por escolha própria) interditados, não restando alternativa ao poeta (que com a cartada parecerá sempre *excepcional*) senão abrir a sua própria picada em território virgem, não pavimentado.⁸

Para notar esse efeito cambiante que PHB imprime aos termos com que formula seu impasse primordial, bastará percorrer as numerosas entrevistas e depoimentos em que o poeta, reconhecendo a arte propriamente engajada como um tipo de manifestação que, fundamental no panorama poético dos anos 60, teria perdido força com as transformações

⁸ Escrevendo sobre Baudelaire, em quem identifica a confluência de uma “origem romântica” e um componente “clássico” (entendendo-se por “clássico”, numa definição que reconhece provisória, o “escritor que traz um crítico em si mesmo”), Paul Valéry (1999, p. 25) avança com a seguinte formulação: “Todo o classicismo supõe um romantismo anterior. Todas as vantagens atribuídas, todas as objeções feitas a uma arte ‘clássica’ são relativas a esse axioma. *A essência do classicismo é vir depois. A ordem supõe uma certa desordem a ser reduzida.* A composição, que é artifício, sucede a algum caos primitivo de intuições e de desenvolvimentos naturais. A pureza é o resultado de operações infinitas sobre a linguagem, e o cuidado com a forma não passa da reorganização meditada dos meios de expressão. O clássico implica, portanto, atos voluntários e refletidos que modificam uma produção ‘natural’, de acordo com uma concepção clara e racional do homem e da arte” (grifos nossos). Se também PHB, por certo, se ressentia dessa angústia de “vir depois”, seria o caso de perguntar se o caminho trilhado pelo poeta é mesmo *virgem*, situado em algum lugar *entre* as tendências opostas que o encurralavam na época, ou se seria esse, em perspectiva oposta, um caminho *duplamente repisado*, que o poeta pavimenta com materiais diversos, recolhidos nas duas linhas de força a que resistia a aderir unilateralmente. Devemos essa ponderação a Fábio Roberto Lucas, que integrou a banca de qualificação deste trabalho.

sociais das décadas seguintes, acaba por substituí-la, no lado que ocupava da bifurcação, pela poesia marginal – em que passará a censurar não mais o caráter programático, estranho à geração mimeógrafo, mas o seu ímpeto confessional, isto é, a ideia de que a poesia pudesse servir como “desabafo emocional”, como veículo de autoexpressão. Do outro lado, o que antes se identificava como o paradigma “construtivista” ou “concreto” transforma-se simplesmente no extremo das “vanguardas”, que a PHB teriam desde sempre parecido uma discussão “remota”, uma “disputa em torno do nada” (BRITTO, 2004b, p. 258).

Neste ponto, cabe antes de mais um esclarecimento: não pretendemos que essa breve reconstituição das tomadas de posição do poeta ao longo de quase três décadas, necessariamente fragmentária, seja lida como acusação de volubilidade, tentativa de desmascaramento, algo próximo de uma acareação do autor consigo mesmo. Não é disso que se trata. A intenção é, antes, encarar essas entrevistas, depoimentos e artigos como momentos em que o poeta, empenhando-se em atribuir sentido histórico a sua própria trajetória, possa ter deixado entrever um conjunto de preocupações que, no passado, teriam se apresentado a ele na forma de incômodo, impasse, questão *a resolver*. E que, como tal, certamente terão orientado os caminhos que acabou por trilhar.

Em especial, interessa-nos, neste momento inicial do capítulo, compreender a relação um pouco ambígua que PHB mantém com a chamada geração mimeógrafo, ele que, contemporâneo de nomes como Chacal e Ana Cristina Cesar, terá compartilhado com o grupo de autores ditos “marginais” não apenas o momento histórico, mas também o ambiente cultural do Rio de Janeiro da época, além de uma recusa clara, como vimos até aqui, das vertentes “construtivista” e “participante” que se haviam firmado no panorama poético dos 60. Se por um lado o próprio PHB não teria pudores em reconhecer no ímpeto dessacralizante de sua poesia, assim como em sua opção quase programática pela coloquialidade, as marcas de um certo *espírito* da geração marginal, por outro lado é preciso admitir que seria complicado encaixar o grosso de sua obra nos ideais de espontaneidade ou confessionalismo que, insuficientes por certo para descrever a heterogênea produção dos marginais, não deixam de ser categorias, rótulos quase, de que o próprio PHB se vale para se referir a seus contemporâneos dos 70.

A hipótese inicial é que nos dois primeiros livros de PHB – os quais, embora publicados ao longo da década de 80, reuniram (no caso do primeiro) poemas escritos desde o início da década anterior – possa estar presente algo desse *espírito* da geração marginal para além da simples recusa ao sublime e à elevação da linguagem, como destacamos acima. De que maneira PHB teria encarado, nesses livros iniciais, a questão sentimental, ele que, apesar de

apegado à razão, reconhecia na época constituírem as “vivências emocionais” (BRITTO, 1991, p. 266) o ponto de partida de muitos de seus poemas? Para um poeta como PHB, que viria a se consagrar pelo apuro formal e pela maneira particular com que trabalha a métrica, a rima e as formas fixas, o que significaria a opção por incluir, em suas obras de estreia, tantos poemas em verso livre, mesmo se demonstrando tão reticente quanto a certo espontaneísmo de seus contemporâneos marginais? São questões, como pretendemos mostrar adiante, que parecem se insinuar em alguns de seus poemas, seja de maneira mais direta, numa tomada clara de posição, seja de maneira *tensionada*, por meio de uma dramatização desses impasses. Retomemos, pois, algumas informações sobre os seus dois livros iniciais.

1.1. O “espírito da época”

Publicado em 1982 pela Civilização Brasileira, em edição custeada pela família do poeta, o volume *Liturgia da matéria* teve sua distribuição comprometida (SANT’ANNA, 2013), na época, devido a complicações financeiras enfrentadas pela editora, que acabaria incorporada por outros grupos comerciais do ramo (GALUCIO, 2009). O poeta, estreante tardio, teria que esperar outros sete anos até que, convidado por Augusto Massi a integrar a coleção Claro Enigma⁹, pudesse recolocar em circulação os 48 poemas de *Liturgia da matéria*, agora acompanhados por outros 31 inéditos. O novo volume, publicado em 1989 e intitulado *Mínima lírica*¹⁰, reunia, portanto, poemas escritos durante um intervalo de quase duas décadas, a começar pelas “Três peças fáceis” do início, que segundo o autor remontariam ao final da adolescência (FARIAS, 2017).

No texto para a orelha do livro, assinado por Italo Moriconi Jr., PHB é apresentado como poeta “nascido intelectualmente no Rio de Janeiro contracultural dos anos 70”, embora se diferenciasse de seus “companheiros de geração” por ter optado desde o início por um “tom reflexivo, ao avesso das tendências então vigentes de trabalhar fragmentos de linguagem *ready made*”. Em comum com os chamados poetas marginais teria, por exemplo, “o apego à linguagem coloquial e ao impulso dessacralizador”. Além disso, pondera Moriconi, o “espírito

⁹ São seus companheiros de coleção nomes como Francisco Alvim, Sebastião Uchoa Leite, José Paulo Paes, Orides Fontela, João Moura Jr. e Alcides Villaça.

¹⁰ Quando a Companhia das Letras reedita o livro, em 2013, a unidade é preservada, talvez porque *ML*, mais breve e desde o princípio concebido como mero acréscimo ao título anterior, não tenha sequer densidade para se sustentar como livro à parte.

da época”¹¹ teria deixado marcas mais evidentes no plano temático, visíveis numa “perspectiva marcadamente intimista, em que a experiência subjetiva constitui o ponto de partida e de chegada das indagações lançadas ao mundo”. E completa: “A poesia aqui, como em outros coetâneos de Paulo, despe-se de pretensões afirmativas para sobreviver em torno do mínimo: tênue sismógrafo do vivenciado”.

O próprio PHB, em entrevista concedida por ocasião do lançamento (CLARENIGMAGENS, 1989), deixava transparecer o esforço de situar a obra no panorama poético da época. Questionado a respeito das diferenças entre a poesia produzida nas décadas de 70 e 80, afirmava que nos anos 70 teria havido uma polarização entre, de um lado, a “estética dominante” dos formalistas, na esteira da promoção dos concretistas a “novo establishment literário”, e, de outro, “uma produção copiosa de poetas jovens, cheios de vivências novas a exprimir, com muita garra e paixão, porém, de modo geral, escassos recursos técnicos, incapazes de ir além da pura catarse pessoal”. Nos anos 80, enfraquecida essa polarização, o momento seria de uma “poesia mais elaborada, mas ainda, como a poesia dos anos 70, voltada para a realidade, para a vivência pessoal” – em suma, uma tentativa de deixar de lado o “preconceito contra a expressão individual na poesia” sem abandonar as “lições de rigor e seriedade aprendidas com Cabral e os concretistas”. Trata-se, em outras palavras, do mesmo *caminho do meio* que, como vimos, o poeta costuma reivindicar para si, cavando seu espaço particular dentro do panorama retrospectivo da tradição.

E não está sozinho o poeta em seu diagnóstico. Antonio Carlos Secchin (2015, p. 313), por exemplo, ao retomar o momento histórico em que PHB desponta para o cenário da poesia, descreve um panorama “cindido entre os ‘espontâneos’ e os ‘afilhados da vanguarda’”, enquanto Celia Pedrosa (2005, p. 87) formula a dicotomia opondo a “exacerbação ‘marginal’ do expressivismo” à “proposta cabralino-concretista de construtivismo”. Para ela, PHB teria se mantido “equidistante” desses polos, integrando um “rol de poetas que a partir de fins do século XX dividem a cena literária aparentemente *sem conflitos* e sem necessidade de adesão a linguagens e propostas mutuamente excludentes” (PEDROSA, 2005, p. 87). O grifo é nosso e necessário: afinal, que PHB tenha procurado um caminho alternativo ante a bifurcação que se lhe apresentava na época, isso nos parece um ponto assente; mas afirmar que essa tomada de

¹¹ Tratando da cultura marginal das décadas de 1960 e 1970, Frederico Coelho (2010, p. 19) alerta para o risco do emprego generalizante de expressões como o “espírito da época”, que tornariam “homogênea uma produção cultural brasileira cujas clivagens e matizes eram dos mais diversos e conflituosos”. Feita a ressalva, tomamos a liberdade de insistir no emprego da expressão, não porque nos pareça suficiente para dar conta da complexidade da produção cultural daquele momento histórico, mas por se oferecer como um rótulo prático para designar, ainda que de maneira um pouco reducionista, aquilo que PHB *filtrou* do ambiente cultural em que nasceu para a poesia.

posição se tenha processado *sem conflitos*, sem hesitações, é uma suposição a nosso ver precipitada. Para não faltarmos à verdade, note-se que a autora faz acompanhar o diagnóstico de um advérbio, “aparentemente”, que alivia o peso da afirmação. E captar essa nuance, para a análise que aqui pretendemos empreender, é fundamental: ainda que o próprio PHB fale do contemporâneo como um tempo “pacificado”, em que se teriam superado os grandes embates estéticos do passado, preservam os seus versos as marcas de uma relação conflituosa com a tradição. Por isso, preferimos orientar nossa leitura na direção desse conflito, numa tentativa de compreensão desse “embaraço”, como diria Marcos Siscar (2010, p. 153) ao refletir sobre a noção de “crise” na poesia contemporânea brasileira. Vale, aqui, retomar parte das palavras do autor:

O modo confuso com que alguns poetas negam o vínculo com a tradição imediatamente anterior é, a meu ver, um forte indício de que *algo está em jogo na relação com a herança poética*. Essa herança não é senão aquela fundada no *cisma da oposição entre a poesia concretista*, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral, *e a poesia do cotidiano*, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular, marginal editorialmente, crítica no que concerne ao papel conservador da modernização no Brasil. Durante cerca de 30 anos, por razões próximas à política, mas que não se restringem à expressão dos fatos políticos, essa divisão e essa necessidade de escolha foram, se não impostas, pelo menos postas como atmosfera dentro da qual a poesia brasileira respirou. *A saída desse esquema rígido não ocorre, por isso, sem dificuldade* (SISCAR, 2010, p. 153, grifos nossos).

É, portanto, essa *saída difícil*, esse tensionamento, que procuraremos explorar ao longo deste capítulo. Antes, porém, propomos um breve prelúdio para observar mais de perto as marcas que o tal “espírito da época” (como formulou Moriconi) teria deixado em alguns dos poemas de PHB. Começemos pela primeira das “Três peças fáceis”, poema de abertura de seu livro de estreia.

BARCAROLA

eu e (você) andando
 , de mãos emprestadas, quase pelas ruas,
 sem olhar pra cima nem pros lados nem pra frente,
 porém em direção ao Futuro. Ou ao Eterno. Ou ainda: ao Sublime.
 Ou coisa que o valha, ou qualquer coisa
 que não valha nada,

eu e (você)
 , nós dois, na noite quase escura,
 pulando pelos paralelepípedos da rua asfaltada
 brincando de amarelinha sem linhas nem pedra,
 saltando por cima das regras, sem ligar a mínima,

eu e “você”, sem fôlego, sem direção,
 furando sinais, cruzando fora das faixas,

comprando coisas em lojas fechadas
na parte mais feia da cidade
temporariamente morta,

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

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

– Ó, lá vem lá o barco!
o barco.
(*LM*, p. 11-12)

Poema da juventude, e também poema *sobre* a juventude, “Barcarola” integra um tríptico composto por outras duas peças com títulos emprestados do campo da música: “Noturno” e “Scherzo”. Em comum, as peças apresentam a ambientação noturna¹², um certo sabor fantástico, às vezes *nonsense*, e sobretudo um clima de intimidade, de cumplicidade, calcado na relação entre “eu” e “você”. Verdade que, especificamente nesta “Barcarola”, esse *outro* parece nunca de fato se materializar, como se nota pela dificuldade que o “eu” tem de *nomeá-lo* ao longo do poema: aparece primeiro entre parênteses, como se, esvaziado de sua carga referencial, pudesse vir a ser substituído, preenchido por outro referente qualquer; depois, é colocado entre aspas, num gesto que parece evidenciar tratar-se “você” de uma palavra apenas, um signo, um *modo de dizer*. Tamanha é a dificuldade de *nomear* esse outro, de se referir a ele *sem ressalvas*, que na ocorrência seguinte a palavra aparece entre parênteses e entre aspas, artifício que, duplicando o estranhamento, ressalta a precariedade, a fragilidade desse

¹² Um sobrevoo panorâmico pelos dois primeiros livros do autor, aliás, revelará a prevalência dessa atmosfera mais sombria e noturna. Em *LM*, aparecem títulos como “Insônia” (p. 52) e “Persistência do sonho” (p. 53); nos “Dez sonetos sentimentais” (p. 17-26), comparecem termos como “noite”, “sombra”, “insônia”; em poemas seguintes, encontraremos ainda expressões como “penumbra” (p. 31) e “névoa densa e teimosa” (p. 53); nos versos de “Espiral” (p. 55), a noite é comparada a um “morcego manso”. Em *ML*, por sua vez, aparecem títulos como “Utilidade da insônia” (p. 94) e “Noites brancas” (p. 75); na série com sabor memorialístico “Álbum” (p. 70-73), o medo da criança durante a noite, “quando a luz se apagava” no “quarto escuro da infância” de um dos poemas, encontra eco, no poema seguinte, em uma juventude marcada pelos tempos sombrios do “seco fascismo”. A coincidência entre o momento de publicação das obras, na década de 80, e o processo de abertura democrática do país, com todas as suas intrínsecas contradições, certamente tem muito a dizer sobre a poesia de PHB, como mostrou Roberto Zular (2015), e poderá explicar, ao menos em parte, o clima mais sisudo presente nos livros iniciais. Segundo o autor, em artigo escrito a oito mãos, a transição democrática teria resultado na adoção, por parte do poeta, de uma “complexa estratégia cínica” (GOLDFEDER; LUCAS; PROVASE; ZULAR, 2018, p. 343).

outro inalcançável. Tanto assim que, na penúltima estrofe, derradeiro estágio da gradação, ele se transforma em “quase você”, emprestando para si a aura de indefinição que nas estrofes anteriores pairava também sobre as “ruas” e a “noite”.

Tem-se aqui, portanto, um falseamento do que seria a configuração tradicional do gênero “barcarola”, termo que, além de designar uma peça musical inspirada nos antigos cantos dos gondoleiros de Veneza, pode se referir também, como registram os dicionários, a um tipo específico de cantiga de amigo em que uma figura feminina, diante do rio ou do mar, lamenta a partida do amado enquanto espera por seu retorno em uma embarcação (MOISÉS, 2004, p. 51-52). Originalmente, o gênero pressupõe certo grau de *interlocução*, ainda que esta se estabeleça, pela via poética, com uma figura *ausente*. No poema de PHB, essa interlocução se realiza apenas superficialmente, comprometida que está pela *interferência* (como numa chamada telefônica) instaurada pelas aspas e parênteses. Também não se reconhece a espera de *um* pelo *outro*, como na configuração tradicional desse tipo de poema, mas a espera de “eu” e “você” – a espera de *dois* (mas serão mesmo dois?) – por alguma coisa. Mas pelo quê, exatamente? O “barco” do fim, que ecoará por certo alguns exemplares do cancionário nacional¹³, recupera talvez os ideais de “Futuro”, “Eterno” e “Sublime” enunciados com alguma ironia (“Ou coisa que o valha, ou qualquer coisa / que não valha nada”) na estrofe inicial. De fato, o tom do poema resvala para o paródico¹⁴, como se emulasse não apenas a *leveza* mas também a *leviandade* juvenil, reforçadas por uma postura de transgressão e irreverência (“saltando por cima das regras, sem ligar a mínima”; “furando sinais, cruzando fora das faixas”). Transgressão, aliás, da própria lógica, como evidencia a insistência em imagens que figuram o impossível: paralelepípedos em rua asfaltada, jogo de amarelinha sem linhas no chão, produtos adquiridos em lojas fechadas.

O próprio emprego do gerúndio, quase sempre no início do verso, além de prestar-se a conduzir a leitura, ritmando o poema, contribui também para criar um efeito de acontecimento *ao vivo*, de registro *ao sabor do momento*. Imediatismo esse que, combinado

¹³ “O barco” ocupa os primeiros acordes da célebre *Os argonautas*, de Caetano Veloso. Em *Fotografia*, de Tom Jobim, “eu, você, nós dois” estão também à beira-mar, no cair da tarde. Isso para não falar na letra de *Vapor barato*, escrita por Waly Salomão, em que um “eu” vai descendo “por todas as ruas” para tomar “aquele velho navio”. Não se trata, evidentemente, de sair à cata de citações diretas, mas de reconhecer talvez um mesmo substrato cultural por trás do poema de PHB, admirador confesso dos poetas da MPB e autor, inclusive, de um livrinho sobre o álbum *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio, um dos representantes da “virada noturna” que teria caracterizado o momento “pós-tropicalista” da nossa música (BRITTO, 2009, p. 16).

¹⁴ Parte das formulações de Agamben (2007) a respeito do conceito de paródia poderiam se aplicar a essa angústia da nomeação que reconhecemos em PHB: “Se a ontologia é a relação – mais ou menos feliz – entre linguagem e mundo, a paródia, como para-ontologia, *expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome*” (p. 47, grifo nosso). Retomaremos a discussão sobre paródia no terceiro capítulo desta dissertação.

com a desorientação dos personagens (“sem olhar pra cima nem pros lados nem pra frente”; “sem fôlego, sem direção”; “sem tempo, sem horário, sem / pressa nem propósito”), instaura uma atmosfera de atropelo, de inconsequência – sublinhada pela pontuação *fora de lugar* e pelos versos sem medida.

Seja esse “barco” o que for – um ideal qualquer de “sonho”, as ilusões juvenis, ou mesmo a mera atração pelo desconhecido – a sensação é que, embora o poema se encerre com o seu despontar no horizonte, afinal de contas ele permanecerá tão inalcançável quanto esse “você” que não se consegue nomear, tão impossível quanto o anel de diamante que, para ser roubado, exige que se corte uma vitrine que, no entanto, só pode ser cortada por esse mesmo anel de diamante. Esta cena, aliás, montada como pequena narrativa em abismo, guarda sabor cinematográfico, talvez pela figuração de uma cumplicidade amorosa que culmina em transgressão da lei, em crime cometido a dois.

É como se o poema (e fica difícil mensurar o grau exato de ironia que vai nesse gesto) jogasse com alguns clichês dos anos 60 e 70: o sonho, a utopia, o amor descompromissado, a transgressão, a curtição, o desbunde. “Desbundados” estão “eu” e “quase você” ao final do poema, diante de um sol que nasce “às avessas”, em clima de fim de festa. O que era determinação (“estamos tentando roubar”) transformou-se, sobre a “areia plástica”, em lembrança perdida no passado (“a gente ia roubar”). Acabou o “sonho”, diríamos, não fosse talvez apenas *uma noite* chegando ao fim.

Esse, o poema de abertura – expressão mais direta, na obra do autor, de uma poesia com sabor juvenil, seja no plano temático, como se nota pelas referências ao clima de “desbunde” da época, seja no plano estilístico, com as excentricidades no emprego da pontuação que o próprio PHB da maturidade talvez reputasse pueris. Para além desse exemplo mais emblemático, no entanto, outros são os momentos de *Liturgia da matéria* em que o “espírito da época” também deixa suas pegadas. No mais das vezes, o que se nota é a expressão de uma dificuldade em se conformar com certos padrões de comportamento, com alguns dos caminhos, imaginemos assim, que se apresentavam para um jovem da sua geração – ainda mais para ele, PHB, que desde sempre teria revelado algum incômodo com os *programas* em voga. Na segunda das “Duas bagatelas”, por exemplo, o poeta constata, numa afirmação que muito tem de questionamento desencantado, que “viver” é “essa obrigação de ser feliz / a todo custo, mesmo que doa, / de amar alguma coisa, qualquer coisa, / uma causa, um corpo, o papel / em que se escreve”. E se a vida é “só isso”, essa cobrança por tomadas de posição apaixonadas (“amar até a negação de amar”), a sensação resultante é que a experiência de estar no mundo se

regeria sempre por um “contrato”, um “cálculo”, um necessário “compromisso com a coisa” (LM, p. 27).

A angústia de ter que aderir a “uma causa”, como insinua o poema, deixa transparecer o incômodo do poeta com a necessidade de *tomar partido* – incômodo esse que se manifesta seja no campo da poesia, por meio de uma insatisfação com os caminhos disponíveis para a sua geração, seja no plano biográfico, com a série de projetos não concluídos no limiar da vida adulta: um curso de Matemática abandonado após o primeiro semestre; o retorno aos EUA (em que residira na infância, com a família) para estudar cinema; a determinação em tornar-se prosador, alegadamente sua verdadeira paixão (o que só se concretizaria décadas mais tarde)¹⁵; o retorno ao Brasil antes da conclusão do curso, em 1974; o ingresso no mundo da tradução quase por acaso, quando um amigo o coloca em contato com uma editora.¹⁶

Longe de nós alimentar a ilusão de que nos dados biográficos se oculte alguma “chave de leitura” definitiva para os poemas. Mas seria interessante, mesmo assim, considerar que essa instabilidade, fruto do que parece uma insatisfação persistente, ecoa de certa maneira um *topos* da sua geração: a dificuldade, ou mesmo a recusa, de seguir os caminhos colocados.¹⁷ Na avaliação de Rosana Nunes Alencar (2016, p. 37), haveria na produção do autor certa proximidade com o “ideário artístico do tropicalismo pelo viés da irreverência e do questionamento ao que está posto”.¹⁸ Trata-se de uma temática particularmente fecunda na obra inicial de PHB, como se pode verificar no poema que encerra a primeira parte de *Liturgia da matéria*:

¹⁵ *Paraísos artificiais* (BRITTO, 2004a) é o seu primeiro livro de contos, composto em grande medida por narrativas que começara a escrever, em língua inglesa, ainda durante a temporada nos EUA. Um segundo volume de contos, intitulado *O castiçal florentino*, sairia em 2021.

¹⁶ Elencamos nas referências bibliográficas, em seção à parte, as entrevistas que serviram de base para a compilação desses dados biográficos.

¹⁷ Referimo-nos, em particular, a certa atitude de rebeldia na esfera comportamental, manifestada por meio de um questionamento dos valores morais e das tradições estabelecidas. Ao mesmo tempo em que se contrapunham a esses valores, os artistas do momento revelavam disposição para sacrificar as veleidades individuais em nome da construção de projetos artísticos coletivos. “Os movimentos, que demarcavam o cenário cultural brasileiro de ponta a ponta, estavam diretamente ligados a trajetórias individuais que, em determinado momento, confluíram seus interesses para um *compromisso estético coletivo*. Este processo permitiu uma situação de engajamento na qual obras individuais passavam a fazer parte de algo maior do que a autoria ou a autonomia de um criador. Suas obras não são somente parte de uma manifestação individual, mas fruto também de um compromisso e de uma responsabilidade diante da opção do artista em fazer parte de uma comunidade criativa, uma coletividade atuante no campo cultural” (COELHO, 2010, p. 43, grifo do autor).

¹⁸ Segundo Alencar, esse clima de contracultura transbordaria, na década seguinte à eclosão do Tropicalismo, na poesia marginal, que interessa à autora por aquilo que teria de “não-literário”: “A irreverência, o deboche, o desbunde, o retorno ao poema-piada e poema-minuto do modernismo de 1922, a desintelectualização do cenário poético e a quase transcrição da experiência vivida dão à poesia marginal uma conotação de informalidade e simplicidade que, por um lado, aproximam poema e leitor, mas, por outro, parecem sustentar a hipótese de que a condição ‘não-literária’ dessa poesia irrompe de sua possível manifestação em estado bruto” (ALENCAR, 2016, p. 39).

BALANCETE

Antes quis ser normal.
 Como todo mundo, quis ser todo mundo.
 Até a estupidez alheia me era santa,
 por ser raiz dessa felicidade besta
 de quem só sabe ser feliz.

Nisso fracassei, como tantos outros.
 Fabriquei outros projetos, bebi de um trago só
 o esterco do ridículo, e constatei
 que o gosto era de mel.

O mel enjoa. Hoje sou quase puro,
 quase honesto, competente, estúpido
 como toda gente, o espelho exato
 do que não quis, ou pude, ou soube ser.
 Falhei até no fracasso. Agora o jeito
 é me encarar de frente
 e me reconhecer.
 (LM, p. 32)

Não bastasse a ironia de rotular seu *balanço* com um termo da contabilidade, como se fosse de fato a vida o “cálculo” de que falava nas “Duas bagatelas”, destaca-se aqui a situação no mínimo inusitada de incluir um balanço – da vida, de si mesmo – naquele que é seu livro de estreia. Verdade que em 1982, quando sai *Liturgia da matéria*, PHB já passava dos trinta, e esse fato mesmo explicará talvez a maneira um pouco distanciada com que apresenta alguns de seus poemas, muitos deles emoldurados por títulos que levantam suspeita sobre a seriedade do que virá na sequência. De todo modo, o que temos nesse balanço precoce, a princípio, é a confissão de fracasso de um sujeito que, reconhecendo num passado um pouco vago (“antes”) sua própria ingenuidade (“até a estupidez alheia me era santa”), teria se mostrado incapaz de ser “como todo mundo”. Tal fracasso, nomeado no início da segunda estrofe, adquire contudo um sabor agridoce, na medida em que é ao mesmo tempo incapacidade de integrar o coletivo (“quis ser todo mundo”) e afirmação de uma personalidade própria, menos influenciável pelas ondas da época.

Na sequência, a sensação de impotência parece se resolver, provisoriamente, pela afirmação de uma trajetória alternativa (“fabriquei outros projetos”) que passe por se entregar ao “esterco do ridículo” – caminho, entretanto, que acaba se revelando igualmente inviável, uma vez que o sabor adocicado (“mel”) resultante da aposta, de tão doce, se torna enjoativo. Neste ponto do poema, encerrado o balanço propriamente dito, chegamos a um presente (“hoje”) que se projetará como determinação para o futuro. Por caminhos tortuosos, alcança afinal de contas o sujeito, “quase puro”, “quase honesto”, a pretensão de ser “como todo

mundo”, ainda que isso signifique ser *estúpido* “como toda gente”. A entrada em cena do espelho, responsável por reproduzir, de maneira *invertida*, tudo aquilo que “não quis, ou pude, ou soube ser”, numa torção em que reconhecemos algo de pessoano, é também interessante pelo que tem de teatral, com o sujeito encarando de frente a si mesmo e reconhecendo-se incompleto, frágil, ordinário. “Falhei até no fracasso”, ele afirma, e parecemos ouvir o Álvaro de Campos da *Tabacaria*: “Falhei em tudo. / Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada” (PESSOA, 1998, p. 187). Vale lembrar que esse mesmo fracasso se transformará, na sequência da obra de PHB, em *tema* de muitos dos seus poemas: fracasso do poeta ao batalhar contra a linguagem, fracasso das palavras ao cometerem a ousadia de nomear as coisas do mundo. E, não raro, o poema mesmo, como palco para a *encenação* desse fracasso, se converterá na arena em que o poeta leva a cabo uma espécie particular de vingança.

Desses exemplos colhidos em *Liturgia da matéria* saltamos para a sequência de quatro poemas intitulada “Álbum”, de *Mínima lírica*. Folheando esse livro de recordações, encontramos “Geração Paissandu” (*ML*, p. 71), alusão a um cinema do Rio de Janeiro que costumava reunir artistas e intelectuais, e que o próprio poeta teria frequentado durante a adolescência (UM ESCRITOR..., 2018). É talvez o poema em que de maneira mais direta PHB projeta o olhar para os seus anos de formação, para o ambiente cultural de seu tempo. Ali encontramos as memórias – filtradas pela poesia, fique claro – do rapaz que viveu “em tempo de seco fascismo” e que por isso não teve “pátria, só discos”, memórias do jovem que, como os outros, trocou “carícias cegas nos cinemas” e acreditou “em quase tudo por ao menos um minuto”. Poema em certa medida autobiográfico, esse retrato de geração¹⁹ se encerra com uma chegada à maturidade lida como processo de *endurecimento*, que teria transformado a “sede” juvenil numa incômoda *coceira* (“as minhas mãos é que coçam”) – “vontade”, conclui o poeta, que nem havia ainda chegado aos quarenta, “de destilar / depressa, antes que esfrie, / esse caldo morno de vida”.²⁰

Dentro de “Álbum” estão também poemas como “Flyleaf” (*ML*, p. 73), cujo título – “folha de guarda”, isto é, a folha em branco no princípio ou no fim de um livro – enseja uma

¹⁹ “É por essa época que surge a chamada ‘esquerda festiva’ ou ‘geração Paissandu’. Ainda que pareça ambígua a nomeação de uma esquerda como festiva – num momento em que a grave derrota política anterior não poderia ser motivo para festas – ou, ainda, o fato dessa esquerda deslocar-se para portas de cinemas da moda (Paissandu), é importante ver que essa ambiguidade traduz a própria novidade dessa nova geração que irá marcar o período: a *feira* é a marca de uma crítica ao tom grave e nobre da prática e do discurso político que caracterizava e definia a ação cultural da geração anterior” (HOLLANDA, 1980, p. 33, grifo da autora).

²⁰ Talvez pudéssemos nos lembrar aqui dos versos de outro Paulo, este curitibano, que num poema de um de seus primeiros livros, após lamentar-se, *fingidamente*, por não ter conseguido se tornar um “poeta maldito” ou um “poeta social”, acaba concluindo: “em vez / olha eu aqui / pondo sal / nesta sopa rala / que mal vai dar para dois” (LEMINSKI, 2013, p. 90).

afirmação do esquecimento enquanto “ato de vontade” (“act of will”, no original em inglês), e “Queima de arquivo” (*ML*, p. 72), em que a ideia de *virar a página* volta a se insinuar na determinação em deixar para trás o “eu” adolescente. “Nem tudo que fui se aproveita”, afirma o verso final, sobre o qual valeria a pena meditar um instante. Que vestígios de si mesmo, afinal, o poeta desejaria descartar, como quem elimina as provas de um crime juvenil?

O poema abre com uma formulação de impacto: “Houve um tempo em que eu amava / em cada corpo o reflexo / do que eu queria ter sido”. No início da estrofe seguinte, a frustração: “Acabei achando o outro / que em mim mesmo destruí”. E só então, na terceira e última estrofe, manifesta-se a decisão de abandonar o “morto adolescente” e seguir adiante: “Não faz mal. Eu sigo em frente”.

Formulada de maneira algo irônica, essa desqualificação do “que fui” se presta, certamente, a uma leitura metapoética. PHB, é verdade, não integra aquele grupo de poetas que renegam seus livros iniciais – prova disso é a reedição, com chancela de grande editora, de seus volumes de estreia. Mas não poderíamos entrever em seu discurso sobre a poesia (e sobre si mesmo) um ocultamento parcial de seu namoro com a contracultura²¹ e – ousamos dizer – de sua filiação “marginal”? É o que parece, quando confrontamos o que o autor sustenta nos depoimentos sobre a sua obra com aquilo que se expressa nos poemas em si. Nestes, como temos insistido, sobrevivem os *testemunhos* (poesia como “sismógrafo do vivenciado”, na formulação de Moriconi) de um ambiente cultural que, tendo cumprido seu papel na formação intelectual do autor, não poderia deixar de ser absorvido, ainda que de maneira não programática, por sua poesia.

1.2. Fascínio e repúdio pelo “fácil”

Até aqui, procuramos desvendar os vestígios de um certo “espírito da época”, de inspiração contracultural, na poesia de PHB. Para além dessas referências mais imediatas ao contexto de seus anos de formação, no entanto, outras pistas existem, menos ostensivas, que

²¹ Note-se que entre as primeiras traduções publicadas por PHB está um poema de Allen Ginsberg, incluído em 1976 numa edição do suplemento literário da *Tribuna da Imprensa*, então comandado por Italo Moriconi. Na década de 80, quando se intensifica a sua atuação como tradutor, assina ao lado de Leminski, Nelson Ascher e Marcos A. P. Ribeiro a tradução de um volume de poemas de Lawrence Ferlinghetti, publicado pela Brasiliense. Para a mesma editora, traduz *Os subterrâneos*, de Jack Kerouac. Ao longo da carreira, destacam-se ainda outros títulos associados à contracultura: *Big Sur*, de Jack Kerouac; *A queda da América*, de Allen Ginsberg; *Tarântula*, de Bob Dylan.

nos permitem avançar um passo em nosso percurso de leitura. Para isso, começemos com um recuo estratégico até as “Três peças fáceis” que abrem *Liturgia da matéria* (LM, p. 11-16).

“Fáceis” por quê, exatamente? Irrefletidas? Descuidadas? Banais? Ao encimar os poemas com um título como esse, manobra recorrente ao longo de sua obra, PHB parece aliviar a carga de seriedade que recairia sobre os versos, como se orientasse o leitor a encará-los com alguma ressalva. Nessas peças da juventude, em específico, seria possível imaginar que o adjetivo antecipasse uma espécie de álibi – melhor dizendo, um *atenuante* – para os crimes de uma poesia encarada, na acepção negativa do termo, como *juvenil*, e portanto como um exercício que não poderia vir a público senão filtrado por esse gesto de autossabotagem?

Lembremos que “fácil” é o adjetivo que um poeta como Leminski, escrevendo na segunda metade da década de 1980, usará para se referir à chamada poesia “marginal” ou “alternativa”. Na avaliação de Leminski, o fato de os poetas dessa geração terem repellido a “atitude racionalista” tanto das vanguardas quanto da poesia participante teria contribuído para que sua produção fosse tomada por vezes como “mal feita e alienada” (LEMINSKI, 2011, p. 60). Para ele, seria antes uma poesia (e aí Leminski emprega os adjetivos em tom elogioso) “inconsequente, irresponsável, despreziosa”. Recuperava, segundo ele, a “dimensão lúdica” do primeiro modernismo, atualizando-o nos termos da “curtição” dos anos 1970 (LEMINSKI, 2011, p. 61). Endossando observação de Alice Ruiz, o autor de *Caprichos & relaxos* avalia que a poesia “alternativa”, paradoxalmente, teria concretizado os pressupostos das duas vertentes a que inicialmente se opunha: das vanguardas teria incorporado “a brevidade e a síntese”, o “sentimento da modernidade urbano-industrial” e “um certo lúdico de linguagem, que a vanguarda tem” (LEMINSKI, 2011, p. 62); além disso, ao estreitar os elos entre vida e poesia e aproximar-se do público, teria conseguido ser mais popular que a própria poesia participante, limitada por seu caráter “didático, pedagógico, doutrinário” (LEMINSKI, 2011, p. 63).

Feito o mergulho histórico, Leminski diagnostica que esse tipo de poesia “fácil”, ali na segunda metade dos anos 80, parecia já dar “mostras de esgotamento” (LEMINSKI, 2011, p. 62), despontando “sinais de um retorno a uma poesia de mais construção, arquitetural, uma revalorização do domínio do código e da palavra” (LEMINSKI, 2011, p. 65). É precisamente nessa década de 80 – momento em que, de acordo com o poeta curitibano, “[a] improvisação, o facilitário e o desleixo” (LEMINSKI, 2011, p. 65) já teriam cumprido o seu papel histórico – que PHB publica os seus dois primeiros livros de poesia.

Que a ideia de “facilidade”, também para o Paulo do Rio de Janeiro, se associasse à produção dos marginais testemunha uma breve resenha publicada por ele, em outubro de 1987, no jornal *O Estado de S. Paulo*. Avaliando obras de Gilberto de Castro Rodrigues e Angel

Bojadjev, PHB sugere que, na esteira da geração mimeógrafo dos anos 1970, muitos poetas teriam passado a acreditar que a poesia, sem exigir o mesmo domínio técnico necessário em outros campos artísticos, “seria só uma questão de deixar as emoções fluir livremente e captá-las no papel com o máximo de espontaneidade”. Para ele, ainda que esse tipo de “poesia fácil” pudesse eventualmente apresentar algum interesse, sobretudo pelo que teria de franqueza, humor e capacidade de observação, a verdade é que, no mais das vezes, seriam poemas por demais dependentes desse efeito de “espontaneidade”, do “toque pessoal” e da “vivência imediata” (BRITTO, 1987).²²

É para essa facilidade entendida como *espontaneísmo*²³ que PHB parece se voltar com alguma reserva em parte de seus poemas, sobretudo naqueles de *Mínima lírica*. No segundo poema da sequência intitulada “*Minima poetica*” (ML, p. 91), assumindo uma dicção francamente cabralina, o autor afirma a poesia como “coisa feita, construída”, o que o levaria a repelir o “brilho raso” e a “transparência vazia” dos “cristais gerados pelo acaso”. Mesmo num poema como “O fascínio do fácil” (ML, p. 74), em que se põe a imaginar a inveja que despertaria, naqueles que como ele se disponham a mergulhar fundo na complexidade das emoções, “a safra grossa e fornida / de quem marisca sem medo / a verdade mais ridícula // no raso dos sentimentos”, o que resulta afinal de contas é uma afirmação da *dificuldade* frente às falsas recompensas da opção pelo “fácil”.

O próprio título, formulado como um elogio irônico à superficialidade, constitui um sintoma da relação um pouco ambígua que seus poemas mantêm com a ideia de *facilidade*, ora

²² Silviano Santiago (1986, p. 96-7) lembra-se de um depoimento de Ana Cristina Cesar em que a autora dá conta de que, apresentando certa vez um poema a Cacaso, teria ouvido do colega que, apesar de “muito bonito”, o texto não seria facilmente compreendido pelo leitor, na sua visão “excluído” do texto. Cacaso tomava partido, na ocasião, dos textos de Ana C. que estabelecessem uma “comunicação fácil” com o leitor. Para Silviano, seria um equívoco pensar que o leitor possa *não* estar incluído em um poema, por mais “difícil” que ele pareça. A própria oposição, para ele, não se sustenta: “A dicotomia *fácil* e *difícil* (tão daninha nestes trópicos de sombra e água fresca) não existe para quem tem a força de sobrecarregar de significado a linguagem para que ela viaje (significativamente) em direção ao outro, para que ela sempre se organize e se libere pela dinâmica da travessia. (...) A dicotomia citada só existe (e são eles que, em geral, a estabelecem – é claro) para os que abandonam a viagem, pulam do trem em movimento com medo de uma pedra que vislumbram no meio do caminho, ou simplesmente porque a curiosidade é curta” (SANTIAGO, 1986, p. 97).

²³ Incontornável, aqui, a referência ao ensaio “Poesia e composição”, de João Cabral, apresentado originalmente como conferência em 1952: “É inegável que existem *autores fáceis*, cujo interesse estará sempre em identificar facilidade com *inspiração*, e *autores difíceis*, *pouco espontâneos*, para quem a *preocupação formal* é uma condição de existência. E é inegável também que a disposição psicológica de cada autor, ou melhor, o fato de pertencer a uma ou outra dessas famílias, tem de refletir-se não só nas qualidades propriamente artísticas de sua poesia, mas, sobretudo, na sua concepção de poesia e de arte poética. Não será inexata a descrição de um *autor difícil* como um autor que *desconfia de tudo o que lhe vem espontaneamente* e para quem tudo o que lhe vem espontaneamente soa como eco da voz de alguém. Por outro lado, o autor espontâneo verá sempre os trabalhos de composição como alguma coisa inferior, ou mesmo sacrílega, e a menor mudança de palavras como alguma coisa que compromete o poema de irremediável falsidade” (MELO NETO, 1997, p. 55, grifos nossos).

renegada, ora incomodamente acolhida. Oscilando entre o rigor da forma e a anotação despretensiosa, os poemas de *Mínima lírica* apresentam-se, de fato, com feitio um tanto heterogêneo. Há sonetos, como os de “*Minima poetica*”, além de outros poemas mais “trabalhados”, com estrofação regular, como é o caso do próprio “O fascínio do fácil” de que falamos há pouco, composto inteiramente por tercetos em redondilha maior; mas há também registros mais ligeiros como este dos “Dois amores rápidos”, que não estranharíamos se viesse assinado por Leminski:

Dar tanto, tanto,
para dar no que deu.

Pensando bem,
o errado fui eu.

Mas já que terminou,
adeus.
(*ML*, p. 83)

É claro que se poderia argumentar, em defesa desse raro exemplar de poema-piada na obra do poeta carioca, que a ligeireza aqui é toda ela intencional, emulando a volubilidade do próprio envolvimento amoroso enunciado pelos versos. Mas fica difícil não enxergar também, na insistência das rimas, nos trocadilhos do primeiro dístico, o sinal do que seria, coloquemos assim, uma *recaída*, uma pontual capitulação ao “fácil”. A mesma dúvida pairaria sobre a série de poemas intitulada “O turista apressado”, em que se leem anotações como esta:

AEROPORTO QUALQUER

Acho que esqueci
O mapa de Madri
Naquele banheiro cheio de xeiques.
(*ML*, p. 87)

Diálogo talvez com a “Lanterna mágica” (ANDRADE, 2013, p. 21-9) de *Alguma poesia*, em que Drummond registra suas anotações poéticas sobre as cidades mineiras²⁴, “O turista apressado” é mais cosmopolita: percorre o “Museu do Louvre”, o “Museu Britânico”, um “Café Costes” e a “Ponte Vecchio” de Florença, além do aeroporto indeterminado. E é também mais lapidar, com poemas que não ultrapassam os seis versos. Mais que no caso dos “Dois amores rápidos”, aqui a proximidade com alguns outros poemas de caráter francamente

²⁴ O estilo lembra também a sequência “Secretário dos amantes”, que Oswald de Andrade (2003, p. 155-6) inclui em *Pau Brasil*.

metalinguístico nos autorizaria a ler nas entrelinhas, quem sabe, um fundo de ironia direcionada aos diluidores da geração mimeógrafo. Na montagem de *Mínima lírica*, afinal, os poemets aparecem logo antes das “Indagações” (*ML*, p. 88-9) dirigidas a João Cabral (a quem questionará a tentativa de apagamento da subjetividade) e a Augusto de Campos (em quem censurará os momentos de mero ludismo verbal). Nos dois casos, ao emular o estilo dos “mestres”, PHB rende-lhes uma homenagem que é, ao mesmo tempo, tomada de posição no sentido contrário. Uma estocada que tem lá seu quê de irreverência, de ironia, e que talvez pudesse ser identificada também, com um pouco de boa vontade, nos registros ligeiros de “O turista apressado”.

Ficamos mesmo a pensar se não haveria, por parte de PHB, um gesto de “recusa só aparente” desse tipo de poesia, para emprestar formulação presente no poema “Ascese” (*LM*, p. 41). Ali, em contexto um pouco diverso, é verdade, o poeta repele a “água exata desse instante” com a convicção de que seria preciso “colocar entre o olhar e a coisa / o intervalo necessário, a fenda / por onde escorre o agudo, o cristalino”. Mas reconhece também que essa recusa, motivada pelo repúdio que inspiraria “esse contato direto e brutal / que amassa tudo aquilo em que se encosta”, seria apenas “aparente”, uma “fingida / saciedade de quem sequer provou”. Reivindicar a necessidade de uma disciplina que interponha um *vão* entre o sujeito e as coisas, afinal, não deixa de ser uma maneira de reconhecer que esse “contato direto e brutal”, embora repellido, é também um impulso tentador, *fascinante*.

Bastante sintomático desse jogo de atração e repulsa pelo que considera uma poesia “fácil” é o poema “Pour Elise”, que recorre à célebre peça de Beethoven para desnudar uma quase inconfessável *queda* pelo sentimental:

POUR ELISE

Música banal do sentimentos,
caramelo barato que limpo de meus dedos
com lenço orgulhoso quando enjoou,
eu te perdoo.

Música sentimental e atroz
das emoções 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.
(*ML*, p. 85)

O gesto é irônico logo à partida: do compositor alemão, autor de sinfonias monumentais, PHB escolhe um gênero menor: a bagatela, uma “peça breve e intimista para piano, de caráter lírico ou extravagante” (“short, intimate piano piece of lyrical or whimsical character”, STANLEY, 2000, p. 125). Composta, segundo consta, para uma pretendente, *Für Elise* é uma das peças de Beethoven mais conhecidas pelo grande público. Não seria despropositado lembrar que a melodia, pisada e repisada pela cultura de massa, em algumas regiões do Brasil chegou a ser utilizada como a música que anunciava a chegada do caminhão do gás, ou mesmo como ruído de fundo para preencher o silêncio enquanto aguardávamos pela transferência de uma ligação telefônica...²⁵ Rotulada no poema como “banal”, “sentimental”, “vulgar”, *melosa* como um caramelo enjoativo (lembramos do gosto de mel que tinha o “estercor do ridículo”, em outro poema), a música é aproximada das “emoções gulosas e pueris”. E, no entanto, tem seu quê de sedutora, merecendo primeiro o *perdão*, depois *aplausos*, para então terminar como objeto do *desejo* mais desbragado. Outra vez, o que está em jogo é uma *concessão* ao fácil, se bem que encenada. Mas como ler essa encenação dentro da “angústia da filiação” que temos apontado nos movimentos do poeta carioca?

“Anticabralina”, isso a poesia de PHB certamente não é, ainda que o compreendamos, segundo Antonio Carlos Secchin (2015), como “desleitor” de João Cabral. De todo modo, se repararmos como o poeta por vezes se compraz em “suja[r] as mãos na sondagem barateada do banal”, conforme escreveu Augusto Massi no texto de apresentação do seu livro seguinte, *Trovar claro*, encontraremos talvez na sua obra um ponto de contato com a geração de poetas que, nas palavras de Ana Cristina Cesar (2016, p. 189), não hesitaria em “introduzir no poema a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhos perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem contudo atenuar a sua penetração crítica”. À sua maneira, é claro. Para iluminar essa tensão, esse movimento de aproximação e afastamento que os poemas de PHB estabelecem com a ideia de *facilidade*, recorreremos a um comentário do próprio autor, incluído originalmente num ensaio a respeito da poética de sua colega carioca Claudia Roquette-Pinto.

²⁵ A poeta Orides Fontela (1997), “companheira” de PHB na coleção Claro Enigma, publicou certa vez uma “minipoética” em que, aludindo à existência de uma marca de papel higiênico chamada “Sublime”, lamentava que a palavra que significava “o mais valioso e o mais alto” pudesse ter se prestado a nomear algo tão rasteiro. Não podemos deixar de imaginar que a constatação, que no caso de Orides servira como ensejo para receitar a poesia como remédio contra um “mundo sem noção de transcendência”, em PHB conduziria talvez a um gesto na direção oposta, isto é, à celebração, entre o escárnio e o desencanto, desse rebaixamento do sublime.

Como observou certa vez Elizabeth Bishop, o sentimentalismo é de fato extremamente poderoso, e não há maneira mais fácil de ter um impacto forte sobre o leitor do que apelar para suas emoções. (...) É só o artista fraco que se afasta prudentemente de tudo que pode resvalar em sentimentalismo, em *kitsch*, no chocante. O artista maior não tem medo de trabalhar com suas emoções, de bordejar o sensacional e o sentimental, pois sabe utilizar esse manancial de maneira criativa, sem resvalar no óbvio e no fácil (BRITTO, 2010a, p. 11-12).

“Sentimental” e “fácil”, segundo a leitura do poeta, não estariam necessariamente do mesmo lado. Afinal, o grande poeta saberia trabalhar *criativamente* com as emoções. Até aí, nenhuma novidade. Mas a análise mais cerrada de alguns de seus poemas, bem como de seus posicionamentos a respeito da geração marginal, revelará que essa distinção não se sustenta de maneira tão límpida. Se nesta seção tratamos da relação ambígua que PHB mantém com as noções de facilidade e espontaneísmo, agora é momento de desvelar o embate que PHB trava com o tema do *sentimental*, ele que numa entrevista à época do lançamento de *Mínima lírica* (CLARENIGMAGENS, 1989), inquirido a respeito de seu processo criativo, chegou a declarar: “O ponto de partida normalmente é uma emoção, sou um poeta basicamente romântico no sentido mais rasteiro da palavra”.

1.3. Embates com o sentimentalismo

Saltemos brevemente para 2016. PHB publica na *Folha de S. Paulo* um depoimento sobre o contista Antonio Carlos Viana, amigo próximo desde os tempos de juventude. Entre uma recordação e outra, lembra-se da crítica que o amigo tecera, no passado, a alguns poemas de seu primeiro livro, *Liturgia da matéria*. “Embora não tivesse usado o termo”, relata, “estava claro que, para Antonio, neles eu cometera o pior dos pecados literários: o sentimentalismo”. “Se Cabral já era meu superego poético”, completa, lembrando que o amigo trabalhava na época em um doutorado sobre o autor pernambucano, “a crítica de Antonio reforçou-o ainda mais nesse papel” (BRITTO, 2016).

De fato, a presença quase fantasmática de Cabral se nota de maneira muito clara nos livros publicados por PHB na década de 1980. Se a geração da década anterior, “anticabralina” por excelência, como lembramos há pouco, fazia dessa oposição um ponto de partida, algo dado *a priori*, o mesmo não se poderia afirmar a respeito da primeira produção de PHB, para quem o mestre pernambucano parece ter sido desde sempre uma influência a ser superada por um caminho que *passasse por ele*.

E se por um lado existem poemas em que a postura e idioma cabralinos são assimilados de maneira mais programática, como na série de sonetos “*Minima poetica*” (ML, p. 90-3), por outro lado há momentos em que o poeta, sem abandonar de todo a sombra que o acompanha, se entrega àquilo mesmo que ela censuraria: uma poesia autocentrada, voltada para questões amorosas, quando não abertamente sentimental. O mais curioso, insistimos, é que esse sentimentalismo costuma ser o flanco pelo qual o poeta carioca, em depoimentos, artigos e entrevistas, ataca os seus contemporâneos marginais, desconsiderando talvez que em muitos deles a noção de intimidade ou confessionalismo fosse processada também *de viés*, e não com a ingenuidade que sua crítica faria supor. Num depoimento para a revista *Azougue*, escrito originalmente em 1997, o autor admite que “implicava com o confessionalismo descabelado da maioria deles”, que lhe parecia “narcisista e insubstancial, uma trivialização do lirismo” (BRITTO, 2004b, p. 258). Seria o caso de perguntar, contudo, se em alguns poemas de seu livro de estreia não recairia o próprio PHB nesse autocentramento, ainda que, por vezes, atenuado por um questionamento dessa mesma atitude.

Em *Liturgia da matéria*, a série “Dez sonetos sentimentais” converte-se em arena preferencial para essa disputa interior, para esse *ensimesmar-se* que termina por apontar o dedo para a sua própria esterilidade. Reparemos nos quartetos iniciais do poema número IV:

It is not loneliness as much as self
 – or rather, something else: an inward glance
 that overpractice turns into a gaze
 and terror freezes to a blank blind stare.
 Is is less than a vice, yet worse than just
 a habit such as gnawing at one’s nails:
 there’s more bite to it, and what is bitten off,
 though no poison, is far deadlier than bone.
 (LM, p. 20)

Escrevendo em inglês, com um distanciamento linguístico que o deixa mais à vontade para ser “descabelado”²⁶, o poeta fala de um olhar para dentro (“inward glance”) que, de tão insistente (“overpractice”), acaba por se revelar estéril e esvaziado (“blank blind stare”) – prática que não chegaria a ser um vício (“less than a vice”), mas poderia ser comparada ao ato de roer unhas (“gnawing at one’s nails”), ou melhor, de arrancar algo de si às mordidas (“bite”). A imagem, crua e corporal, ajusta-se com perfeição ao tom geral desse conjunto de sonetos, em que Italo Moriconi Jr., no texto de apresentação da obra, enxergou a manifestação de um “solipsismo perverso”. Façamos um breve inventário.

²⁶ “Eu digo certas coisas em inglês que eu evitaria dizer em português”, revela em entrevista de 1999. “Eu tenho menos pudor. Os poemas em português são mais contidos” (ROLIM DE MOURA, 1999, p. 180).

No soneto III (*LM*, p. 19), as frustrações do “eu” resultam no “hábito vadio / de me virar do avesso e esmiuçar / as emoções como quem espreme espinhas”, hábito esse que provoca um prurido existencial com potencial corrosivo (“coceira que vem lá de dentro / e me destrói sem dignidade alguma”). No poema VI (*LM*, p. 22), o “prazer” é reduzido a pouco mais que “spasm and gush” – “espasmo” e “jorro”. Quando desaparece, efêmero que é, não deixa outro traço senão o gosto da própria língua (“taste of one’s own tongue”). No soneto seguinte (*LM*, p. 23), a necessidade de aceitar-se a si mesmo (“paciência / sábia dos que aprenderam a se aturar”) confunde-se com autocomiseração (“santa complacência de quem lambe / as próprias chagas e aprecia o gosto”). E no poema VIII (*LM*, p. 24), que trata do sentimento amoroso entre os extremos da *intimidade* e da *exposição*, a recomendação é que, mesmo mergulhando na paixão até os ossos (“feel it to the bone”), acolhendo tudo o que escorre de seus poros (“whatever oozes / from its pores”), estejamos preparados para nos livrar dela como quem deixa para trás um excremento (“drop it like a turd”), como quem troca de pele (“shed it like skin”), como quem arranca um dente (“tear it out like a tooth”).

Há mesmo qualquer coisa de mesquinho nesse rebaixamento das emoções ao plano do estritamente corporal, naquilo que tem de mais repugnante, por vezes. Eduardo Veras, escrevendo a respeito da persistência da poesia como “corpo estranho” na obra de PHB, menciona o que seria uma “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” (VERAS, 2018, p. 290). É como se o poeta, intuindo a impossibilidade de livrar a poesia do imediato da experiência, escancarasse as portas para esse *resto* que a princípio desejaria extirpar.²⁷ A consciência, lembra o título de um poema, não passa de uma espécie de “dor de dente”, que arrancaríamos se pudéssemos. Talvez por isso é que, no último dos “Dez sonetos sentimentais” (*LM*, p. 26), o mais romântico deles (“What is it in you love can smash me so / it makes me wish never again be whole”), o poeta atribua ao amor a capacidade de insuflar a alma numa “mente inchada que cresceu para além dos limites do corpo”, como prosaicamente traduziríamos “a swollen mind out- / grown of body”, com o participio cortado ao meio por um *enjambement* que sublinha a ideia de transbordamento. Na primeira poesia de PHB, e em especial nessa sequência de sonetos, estamos constantemente diante do embate, de resto clássico, entre *mente* e *corpo*. De um lado, a mente, inchada, excessiva, cumprirá o papel castrador de denunciar as coisas do corpo como fluidos “sentimentais” e, por isso, desprezíveis,

²⁷ Exemplar, nesse sentido, é esta sequência de verbos do soneto V (*LM*, p. 21): “eliminar”, “rejeito”, “dispenso”, “não quero”, “desprezo”. “Aqui onde me resto”, conclui o poeta, “tudo é meu”.

repugnantes; de outro, o corpo, com o que tem de mais rasteiro e visceral, insiste em arrastar para perto de si, traduzindo-o na sua linguagem, tudo aquilo que pertenceria ao universo do racional.²⁸

Se projetássemos essa oposição para o campo literário, mais especificamente para os caminhos que se apresentavam ao autor no começo de sua trajetória poética, poderíamos quem sabe reconhecer aqui o impasse inicial de PHB, encurralado pelo racionalismo de Cabral e das vanguardas, de um lado, e pela visceralidade de seus contemporâneos marginais, com sua poesia mais colada à vida, do outro. Escrevendo para o *Jornal do Brasil* no calor do momento, Júlio Castañon Guimarães (1989) avaliava que os poemas de PHB transitariam por uma “região onde não estão em questão as linhas mais presentes da produção poética brasileira recente – nem o *caráter construtivo*, nem o sujo dos *instantâneos coloquiais*” (grifos nossos). Seria o caso de perguntar, hoje, se não seria precisamente o contrário: se os poemas do livro de estreia de PHB não fariam conviver, *tensionados*, tanto o ímpeto ordenador dos “construtivistas” quanto o impulso de se entregar ao que há de mais imediato e rasteiro.²⁹ Mais certa, nesse sentido, parece a formulação, publicada no mesmo número do *Jornal do Brasil*, de Vilma Arêas (1989), para quem PHB retomaria “uma certa tradição discursiva do ofício poético, *comparando execuções diversas enquanto afia o próprio instrumento*” (grifo nosso). Entenda-se: experimentando dicções poéticas distintas à procura de um idioma particular. E aqui a ideia de *afiar*, de *afinar* o próprio instrumento viria a calhar para observarmos o poema “Concerto campestre”, que abre a segunda parte de *Liturgia da matéria*:

CONCERTO CAMPESTRE

O tocador de tuba
arranca uma música grossa e suja
dos intestinos do metal.

As árvores, alheias, se arrepiam todas
ante esse ronco duro e gutural. (Tão verdes, elas.)
O céu, azul, perfeitamente limpo
e natural, com um gesto brusco de ombros
repele as notas roucas, que mal levantam voo
e se esborracham no chão, gordos
urubus atingidos em pleno ar.

Indiferente, o tocador de tuba para e cospe
e continua a tocar. (*LM*, p. 35)

²⁸ “De absoluto há sempre o corpo”, anota o poeta em “Logística da composição” (*LM*, p. 37), enumerando em seguida os seus prolongamentos: “braços, pernas, / uma cabeça que inventa tudo”.

²⁹ E aqui a imagem do território “virgem” reivindicado pelo poeta, que apresentamos no início deste capítulo, se veria outra vez questionada, na medida em que, por mais que PHB escolha uma *via alternativa*, trata-se de um caminho que não dispensa, por assim dizer, as “técnicas de pavimentação” previamente empregadas pelos que trilharam os dois lados da bifurcação.

Curioso *concerto* esse, com um “tocador de tuba” solitário que arranca de seu instrumento uma música “grossa e suja”. A imagem *intestinal*, se por um lado é bastante clara e direta, remetendo às dobras metálicas que percorre o sopro do instrumentista, por outro lado nos transporta para o universo daquilo que, pertencendo às entranhas do corpo, entenderíamos como *visceral* – adjetivo, aliás, que se prestaria para descrever um certo tipo de poesia, se anteciparmos aqui o salto em direção a uma hipótese metalinguística. No poema, cabendo ao tocador de tuba a prerrogativa de ajustar o *tom*, as notas que saem pela campânula instauram um registro que diríamos *baixo*, não apenas porque sonoramente grave, mas também por confinar com a ideia de impureza.

O instrumentista, contudo, não toca sozinho. Nesse concerto “campestre”, os elementos da natureza que reagem à sua melodia terminam por compor *com* ele o quadro dramático do poema. As “árvores”, em que se sublinha alguma ingenuidade (“Tão verdes, elas”), talvez porque também presas ao chão se deixam comover (“se arrepiam todas”) pelo “ronco duro e gutural”. O “céu”, por sua vez, “repele as notas roucas”, abatendo-as antes que, feito “urubus”, possam alçar voo. Resumido assim, o poema adquire tom quase fabular, e perguntar pela “lição” que encerraria talvez não fosse o caminho de leitura mais indicado, como sugerirá o próprio poeta, alguns poemas adiante, com suas “Duas fábulas sem moral” (*LM*, p. 56-7). Ainda assim, valeria a pena refletir um instante a respeito do gesto final do instrumentista, que, “indiferente”, comprometido apenas com o canto intestinal da sua tuba, quase um prolongamento de si mesmo, limita-se a continuar tocando como se nada tivesse acontecido – não sem antes escarrar para o chão, num gesto que reafirma a impureza de sua canção “grossa e suja”.

Considerando a relação um pouco ambígua que PHB estabelece com um tipo de poesia muito em voga nos seus anos de formação, estaríamos autorizados a tomar esse “Concerto campestre” como a encenação de um impasse quanto à postura a assumir diante de uma poesia mais visceral, mais presa à circunstância imediata, e por isso mais “fácil”, segundo a lógica do próprio autor? Teríamos aqui um olhar um pouco desconfiado em relação a uma poesia feita de mesquinhas, a qual resultaria, como vimos nos “sonetos sentimentais”, num ensimesmamento egoísta, incapaz de voo? Ou estaríamos assistindo, pelo contrário, a um aferramento ao que a vida tem de mais reles e terreno, a um mergulho deliberado na “sujeira”, por ser ela capaz de sepultar qualquer pretensão de *altura*?

Não parece simples afiançar uma coisa ou outra, visto que o poema se sustenta precisamente em cima dessa ambivalência. Mas valeria a pena, de todo modo, evocar aqui, na

tentativa de complexificar a análise, algumas referências complementares. A primeira delas seria a noção de “poesia encarnada”, que Fernanda Medeiros (2010) mobiliza para tratar da obra de Chacal, poeta nascido no mesmo ano (1951) e no mesmo Rio de Janeiro de PHB. Também como Britto, e mais ou menos com a mesma idade, Chacal passa uma temporada fora do país – não nos EUA, mas em Londres, entre 1972 e 1973 (MEDEIROS, 2010, p. 33). Mas começa a publicar mais cedo: ainda na década de 70, saem sete títulos – dois em mimeógrafo e cinco pelo selo Nuvem Cigana. Na década de 80, enquanto PHB fazia sua estreia, Chacal já passava das edições mimeografadas para as editoras comerciais, lançando pela Brasiliense *Drops de abril* (1983) e *Comício de tudo* (1986).

Ao se debruçar sobre a produção do autor, Medeiros (2010, p. 7) revela desconfiança em relação ao diagnóstico, por parte de setores da crítica, de que a poesia marginal seria “pouco ‘literária’, fácil”. Segundo afirma no epílogo, esse tipo de apreciação seria decorrente de uma estigmatização do lirismo, tomado “como dicção inferior, como sinal de baixo rendimento intelectual, como, enfim, quase que uma espécie de atestado de ignorância ou incompetência poética” (MEDEIROS, 2010, p. 101). O trecho que se segue é particularmente interessante por compilar os rótulos pouquíssimo elogiosos pespegados na geração mimeógrafo:

Nesse ponto, a maioria dos críticos que se pronunciaram sobre poesia marginal se harmoniza em seus vereditos: “lixeratura” (Affonso Romano de Sant’Anna, 1976); “miserabilidade literária” (Benedito Nunes, 1991); “viagem egolátrica” (Costa Lima, 1996), “veemente sentimento de desliterarização” (Dantas/Simon, 1985); “não exatamente literatura, mas intimidade, confissão” (Flora Süssekind, 1985). O termo de comparação de muitos desses comentadores era a poesia de João Cabral, cuja leitura se deu justamente a partir do pressuposto de seu “antilirismo” (MEDEIROS, 2010, p. 101-2).

Facilidade, banalidade, confessionalismo: rótulos, como temos visto, de que o próprio PHB vez por outra lança mão para avaliar os marginais. Mas teriam algum parentesco, alguma afinidade, PHB e Chacal? Quando avança com o conceito de “poesia encarnada”, Fernanda Medeiros parece focar na questão do endereçamento poético: fala em uma “continuidade entre um certo jeito de ser poeta e exercer o fazer poético” e em um “desejo de comunicação, desejo do outro – cumprindo seu destino de *corpo*” (MEDEIROS, 2010, p. 15, grifo nosso). É fato que o aspecto performático de Chacal, também ele destacado pela autora, e a assimilação entre *vida* e *poesia*, consubstanciadas num mesmo impulso criador, não combinam muito bem com o perfil público construído por PHB; mas, se ficarmos com o que a noção de “poesia encarnada” guarda de “fiscalidade”, como diz Medeiros, de *corporalidade*,

aí sim divisaríamos um ponto de contato com a produção inicial de PHB, tão aberta a uma dimensão visceral da vida e da poesia. Trata-se, inclusive, como sustenta Eduardo Veras (2021), de um aspecto que aproximaria Britto de outro nome fundamental de sua (cronologicamente falando) geração, Ana Cristina Cesar, na medida em que ambos responderiam ao legado de Cabral a partir do que o autor chama de “reinvestimento do corpo como instância inseparável da textualidade” (VERAS, 2021, p. 167):

Tanto em Ana C. quanto em Britto, *a textualidade é atravessada por essa instância corporal* – orgânica, desejante – em grande medida infensa aos esforços de racionalização do discurso poético. Ambos incorporam poeticamente o acaso do corpo, sem, contudo, abrir mão do rigor construtivo e da tarefa comunitária da poesia (VERAS, 2021, p. 167, grifo nosso).

É como se a subjetividade, assimilada a uma dimensão do *corpo*, no momento mesmo em que é negada despontasse como “instância incontornável mesmo em seu caráter patético, cômico e baixo” (VERAS, 2021, p. 162). Inescapáveis, subjetividade e sentimento impõem-se ainda que o poeta pretenda silenciá-los. E, frustrado o impulso antilírico, o reconhecimento desse fracasso desaguaria, segundo Veras, num dramatizado “retorno à banalidade” (VERAS, 2021, p. 163), numa “afirmação ambivalente da palavra impura como suporte da realidade, como realidade possível” (VERAS, 2021, p. 168).

O que interessa sublinhar aqui é essa noção de *impureza*, de uma poesia *contaminada* pela vida – poesia “profanada”, se quisermos recorrer a Giorgio Agamben (2007). Sendo *sagrado* aquilo que, na antiguidade, dizia respeito ao plano divino, *profanar* significaria restituir algo sagrado ao “uso comum dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Eis, segundo o autor, uma das maneiras pelas quais se daria essa profanação:

Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (*contagione*) no mesmo sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina. Uma parte dela (as entranhas, *exta*: o fígado, o coração, a vesícula biliar, os pulmões) está reservada aos deuses, enquanto o restante pode ser consumido pelos homens. Basta que os participantes do rito toquem essas carnes para que se tornem profanas e possam ser simplesmente comidas. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado (AGAMBEN, 2007, p. 66).

Emprestemos a imagem do “contágio”, naquilo que carrega também de involuntário (algo que se dá *contra* a vontade), para pensar a primeira poesia de PHB, em que as impurezas do corpo, intrometendo-se na escrita como se à revelia da *persona* que se expressa no poema, teriam o efeito de rebaixar os seus versos a um estado profano, dessacralizado, colado à matéria da vida. Em seus dois primeiros livros, é o que temos procurado demonstrar, noções como a

“facilidade” ou o “sentimentalismo” parecem se insinuar como um desafio à autoridade e ao poder de controle do poeta – sintoma, quem sabe, de uma dicção poética que procurava ainda se firmar. E que se firmaria pelo contraste não apenas com essa poesia de inspiração “marginal”, mas também com o outro lado da bifurcação, do impasse: o “construtivismo”, encarnado na imagem de João Cabral.

1.4. O legado de João Cabral

Desde o seu primeiro livro, *Liturgia da matéria*, PHB estabelece com o legado do mestre pernambucano um “jogo tenso entre acolhimento e recusa”, afirma Antonio Carlos Secchin (2015, p. 313) em seu breve mas completo inventário da relação intertextual entre os poetas. Poderíamos começar esta seção lembrando, de passagem, as conexões mais explícitas entre os dois, presentes já em alguns títulos dos livros iniciais. É o caso de “Logística da composição” (*LM*, p. 37), em que PHB afirma “inevitável” o “sonho” que na “Psicologia da composição” do pernambucano era *proscrito* pela “folha branca”³⁰, ou da primeira de suas duas “Indagações” (*ML*, p. 88), dirigida a um Cabral tomado como modelo (questionado) de objetividade.³¹ No poema “Dos rios” (*LM*, p. 61), a metáfora fluvial se presta a afirmar a natureza ambivalente da própria linguagem, da própria poesia, desdobrando-se em pares antitéticos – “perene” e “efêmero”, “lírico” e “econômico”, “único” e “múltiplo”, “imóvel” e “fluente” – até desaguar na constatação final de que “os rios foram feitos pra fugir, / fluir, não para analisar”. Já na sequência “*Minima poetica*” (*ML*, p. 90-3), impregnada pelo léxico cabralino, afirma-se a palavra como “coisa feita, construída” (*ML*, p. 91) e “lâmina só gume / que pelo que recorta é recortada”, de modo que a poesia se converte em “projeto / sobre a coisa que transborda o poema / (se bem que dele próprio projetada)” (*ML*, p. 90). Poesia, portanto, como atividade que oscila entre os extremos do *controle* e da *falta de controle*, sem que um

³⁰ O poema ecoará ainda em versos de livros posteriores: em “Ídílio”, de *Trovar claro* (BRITTO, 1997, p. 77), reaparece não apenas o “sonho”, ambíguo em sua determinação de “pacificar” e “estrangular” o mundo, mas também uma afirmação da razão, com vocabulário de franca inspiração cabralina: “Desejo de formas claras e puras, / de nitidezes simples, minerais, / certezas retilíneas como agulhas”. Em *Macau* (BRITTO, 2003, p. 11-7), figura a sequência “Fisiologia da composição”, que mereceu leituras instigantes de Cristiane Rodrigues de Souza (2010), Pedro Serra (2014), Rosana Nunes Alencar (2016) e Maísa de Oliveira Mascarenhas (2019).

³¹ Secchin (2015, p. 313) sugere que PHB, no lugar de uma aposta na objetividade, na supressão do “eu” característica do autor de *Uma faca só lâmina*, investiria numa poesia “encharca[da]” de subjetividade, muito embora o “eu” de seus poemas, sempre instável, acabasse com frequência por gerar um efeito de autoironia. Nas palavras do crítico, estaríamos diante da “autobiografia desautorizada” de uma *persona* poética que colocaria a si própria em “perpétuo descrédito” (SECCHIN, 2015, p. 314).

implique necessariamente a anulação de seu contrário. Tal dualidade é exemplarmente desenvolvida num poema emblemático de *Liturgia da matéria*:

PROFISSÃO DE FÉ

Já não consigo mais acreditar
em nada que não se ofereça dócil
a essa trama traiçoeira e fina
do dizível, que não se faça lousa
fria e lisa, nada que não se deixe
assassinar sem queixa, e não se encaixe
exatamente em seu lugar preciso –
como também não sei amar senão
o que resiste a toda tentativa
de se fazer polir, a coisa áspera
que não cabe em parte alguma, que escapa
a toda identificação, que escorre
e permanece toda inteira e pura,
anônima, amorfa, indecifrável.
(LM, p. 46)

Compactados num só bloco, sem estrofação aparente, os quatorze versos do poema compõem (bem que disfarçado) um soneto – essa forma-fantasma que PHB insistentemente desmonta e remonta.³² Em vez da tradicional divisão em quartetos e tercetos, reconhecem-se aqui duas metades perfeitas, sete versos cada, separadas por um travessão e iniciadas, ambas, por uma construção negativa em primeira pessoa (“não consigo mais acreditar” / “não sei amar”), a que se seguem longos períodos compostos.

Na primeira metade, a negativa inicial, duplicada na sequência por outros quatro “não”, acaba por assumir caráter afirmativo, em sucessivas declarações a respeito daquilo em que o poeta, sim, acredita: tudo o que “se ofereça *dócil*”, que “se faça lousa / *fria e lisa*”, que “se deixe / assassinar *sem queixa*”, que “se *encaixe / exatamente* em seu lugar *preciso*”. As marcações em itálico, ausentes no poema, chamam a atenção, aqui, para a construção de um ideal de domesticação, de controle, de domínio, em que a linguagem e a poesia, “trama traiçoeira e fina / do dizível”, fossem efetivamente capazes de nomear as coisas do mundo, de reter a realidade.

O travessão ao final do sétimo verso, no entanto, interrompe o raciocínio para reiniciá-lo em chave contrária: agora é momento de professar não mais a *fé* (“acreditar”), mas o *afeto* (“amar”) por aquilo que, contrariamente ao que se postulava na primeira parte, *resiste* à

³² Segundo cálculos de Alencar (2016, p. 122), que cobrem a produção do autor até *Formas do nada* (2012), quase metade de seus poemas assumiriam a forma de soneto ou de uma de suas múltiplas variações e adaptações.

domesticação, isto é, o que “não cabe”, o que “escapa”, o que “escorre” – aquilo que, hostil às palavras, permanece inominável, em estado de realidade bruta.

Vale notar que essa ambivalência ecoa também na construção formal do poema, que apesar de meticulosamente concebido, com quatorze decassílabos agrupados em dois blocos perfeitos, apresenta acentuação métrica pouco convencional e se espraia em orações relativas que alongam indefinidamente os períodos, como se um verso transbordasse incontido sobre o seguinte. O resultado é um poema que, por se submeter a um molde, aparentemente se deixa domar, mas que ao mesmo tempo resiste a essa domesticação, abalando por dentro o mesmo molde que o aprisiona.

Outros poemas existem, ainda no livro de estreia, em que tal dualidade se faz presente. É o caso de “Elogio do mal” (*LM*, p. 49-50): “À mão direita, a explicação / perfeita das coisas. À esquerda, / a certeza do inútil de tudo”, constata o poeta, antes de encerrar a estrofe com uma alusão ao Drummond de *O sentimento do mundo*: “Ter duas mãos é muito pouco”. Em “How it is” (*LM*, p. 38), diante do embate entre *mente* (“mind”) e *matéria bruta* (“brute matter”), a poesia desponta como responsável não por *ordenar* o mundo, mas por instaurar o “caos” no pensamento (“bring chaos to a particular order / of the mind”). Assim, revela-se o poema como *construção* daquilo que *não se deixa capturar* (“what one knows cannot be reached or caught / but only built”). Um bicho, quase, que por sua natureza esquiva (“thing that shies away”) não se deixa intimidar (“won’t be killed or shooed back into a space”).

Na expressão desse caráter ambivalente da poesia, a oscilar entre *impulso vital* e *racionalidade*, gostaríamos de ler os sintomas do impasse a que vimos nos referindo ao longo deste capítulo, e que nesta seção abordamos pelo flanco cabralino, “construtivista”. Mas nos interessam menos os diálogos evidentes com o poeta pernambucano, que mereceram já a atenção de outros intérpretes da obra de PHB³³, e mais o que parece uma *dramatização* da ideia de poesia como coisa construída, tema que, aparecendo já nos primeiros livros do autor, retornará também em obras mais maduras. Se optamos por esse caminho, é por entender que a influência de Cabral, decisiva mas também *incômoda*, provavelmente se revela mesmo quando o poeta não pretende, programaticamente, prestar contas ao mestre. Em outras palavras,

³³ Maísa de Oliveira Mascarenhas (2018, p. 132), ao investigar os ecos de Drummond e Cabral na obra de PHB, defende que haveria, por parte do poeta carioca, uma adesão apenas parcial aos postulados poéticos cabralinos, na medida em que se afirmaria, nas suas palavras, a “impossibilidade de haver uma ruptura entre criação literária e a subjetividade do escritor”. Na mesma direção aponta Rômulo Giacomini de Oliveira Fernandes (2016), ao investigar os ecos cabralinos na obra de três poetas contemporâneos: Armando Freitas Filho, Carlito Azevedo e – o que aqui nos interessa em particular – Paulo Henriques Britto. Com foco sobretudo nos livros iniciais do autor, Fernandes conclui que, embora certamente atravessado pelo que a poesia de Cabral tem de equilíbrio e depuração, PHB “nega a objetividade e o falar pelas coisas” que caracterizariam a poesia do pernambucano (FERNANDES, 2016, p. 147).

diríamos que os dilemas colocados pela matriz poética cabralina, entranhados em PHB, deixam marcas em sua poesia para além da mera superfície da intertextualidade. A essas marcas nos voltamos, portanto, a partir de agora.

Começemos por um poema de *Mínima lírica*:

É doce e boa a mobília
porque ela esquece e perdoa
tudo que dói e humilha.

As emoções mais ridículas
e os amores mais abjetos
não deixam nenhum sinal
nas plácidas superfícies.

De todos os gestos patéticos
que pontuam a solidão
não fica o menor arranhão
no verniz condescendente.

Por isso amamos os móveis
e lhes untamos os dorsos
com bálsamos suaves e frescos.
(*ML*, p. 79)

Trata-se do quinto poema da série intitulada “Noites brancas”, a qual projeta o espaço doméstico, da intimidade, como refúgio em que as paredes são “amigas”, o chão é “dócil” (*ML*, p. 75) e “imperam a mais perfeita ordem” (*ML*, p. 76), e onde se abriga o corpo com suas “tirantias tacanhas” e seus “prazeres fáceis” (*ML*, p. 78). Neste poema V, o elogio algo irônico da “mobília” se explica pelo fato de que os móveis da casa, inanimados, estariam imunes aos efeitos do sofrimento (“esquece e perdoa / tudo que dói e humilha”), e por isso não se sujeitariam às “emoções mais ridículas”, aos “amores mais abjetos”, enfim a todos os “gestos patéticos” que apenas os seres humanos, em sua consciência (e para sua própria desgraça), são capazes de desempenhar. Ao contrário dos homens, dotados de profundidade psicológica, a mobília seria pura *superfície*, sem “nenhum sinal” das paixões, sem o “menor arranhão” da solitude. Daí merecerem, por sua placidez quase estoica, nossa devoção, valendo o lustre-móveis como “bálsamos suaves e frescos” com que se honrassem essas divindades do lar. Delineia-se, assim, o que parece uma afirmação da superioridade da *coisa* em relação ao *humano*, que em outros poemas aparecerá retrabalhada como triunfo da *matéria* em relação à *palavra*.³⁴

³⁴ Vale a pena registrar aqui, pela afinidade com a relação de forças entre *sujeito* e *objeto* desenhada por PHB, um excerto da tradução de Marcelo Jacques de Moraes para um texto que Francis Ponge publica, em 1962, no catálogo de uma exposição intitulada “Antagonismos: o Objeto”. O poeta insinua que o homem seria “um corpo engraçado

Trata-se, é importante registrar, da inversão do *topos* clássico que atribui à poesia, porque capaz de resistir à ação do tempo, um “poder perenizador” (ACHCAR, 1994, p. 156). Horácio, em poema seminal sobre o assunto, descreve a sua própria obra como um monumento mais perene que o bronze (“monumentum aere perennius”), que nem as intempéries da natureza poderiam destruir (ACHCAR, 1994, p. 154). Essa crença na eternidade da poesia é assimilada com desconfiança por PHB, como podemos verificar em alguns de seus poemas.

Neste ponto da análise, tomamos a liberdade de deixar de lado o foco exclusivo nos dois primeiros livros do autor (que vinha nos orientando até aqui) para ampliar o nosso escopo de leitura, na antecipação de um movimento que terá continuidade no capítulo seguinte. No que diz respeito ao *topos* da perenidade da poesia, um dos exemplos mais eloquentes está no terceiro poema da série “Bonbonnière”, incluída no terceiro volume de poemas do autor, *Trovar claro*:

Nada devolve o ato. A escrita engana,
engole a frio e a seco o mau bocado
e faz uma careta, consolada.

Porém o ensejo continua perdido
e todas essas bocas imbeijadas,
como uma espécie de estátua risível

que não há verso ou prosa que derrube
por mais que tente, insista, se repita:
nada revoga o fato. A escrita embroma

mas não abole o acaso consumado,
não redesperta o desejo rendido
nem morde tantas bocas mal beijadas,

e o momento ridículo persiste,
engalanado, feito um monumento,
imune ao tempo, ao vento, a todo verso,

mesmo o que sabe que jamais abala nada,
somente embola, mente, embala. E não consola.
(TC, p. 99)

O poema abre com uma declaração peremptória: “nada devolve o ato”. Nada recupera o acontecimento: o poema, sabemos bem, não repõe o que passou. Diante da constatação, reformulada ao longo das estrofes (“nada revoga o fato”), fica desde o início sublinhada a impotência da poesia, a que se reserva tão somente o papel de *turvar* o “fato”, como sugere a sequência de paronomásias que percorrem os versos: “engana”, “embroma”,

cujo centro de gravidade não está nele mesmo” e que, dotado de alma “transitiva”, necessitaria de um “objeto, que a afete, como seu complemento direto” (PONGE, 2022, p. 158). “Precisamos escolher objetos verdadeiros, que se objetem indefinidamente aos nossos desejos”, continua. “Objetos que reescolhemos a cada dia, e não como nosso cenário, nossa moldura; antes como nossos espectadores, nossos juízes” (PONGE, 2002, p. 159).

“embola”, “embala”. Incapaz de dar conta da realidade, a escrita assistiria resignadamente (“consolada”) ao triunfo do acaso e de suas muitas irrealizadas (“bocas imbeijadas”) ou malfadadas (“bocas mal beijadas”) possibilidades, que assumem a forma concreta de uma “estátua risível / que não há verso ou prosa que derrube”, de um “monumento / imune ao tempo, ao vento, a todo verso”.

Trata-se, verdadeiramente, de um monumento às avessas: monumento ao que resta *não* dito, ao acaso que *não* podemos domar, ao ridículo de que *não* conseguimos fugir. Aqui a escrita não *erige*, como em Horácio, mas *derruba*, ou melhor, *fracassa* até na tentativa de derrubar, não valendo como consolo nem mesmo a autoconsciência crítica (“mesmo o que sabe que jamais abala nada”). O fracasso da poesia, aliás, em outras ocasiões se assimila ao fracasso da própria vida, conforme ilustra o poema “Trompe-l'oeil”, no qual os “fracassos todos de uma existência”, sugere PHB, acabam por formar um “monumento, ou cenotáfio, ao nada” (M, p. 74). No mesmo *Macau*, a desconfiança em relação à perenidade da poesia reaparece na segunda das “Três epifanias triviais” (M, p. 70-1), em que se afirma a *permanência das coisas* (“Permanece / a alvenaria do mundo, o que pesa”) em detrimento da *percebibilidade humana* (“Tudo que pensa passa”).

Fernando Mendonça Serafim (2020b, p. 5), em artigo que explora justamente a presença dos objetos na obra do autor, sugere que essa insistência no tema da “percebibilidade” permitiria “performar o conflito que emerge de uma exigência, até certo ponto superada, de eternidade e beleza”, desconstruindo-se “certa ideia de arte que privilegia a duração da obra e sua permanência no mundo”. Assim, é como se o poeta perseguisse “um tipo diminuído de transcendência” (SERAFIM, 2020b, p. 7), de “grandeza infinitesimal” (SERAFIM, 2020b, p. 5) – oposta, portanto, ao ideal de beleza como “radiante glória na qual a imortalidade potencial é manifestada no mundo humano”, segundo as palavras de Hannah Arendt (1979, p. 272, *apud* SERAFIM, 2020b, p. 5).

Sutis modulações desse discurso se encontram em outros poemas do autor, como no sexto da série “Crepuscular” (T, p. 88), em que o sujeito poético constata que, “[n]o fim de tudo, restam as palavras”, as quais, na “frágil arquitetura do papel, / alvenaria de ar”, alimentam a “promessa de permanência / no mármore etéreo de uma sílaba”. Já não se trata, pois, daquilo que perece, mas do que sobrevive *fragilmente*, por um fio. De fato, um “tipo diminuído de transcendência”, como sugere Serafim, sintetizado pelo poeta na imagem de uma “íliada / mínima”.

As sistemáticas inversões operadas por Britto, quando trata da tópica do monumento da poesia, têm o efeito de abalar os alicerces de uma racionalidade que, mesmo

perseguida pelo poeta, se mostra esquivada e insuficiente para dar conta do mundo. Poesia é coisa construída, sim, mas com que fragilidade, parece exclamar esse sujeito poético “dubiativo”, nas palavras de Nelson Ascher (2001, p. 54).³⁵ Nesse sentido, sempre que ensaia uma aproximação de viés mais “construtivista”, nessa vertente que tem em Cabral um ponto de referência incontornável, Britto insiste em *desconstruir* também essa via, apontando o dedo para aquilo que escapa às tentativas de ordenação.

Assim, encena-se um drama em que nenhum dos caminhos colocados satisfaz plenamente o poeta: se a poesia é espontânea, comete o pecado da “facilidade”, se construída com rigor, ainda assim é impotente e perecível; se cede às pulsões da vida e do corpo, recai no sentimentalismo, mas se abandona o real corre o risco de perder-se nos volteios de sua meditação metalinguística. É a imagem da *bifurcação* a que aludimos no começo do capítulo, recorrendo aos depoimentos do poeta a respeito da sensação de emparedamento que experimentava no início de sua trajetória literária.

O que procuramos demonstrar em nosso percurso analítico é que, insatisfeita com as alternativas postas na mesa, a poesia de PHB parece ter se firmado como força resultante desse cabo de guerra que o arrastava ora para um lado, ora para o outro. Daí, talvez, as noções de “restos” e “sobras” que figuram com tanta insistência em parte de sua produção.³⁶ Para reforçar essa ideia de impasse e de descontentamento, encerramos com um poema de *Formas do nada*, intitulado “Pós”, que parece sintetizar algumas das questões desenvolvidas ao longo deste capítulo. “Pós” *o quê*, exatamente? Pós-moderno? Pós-ditadura? Pós-utópico? Pós-tudo? Sim, *tudo isso*, talvez, num exercício repetitivo de intercambialidade (o “fácil” que é “difícil” que é “fácil”) que nos deixa ao final com um sabor agridoce na boca:

³⁵ Para Roberto Zular (2015, p. 20), haveria algo de “narrador machadiano” na constituição do eu poético de PHB, em regra volúvel e pouco confiável. Interessado em avaliar em que medida os poemas do autor refletiriam as contradições presentes no processo de redemocratização no Brasil, Zular entende que o hiato entre os “pressupostos” e sua “realização” (p. 30), no campo político, encontrariam paralelo poético numa “distorção performativa” (p. 23) baseada em alguns efeitos de contraste: por exemplo, entre *forma* e *conteúdo*, entre a *regra* e a *contravenção*. Vale registrar que esse tipo de leitura encontra eco também em parte da produção de Fernando Ulisses Mendonça Serafim, seja quando identifica na obra do poeta “uma linha que percorre os silêncios, o gozo e as interdições do processo democrático brasileiro” (2020a, p. 193), seja quando aponta para a presença recorrente de signos de negatividade, visíveis pela incorporação de “lapsos da consciência” e pela “remissão ao que parece pouco caudaloso, falho em resultados, inadequado ou simplesmente feio” (2018, p. 19).

³⁶ Rosana Nunes Alencar (2016, p. 58) associa a recorrência dessas noções à configuração da subjetividade em PHB, marcada não por um “sujeito lírico autônomo e soberano que era detentor de uma identidade”, como no Romantismo, mas por um sujeito que “expõe as suas fragilidades para melhor compreendê-las”. “Dessa condição”, continua, “surge um lirismo crítico e reflexivo que revela os movimentos interiores do sujeito lírico e, ao mesmo tempo, explora a expressividade da linguagem com a qual se ocupa”.

Pós

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

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

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

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

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

sem antes os sonhar. E, dia feito,
agora tudo é fácil. E por isso
difícil. Não, a coisa não tem jeito.
Nem nunca teve, aliás. Desde o início.
(FN, p. 72-3)

CAPÍTULO II – O BANAL ADMITIDO

O envolvimento com a crítica e os discursos sobre a “trivialidade”

Oito anos separam *Mínima lírica* (1989) e o livro seguinte de Paulo Henriques Britto: *Trovar claro* (1997). Com poemas escritos ao longo da década de 90, parte deles publicados anteriormente em jornais e revistas, a obra marca um ponto de inflexão na trajetória do poeta. Ainda que se possa reconhecer, no volume, o desdobramento de algumas temáticas presentes nos livros anteriores, como as imagens da noite (“Dois noturnos”, *TC*, p. 71-5) e da insônia (“Aranha”, *TC*, p. 69), a construção de uma atmosfera de apatia (“Dez exercícios para os cinco dedos”, *TC*, p. 45-65) e a retomada de um “espírito da época” característico de sua juventude (“Vilegiatura”, *TC*, p. 67), o fato é que essas linhas de continuidade começam a ser atravessadas pela intensificação do perfil metalinguístico dos poemas, como fica evidente nas séries que abrem o livro (“Três peças circenses” e “Sete estudos para a mão esquerda”, *TC*, p. 9-31), e pela abertura não apenas para a oralidade e a frase feita, o que se nota principalmente na sequência “Até segunda ordem” (*TC*, p. 33-43), mas também para uma dicção mais leve e bem-humorada, que se acentuará nas obras seguintes.

Além disso, se nas duas obras iniciais se verificava uma maior variabilidade formal, com a recorrência do verso livre e o emprego irregular da métrica e da rima, além da presença de poemas que se aproximavam da prosa, como “Uma criatura” (*LM*, p. 59) e “Memento” (*LM*, p. 60), a tendência agora é que mesmo um poema de temática alinhada com o espírito da juventude, como o citado “Vilegiatura”, apareça contrabalanceado pelo rigor da forma – no caso, da sextina, sofisticado esquema estrófico escolhido por PHB para esse que considera seu poema favorito.³⁷ De modo geral, são versos que revelam um maior apuro técnico, fruto de certo amadurecimento poético e estilístico.

Os comentadores da obra de PHB não são unânimes a respeito desse ponto de virada em sua produção. Gabrielle Cristine Mendes (2016, p. 130), interessada em investigar o aspecto melancólico presente em seus poemas, inclui *TC* no mesmo grupo dos livros anteriores, reconhecendo no volume notas ainda predominantemente pessimistas na configuração da *persona* poética do autor, que nas obras posteriores adotaria um tom mais “resignado e

³⁷ No contexto dessa entrevista, Paulo Henriques Britto lembra que Wallace Stevens apontava como seu poema favorito “O imperador do sorvete”, segundo PHB um “elogio à banalidade, ao grosseiro”, e por isso “o poema mais anti-Stevens de todos”. Assim é que justifica a escolha do poema “Vilegiatura” como o predileto de sua própria produção: “Quando você faz uma coisa completamente diferente de tudo o que você já fez, você acaba gostando dela. Minha poesia é uma poesia meio cerebral, às vezes um pouco fria. E esse é um poema que a minha mulher disse que era meu único poema dionisíaco. Acho que é por isso que eu gosto dele. E é a única sextina também que eu consegui escrever na minha vida, que é uma forma difícilíssima” (ASSUNÇÃO, 2008).

conformado”. Murilo de Almeida Gonçalves (2017, p. 10), por sua vez, restringe a postura mais circunspecta aos dois primeiros livros, entendendo que a partir de *TC* teríamos uma inflexão, como dissemos, rumo a um “apuramento das questões formais”. Em direção análoga, os apontamentos de Luiz Costa Lima (2002, p. 200), pouco tempo depois do lançamento de *TC*, reconheciam no livro o desenvolvimento de “uma poética da palavra”, e não “de estados ou sentimentos”. É também o que assinala, recuperando a leitura de Costa Lima, Rosana Nunes Alencar (2016, p. 70-71), para quem teríamos na obra “a performance da palavra em detrimento da atuação do poeta”.

Em entrevista de 2013, concedida a Edson Cruz durante um ciclo de palestras na Casa das Rosas, em São Paulo, PHB justificava o menor rigor formal de seus primeiros livros com a alegação de que, naquele início de carreira, se ressentiria ainda da “incapacidade de dominar formas clássicas” (CRUZ, 2013) – algo que teria aprimorado nas obras seguintes. É como se o verso livre tivesse representado para ele não a difícil “conquista” mencionada por Bandeira (2012, p. 57) no *Itinerário de Pasárgada*, mas uma imaturidade *a ser superada*.³⁸ Nesse sentido, o domínio da forma teria constituído, para o autor, uma maneira de escapar ao risco de uma poesia “banal”:

A obrigação de você seguir uma forma que você mesmo inventou – uma certa contagem de sílabas, uma certa distribuição de acentos, um certo efeito de rima, de aliteração, seja lá o que for – obriga você, em última análise, a apelar para o teu inconsciente. Eu sou uma pessoa muito sem imaginação e muito racional. [...] Se eu for escrever verso livre, vai sair uma coisa totalmente besta, totalmente linear, trivial. O que me obriga a apelar para o inconsciente, a dizer coisas que nem eu sei que estou dizendo, é a obrigação da forma. Eu funciono assim. Então para mim a função da forma é basicamente me obrigar a não dizer trivialidades, banalidades, obviedades (CRUZ, 2013).

Além da velha desconfiança, aprendida com João Cabral, em relação ao “espontâneo” (assunto de que tratamos no capítulo anterior), nota-se no depoimento um outro traço compartilhado com o mestre pernambucano: a tentativa de controlar a recepção de sua poesia, insistindo em entrevistas como essa na criação daquilo que Leonardo Gandolfi (2012, p. 76), apoiando-se em Roland Barthes, trata como *biografemas* – isto é, a “transfiguração de fatos da vida de um sujeito e criação de temas biográficos que fornecem versões parciais,

³⁸ Importante registrar que PHB se refere à *sua* relação com o verso livre. Não se trata, portanto, de uma constatação que se estenderia a todos os poetas. De todo modo, o fato é que o tema mobiliza o interesse do autor, sendo abordado de maneira mais específica em artigo de 2014. Ali, PHB argumenta que o verso livre, ao se tornar “mainstream”, teria perdido a marca de rebeldia que o caracterizara em certo momento da história. Passando a constituir, ao longo do tempo, uma tradição própria, esse tipo de verso seria uma forma tão *datada* quanto qualquer outra, porque inevitavelmente associada a circunstâncias históricas específicas (BRITTO, 2014).

interessadas e redimensionadas sobre esta mesma vida”. Aqui, PHB reitera a imagem do racionalista “sem imaginação”, que por não ser inventivo o suficiente para a narrativa ficcional teria que se consolar com a poesia, e mesmo ao abraçá-la se cercaria das precauções necessárias para não incorrer no crime da trivialidade.

Interessam-nos, em especial, os termos de que o poeta se vale para colocar a questão: “trivialidades, banalidades, obviedades” – são essas as *ameaças* que pairam sobre a poesia, e que por isso deveriam ser afastadas dos versos. Outros depoimentos, no entanto, sugerem que fórmula poética do autor exigiria um equilíbrio mais delicado. Anos antes do evento na Casa das Rosas, ainda em 1999, PHB concedera a um grupo de professores da UFPR uma entrevista na qual, a certa altura, era convidado a justificar a escolha da expressão *Trovar claro* como título para o seu livro mais recente na época. A longa resposta de PHB parte de uma crítica ao fato de que a poesia moderna, frequentemente, se estruturaria com base em referências pessoais e literárias que, não sendo de “domínio público” (ROLIM DE MOURA, 1999, p. 187), turvariariam (quando não impossibilitariam) a compreensão. Para o autor, a tendência de incluir alusões a pormenores biográficos ou a um repertório muito pessoal de leituras constituiria uma “forma extrema de narcisismo” (ROLIM DE MOURA, 1999, p. 187), razão pela qual sua intenção, como poeta, seria em tudo oposta: no seu caso, ele argumenta, as referências literárias e artísticas que eventualmente figurassem nos poemas seriam todas “obviedades” (ROLIM DE MOURA, 1999, p. 188), acessíveis a qualquer leitor minimamente versado em poesia. Daí portanto – em oposição ao *trobar clus*, vertente hermética identificada por Augusto de Campos ao escrever sobre os trovadores provençais – a ideia de um “trovar claro”.³⁹

O percurso argumentativo do autor, naturalmente, é um pouco mais matizado do que pode dar a entender essa recapitulação sumária. Mesmo assim, para além da questão específica da comunicabilidade, que merecerá nossa atenção no capítulo seguinte, salientamos o que parece um impulso deliberado, por parte do poeta, em direção àquilo que é de “domínio público”, ao que “qualquer um entende”. Até a palavra “obviedade”, que no depoimento sobre o verso livre representava um *risco* à poesia, nessa outra entrevista figura como atributo positivo, na medida em que seriam tais “obviedades” as responsáveis por assegurar a compreensibilidade da poesia.

Claro que seria possível argumentar que a aparente contradição se dissolveria ao considerarmos o contexto específico em que a palavra é empregada em cada um dos depoimentos. Apesar disso, gostaríamos de tomar essa oscilação como ponto de partida para

³⁹ “E aí o Augusto fala também, com um certo desprezo: e havia também um *trobar plat*, uma coisa plana, que qualquer um entende. E eu adorei, e pensei em trovar claro” (ROLIM DE MOURA, 1999, p. 188).

pensar a maneira como a ideia de “banalidade”, figurada enquanto presença incômoda em *Liturgia da matéria* (1982) e *Mínima lírica* (1989), passará a ser de certo modo *admitida* a partir de *Trovar claro* (1997). Quer o tomemos como ponto de virada na obra do autor, quer preferamos pensá-lo ainda como livro de transição – na medida em que, preservando ainda certa ambientação temática dos livros anteriores, insinua ao mesmo tempo um deslocamento rumo a uma maior autoconsciência crítica, preparando o terreno para uma dicção mais abertamente irônica nas obras seguintes –, o fato é que o conjunto de poemas começa a ensaiar uma *capitulação ao banal* que, encenada e reencenada de múltiplas maneiras, se tornará elemento recorrente na produção de PHB.⁴⁰

É por essa razão que, neste capítulo, propomos um corte cronológico: deixaremos em segundo plano as duas obras iniciais do poeta, momento de formação que examinamos de perto no capítulo anterior, para centrar nossa atenção a partir do ponto de virada representado por *Trovar Claro* (1997) e, na sequência, *Macau* (2003). É certo que duas décadas transcorreram desde então, décadas em que assistimos à publicação de outras quatro obras do autor, e que seria precipitado supor que a sua poesia se tenha “estabilizado”, sem alterações dignas de nota.⁴¹ Acreditamos, porém, que as modulações verificadas ao longo desses anos, se bem que valiosas para a apreciação de outros aspectos de sua poética, não tenham promovido uma guinada significativa no que diz respeito ao tratamento da questão que aqui nos interessa: a incorporação de uma esquivada noção de “banalidade”.

Ademais, assentamos nossa decisão em elementos de ordem histórica: é, afinal, a partir dessa passagem para os anos 2000 que o autor, aproximando-se do contexto acadêmico, começa a refletir de maneira mais sistemática sobre o estado de coisas da poesia contemporânea. Se as duas décadas que se estendem até o início dos anos 2000 haviam

⁴⁰ Na obra seguinte, *Macau* (2003), o aspecto “ridículo” do ofício poético na contemporaneidade se apresenta ao leitor logo na abertura, com os versos de “Biodiversidade” (*M*, p. 9), em que o poeta assiste a suas palavras estrebuchando como cágados com as patas viradas para o ar. O livro praticamente abandona a atmosfera soturna presente nas duas primeiras obras e, residualmente, também em *TC*. E toma corpo uma ironia voltada contra o próprio poema, um olhar desencantado para si mesmo e para o mundo. É como se o lirismo passasse a comparecer de maneira mais envergonhada, acentuando-se uma nota de desconfiança que pairará sobre a maior parte dos livros seguintes.

⁴¹ Sem abandonar as linhas de força presentes nos livros anteriores, o volume *Tarde* (2007) a elas incorpora um novo núcleo de interesse: tomando de empréstimo o título do livro póstumo de Olavo Bilac, PHB dedica-se a refletir não exatamente sobre o crepúsculo da existência, como o mestre parnasiano, mas sobre a sensação, aliás muito contemporânea, de *ter chegado tarde demais* para a festa da poesia. Esse sentimento de impotência, cinco anos mais tarde, desemboca no vazio existencial de *Formas do nada* (2012), em que o tom de niilismo debochado marca o ápice de uma trajetória rumo ao desencanto – que a ironia, sempre a postos, impede se converta em lirismo dolente ou lastimoso. Em *Nenhum mistério* (2018), cujo título recupera um verso de *One art*, de Elizabeth Bishop, na versão em português do próprio PHB, os poemas da seção de abertura trabalham insistentemente a ideia de *perda*, razão pela qual parecem restaurar, ao menos em parte, uma dicção mais sóbria, reduzindo-se a voltagem irônica. Já o mais recente *Fim de verão* (2022) intensifica a reflexão sobre a arte tradutória e reserva espaço inclusive para versos de circunstância, com inconfundível sabor político.

representado o ápice quantitativo de sua atividade como tradutor, com destaque para os prosadores de língua inglesa, mas também para poetas que considera determinantes em sua trajetória, como Wallace Stevens, Byron e Elizabeth Bishop, a virada do milênio – mais precisamente 2002, quando recebe o título de Notório Saber pela PUC-Rio e passa a atuar como professor no programa de pós-graduação da universidade – marcará a diminuição do ritmo de traduções em benefício de um incremento na publicação de artigos acadêmicos, tendo como temas preferenciais o ofício tradutório, a metrificacão e a poesia contemporânea.

O momento coincide com a circulaçã de discursos críticos a respeito da poesia contemporânea que ofereciam uma leitura pouco alentadora do “presente”, identificando nele uma produçã assombrada pela “frivolidade” (segundo formulaçã de Iumna Maria Simon) e pela “mediocridade” (como sugere Alcir Pécora em algumas ocasiões). O poeta e professor Paulo Henriques Britto, como é de se imaginar, não ficaria imune a debates dessa natureza. Muito pelo contrário: não apenas dialoga diretamente com os discursos pessimistas sobre o contemporâneo, em artigos voltados especificamente a esse propósito, como também parece incorporar as tensões decorrentes da discussã em sua poesia, na forma de um acolhimento irônico e provocativo da noçã de “banalidade”. É o que procuraremos examinar neste capítulo.

2.1. “Frivolidade” e “mediocridade”

A insatisfaçã de Iumna Maria Simon com os rumos da poesia na contemporaneidade remonta ao célebre artigo “Poesia ruim, sociedade pior”, publicado em coautoria com Vinícius Dantas ainda em 1985. Na ocasiã, ao comentar o lançamento de uma antologia dos anos 70 intitulada *Poesia jovem*, os autores consideravam que o rótulo do título definiria bem “o sentido regressivo da poesia brasileira na última década”, que teria desembocado, no momento em que escreviam, no “poema de fácil e rápida aceitaçã, dirigido a uma plateia de adolescentes que se reconhece nas experiências cotidianas, registradas por uma consciênci existencial lúdica e descompromissada” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 49). O incômodo, no caso, parecia se voltar contra a domesticaçã, pelo mercado editorial e pelos veículos de mídiã, daquilo que a poesia marginal apresentara de mais potente: seu caráter transgressor e anti-intelectualista. Reduzindo-se a expressã artística ao nível do consumo, a produçã dos marginais acabara por se institucionalizar, dando início a um processo de “desqualificaçã literária” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 53) que estenderia seus tentáculos até a década seguinte – momento em que o artigo é publicado. No que se refere à geraçã

mimeógrafo, a “surpresa” e “decepção” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 54) residiriam, para os autores, no fato de que nem mesmo o aspecto testemunhal (favorecido, a princípio, pela aposta na espontaneidade e pela vontade de se aproximar da experiência viva) teria efetivamente se cumprido, uma vez que até a pretensa busca por uma poesia colada à existência recairia, não raro, em mera estilização. Nesse processo, pleno de ambiguidades, ficaria, portanto, “difícil discernir no vale-tudo dessa sensibilidade se os poemas são menos banais que o mundo que os inspirou” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 57). Aqui, a explicação dos autores:

A desqualificação, todavia, não só é um risco como passa a ser uma ameaça, pois o poema tende a acomodar os aspectos aberrantes da realidade (do mesmo modo que naturaliza os procedimentos de choque, estranhamento e ruptura da poesia moderna) e aceitá-los com graça, jogo e prazer – a banalidade de um coincide com a banalidade da outra, e esta coincidência não só é encarada natural e positivamente como é desfrutada com gostosa tranquilidade (SIMON; DANTAS, 1985, p. 57-58).

Note-se que, neste momento, não se fala ainda em “retradicionalização” ou “frivolidade”, expressões que seriam incorporadas ao vocabulário crítico em momentos posteriores. A noção principal é ainda a de *desqualificação*, termo com que os autores pretendem sintetizar a “experiência poética culturalmente desqualificada” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 60) de sua época, marcada por uma produção que não teria outro horizonte senão a “banalidade”.

Um artigo da década seguinte, intitulado “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”, avança algumas casas na construção da hipótese crítica de Simon. Partindo de um percurso histórico que se inicia com o modernismo, passa pelos concretistas e termina na poesia marginal, antes de desaguar naquele “fim de século”, a autora constata o que seria um esgotamento da ideia de *novidade* na poesia brasileira, na medida em que o *novo*, “integrado na ordem internacional”, teria se tornado uma “categoria inócua” (SIMON, 1999, p. 34). Naquele momento histórico, desconfiados em relação ao potencial de *transformação* de seu ofício, os autores teriam passado a se contentar com a “reciclagem de dicções modernas prestigiosas” (SIMON, 1999, p. 35), isto é, a retomada pouco inovadora de procedimentos poéticos consolidados pela tradição.⁴²

⁴² Interessante observar como o vocabulário crítico de Simon incorpora termos da esfera do consumo: fala-se de uma “aceitação consumista” das matrizes consagradas do passado, num momento histórico em que cada autor estaria “exercendo sua preferência dentro das opções prontas da tradição” (SIMON, 1999, p. 35). Outro excerto, mais próximo do encerramento do artigo, reforça a analogia: “Inscrever-se na tradição passou a ser uma forma de inserir-se no mercado editorial, de ganhar reconhecimento e lugar nesse negócio da poesia que, ao fim e ao cabo, não passa de um oficialismo desprovido de Estado e burguesia – e não é no mínimo estranho que o bandeirismo, o drummondismo, o cabralismo, o concretismo, o leminskismo etc. se tenham tornado *griffes?* (que digo eu, a poesia entrou na corrida do *prêt-à-porter?*)” (SIMON, 1999, p. 36).

Não é difícil notar, nesta e em outras passagens, os ecos das vozes críticas que precederam o diagnóstico da autora. Em primeiro lugar, de Haroldo de Campos, que em ensaio de 1984 anunciara o advento do “poema pós-utópico” como resultado de um processo de enfraquecimento do ideário vanguardista que teria substituído a centralidade dos projetos coletivos pela “pluralização das poéticas possíveis”, isto é, o florescimento de uma multiplicidade de estilos individuais (CAMPOS, 1997, p. 268). No início da década seguinte, Benedito Nunes cunharia a expressão “esfolhamento das tradições” para identificar a “conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em *fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas*” (NUNES, 1991, p. 179, grifo nosso). Heloisa Buarque de Hollanda, por sua vez, reafirmando esse quadro de “pluralidade”, registraria na introdução de uma antologia dos anos 90 que, naquele momento histórico, a qualidade de um poema se mediria não mais por seu alcance crítico e inovador, mas pelo grau de habilidade do poeta ao trabalhar com o “acervo disponível de influências e/ou referências a serem refuncionalizadas” (HOLLANDA, 1998, p. 16) – algo que, se feito com competência, poderia resultar na “reinvenção experimental e criativa da tradição literária” (HOLLANDA, 1998, p. 18).

O que fica claro, quando confrontamos o artigo de Simon (1999) com esses três referenciais anteriores, é que a dinâmica de reaproveitamento dos procedimentos poéticos da tradição constitui diagnóstico comum aos autores, todos eles ecoando a “pluralidade” apregoada por Haroldo de Campos. A diferença, porém, é que Simon faz acompanhar o diagnóstico de uma perspectiva mais marcadamente valorativa, pespegando nessa “retradicionalização” – termo que emprega para conferir feição própria ao fenômeno identificado pelos demais autores – o rótulo de “frívola”. Para ela, a retradicionalização, despontando nos anos 80 como reação ao “rebaixamento do poético e o desleixo formal da poesia marginal”, incorreria no anacronismo de supor a-históricas as técnicas e formas herdadas da tradição, acolhidas pelos autores “sem restrições e sem dramas” (SIMON, 1999, p. 36).

Como para sugerir que existiriam exceções a esse panorama pouco alvissareiro, a autora se debruçará, ao longo da década seguinte, sobre a poesia de Valdo Motta (SIMON, 2004) e Claudia Roquette-Pinto (SIMON, 2008), nomes que, segundo ela, teriam sido capazes de responder mais adequadamente às demandas do “presente”. Em linhas gerais, Simon sustenta que o processo de retradicionalização – compreendido por ela, conforme apontamos, como uma tentativa de superar a “desqualificação” da geração marginal, capturada pela armadilha do aproveitamento imediato dos dados da realidade – teria acabado por revelar uma deficiência com sinal trocado, ao “d[ar] as costas aos acontecimentos” (SIMON, 2008, p. 152) e fechar os

olhos para um presente marcado por amplas transformações no panorama socioeconômico do país. Na contramão dessa tendência, Motta e Roquette-Pinto teriam sido capazes de introduzir “um padrão novo de resposta artística à experiência do presente, a partir de formas de meditação que não se subtraem aos aspectos destrutivos das transformações da vida urbana” (SIMON, 2008, p. 163).

O ponto de vista seria reforçado por um segundo artigo sobre a poeta carioca publicado no ano seguinte, numa reedição da parceria com Vinícius Dantas. Destacavam os autores, na ocasião, a maneira como Roquette-Pinto, escapando a uma tendência de abandono da referencialidade, notável sobretudo em cultores da metapoesia, dramatizaria uma certa “ansiedade referencial”, isto é, uma “angústia psicológica e física da perda das relações com o mundo, em lugar de simplesmente se regozijar com o fato de que o aparelho da representação está abalado” (SIMON; DANTAS, 2009, p. 230). Os momentos finais do texto incluem constatações de teor provocativo:

Claudia Roquette-Pinto não confia nas exibições de lucidez e autorreferência dos processos de construção, nem cultiva a obra artisticamente pura ou perfeita: de que lhe adianta a suficiência (masculina?) de um texto feito de pura autoconsciência? Por isso, o programa de rigor construtivo inaugurado na poesia brasileira por João Cabral perde a efetividade e já não tem lição ética a dar num momento em que é premente denunciar a regressão em curso e sua violência sobre o corpo, o eu e o poema (SIMON; DANTAS, 2009, p. 234).⁴³

Se Claudia Roquette-Pinto e Valdo Motta, como dissemos, seriam os contraexemplos selecionados para ilustrar, em negativo, uma perspectiva eminentemente pessimista da contemporaneidade, outros autores são escolhidos como elementos comprobatórios do paradigma da retraditionalização – caso de Carlito Azevedo e Eucanaã Ferraz. Em uma terceira parceria de Simon com Vinícius Dantas, Carlito é mobilizado como representante do que seria uma tendência de enfraquecimento da referencialidade – processo

⁴³ É difícil não associar noções como “lucidez”, “autoconsciência” e “rigor construtivo” ao próprio Paulo Henriques Britto. Lembremos, aliás, que o poeta também é autor de um estudo sobre a obra de Claudia Roquette-Pinto, em que apresenta a poesia da autora como pertencente a uma geração empenhada em promover uma “reação ao espontaneísmo confessional da poesia marginal” (BRITTO, 2010a, p. 8). Além de escapar à armadilha da “sensacionalização de episódios de sua vida” (BRITTO, 2010a, p. 10), sua conterrânea evitaria também outra tendência comum entre “poetas das últimas décadas, os quais afastam de sua poesia tanto quanto possível qualquer referência que não seja a obras de arte ou produções intelectuais” (BRITTO, 2010a, p. 11). Curiosamente, os aspectos destacados na obra de Roquette-Pinto são frequentemente associados por PHB à *sua* própria poesia. A certa altura, por exemplo, comentando o poema “O torneado”, sugere tratar-se de um “soneto *con licenze*”, isto é, “uma forma fixa em que nem todas as convenções são seguidas” (BRITTO, 2010a, p. 34) – descrição que serviria muito bem para numerosos poemas do autor. Por fim, vale o registro de que PHB, ao mencionar o artigo de Simon sobre a poeta, refere-se à primeira como uma “crítica literária cujos valores estéticos e ideológicos a levam a rejeitar a quase totalidade da poesia brasileira produzida nos últimos quarenta anos” (BRITTO, 2010a, p. 35).

que os autores chamam “desrealização” (SIMON; DANTAS, 2011, p. 114). Embora o tom não seja exatamente demolidor, como em outras oportunidades, persiste um visível incômodo dos críticos com a alegada incapacidade do poeta em se aproximar mais diretamente da realidade, uma vez que tenderia a tratar o poema como objeto estritamente linguístico. Eucanaã, por sua vez, é incluído ao lado de Carlito em artigo de Simon publicado no mesmo ano pela revista *Piauí*, intitulado “Condenados à tradição” (uma versão acadêmica do texto, com alterações mínimas, seria reeditada em 2015, com o título “A retraditionalização frívola: o caso da poesia”).

No que diz respeito à configuração da hipótese crítica de Simon, o artigo não apresenta grandes novidades. Outra vez lemos que os modelos de excelência do passado integrariam agora um amplo repertório de “técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias” (SIMON, 2015, p. 213) que os poetas se disporiam a explorar de maneira pacificada, conciliatória. Mais que o simples recurso aos mestres do passado, o que parece incomodar a autora é o fato de que essa retomada se processaria sem consciência crítica a respeito dos problemas do presente e das questões relativas à nacionalidade, que Simon lamenta se tenham dissolvido no “pluralismo facilitador” (SIMON, 2015, p. 223) do mundo globalizado.

O viés sociologizante, que tende a entrever no fenômeno literário a comprovação do triunfo da doutrina neoliberal, mais uma vez transparece na descrição da contemporaneidade como uma espécie de *supermercado da tradição* – o “grande varejo modernista” (SIMON, 2015, p. 219) onde o poeta-consumidor tem acesso a “todas as formas disponíveis sem se comprometer” (SIMON, 2015, p. 215). Em outro momento, a autora desloca o léxico para o campo da biologia, denunciando o que seria um “parasitismo do cânone” (SIMON, 2015, p. 223).

Chama atenção, em especial, a virulência dos argumentos, desenvolvidos a partir de *declarações* (e não *poemas*) de Carlito e Eucanaã. São particularmente enfáticos os termos com que a autora rotula as posições do primeiro – pronunciamento que avalia como “um tantinho frívolo”, quase uma declaração “de má fé” (SIMON, 2015, p. 216), sobretudo por aquilo que considera uma leitura equivocada do projeto modernista, para ela reduzido (por Carlito) a mera ânsia pela ruptura. A declaração de Carlito sob escrutínio, convém registrar, mostrava de fato alguma desconfiança em relação à ideia de “romper com a tradição”, e reputava mais “ousado” o poeta que, inscrevendo-se nela, se dispusesse a “se medir com grandes criadores” (SIMON, 2015, p. 214). Para Simon, a declaração de Carlito operaria um malabarismo retórico ao “apresentar como ousado justamente aquele que não corre riscos” (SIMON, 2015, p. 217).

Sem pretender esgotar o raciocínio exposto pela autora ao longo do artigo, destacamos uma passagem particularmente reveladora, em que Simon parece condensar o grosso de suas reservas em relação ao fenômeno descrito:

Os poetas podem agora assumir a heterogeneidade e a multiplicação de passados como ponto de partida e não mais como pouco heroico ponto de chegada. Menos normativos, sem a folha corrida de feitos revolucionários, dispensam-se de prestar contas sobre a própria posição e ostentam outra vez algum vanguardismo espectral. A retraditionalização decorrente é inespecífica e pró-globalização, uma espécie de abertura geral do mercado, no que se distingue das precauções judiciosas e paternas que Haroldo ainda tomava contra a invasão da poesia convencional. Os novos poetas logo trocariam a suposta radicalidade construtiva por dicções mais triviais, porém não menos convictas do trabalho rigoroso com a linguagem: o resultado é uma lírica debilitada em que a autorreflexão se torna sentimentalismo e a construção se torna (anticabralinamente?) subjetivismo e contingência (SIMON, 2015, p. 219).

As formulações acima constituem o ponto culminante de uma interpretação particular da poesia contemporânea brasileira que se iniciara, como vimos, ainda em meados da década de 80. Ao longo desses anos, outros poetas e estudiosos houve que demonstraram comungar, ainda que parcialmente, dos diagnósticos e conclusões de Simon. Para não nos desviarmos de nosso propósito central neste capítulo, destacamos apenas duas dessas vozes – priorizadas pelo fato de que o próprio Paulo Henriques Britto estabelece com elas um breve diálogo em sua produção crítica.

Em primeiro lugar, registramos a contribuição do poeta Ricardo Domeneck, em texto publicado pela revista *Inimigo Rumor* em 2006. Embora não mencione diretamente o paradigma da “retraditionalização”, Domeneck questiona a cristalização do juízo crítico a respeito da *pluralidade* e sustenta que muitos autores recorreriam aos modelos consagrados em busca de certa “aura de autoridade”, numa “relação subserviente com a tradição” que *engessaria* – é esse o verbo que usa – a poesia contemporânea (DOMENECK, 2006, p. 197). De acordo com ele, o problema residiria no fato de que, ignorando serem “as formas históricas (...) soluções apresentadas por artistas para problemas específicos de seu contexto, não reproduzíveis” (DOMENECK, 2006, p. 181), muitos poetas da contemporaneidade incorreriam na descontextualização de procedimentos poéticos da tradição. Pressionados pela vontade de *encontrar a sua própria voz* ou pela determinação em *fazer o novo*, argumenta, eles se dedicariam “à busca do que ainda não foi feito, e não do que precisa ser feito, do que exige seu tempo, a língua, a própria cultura em que estão em atividade” (DOMENECK, 2006, p. 180).

A segunda voz é a de Italo Moriconi, que ainda em 1998 apresentava a hipótese de uma “normalização pós-vanguardista dos circuitos” (MORICONI, 1998a, p. 13). Segundo ele, o fenômeno teria início nos anos 80, a partir do momento em que a institucionalização da

contracultura impusera freios ao ímpeto transgressor observado nos decênios anteriores. Embora não deixe de considerar as ambivalências do processo, que segundo ele poderia tomar caminhos “progressistas” ou “retrógrados” (MORICONI, 1998a, p. 19), o autor adverte que, naquele momento histórico, a “tendência à ressublimação” (MORICONI, 1998a, p. 21) poderia resultar numa poética desconectada das questões da época e iludida por um “virtuosismo verzejador” (MORICONI, 1998a, p. 20).

Como vemos, tanto Moriconi quanto Domeneck, cada um com o seu percurso argumentativo, acabam por tocar em questões presentes no discurso de Iumna Maria Simon, sem que necessariamente o retomem de maneira direta. Trata-se, de todo modo, de uma linha de força da crítica que parece tomar corpo no momento da virada do século – e que foi acompanhada de perto pelo poeta e professor Paulo Henriques Britto, motivando aqui e ali a sua tomada de posição. Antes de avançar com as contribuições do poeta para o debate, no entanto, é preciso incluir nessa reconstrução histórica outra voz crítica fundamental para a hipótese de leitura que ensaiamos neste capítulo. Referimo-nos às participações de Alcir Pécora no debate público sobre a literatura, nem sempre marcadas exatamente pelo otimismo em relação ao contemporâneo.

Começamos pelas contribuições do autor para um número específico da revista *Sibila*, intitulado “Poesia em tempo de guerra e banalidade”. Como informa o editorial, a publicação é resultado de um seminário organizado, entre maio e junho de 2006, no Espaço Cultural CPFL, em Campinas, com a presença de poetas de várias partes do mundo. Entre os propósitos do encontro, ainda segundo a nota editorial, estaria a tentativa de refletir sobre o papel da poesia “em tempos aparentemente determinados pela guerra, a cada dia mais bruta, tribal e global ao mesmo tempo, e por um verdadeiro *triumfo da banalidade mais boçal*, cuja voracidade não parece mais admitir exceção” (p. 8, grifo nosso).

No texto de apresentação, Régis Bonvicino e Alcir Pécora traçam um retrato nada animador do panorama poético naquele início de século XXI. O ponto central da crítica assenta-se na insinuação de que os poetas teriam perdido seu poder transgressor ou provocativo à medida que passaram a tomar a escrita como uma atividade como qualquer outra, como “um hábito ligeiro, um *hobby*”. O resultado seria um incremento significativo no *volume* da produção poética, sem, contudo, que essa produção conseguisse se mostrar verdadeiramente relevante. Se a poesia, como sustentam, deveria constituir um território “hostil à mediocridade”, o grande problema residiria no fato de que os poetas do presente teriam se conformado com uma “dimensão mediana de produção” (PÉCORA; BONVICINO, 2006, p. 15):

A criação impotente, a reboque da tecnologia, do mercado e da voracidade comunicativa e midiática, sem consequência política ou estética libertadora, sobrevive no encolhimento da visada poética ou da destinação da poesia. O ceticismo, em face da transformação revolucionária, da consistência das vanguardas ou do dogmatismo ideológico, não resulta em ações mais livres, como gostaríamos de imaginar, mas apenas numa produção cada vez maior, mais prolixa, dentro de ambientes cada vez mais homogêneos. Condomínios de semelhantes, práticas corporativas de gênero segmentam e banalizam a produção poética. A atividade paroquial ofende-se com a crítica e o debate. Condescendência, pusilanimidade, pacto entre pares e perdão mútuo evidenciam a pouca seriedade com que se toma a poesia, bem como a descrença em sua ação transformadora (PÉCORA; BONVICINO, 2006, p. 14-15).

Ressaltando, como se vê, a estreiteza do alcance crítico da poesia, reduzida ao que descrevem como uma espécie de passatempo desfrutado tranquilamente entre iguais, numa dinâmica de revalidação da medianidade que reputam estéril e até covarde, os autores terminam por se perguntar se ainda seria possível, num panorama catastrófico como aquele, que a poesia fosse “mais do que uma afirmação de frivolidade” (PÉCORA; BONVICINO, 2006, p. 15).

Os aspectos centrais desse texto de apresentação, cujo caráter provocativo se explica, em parte, pelo intuito de estimular as discussões no contexto do evento, são recuperados, na mesma revista, em texto assinado individualmente por Pécora. Nas anotações fragmentárias registradas sob o título “O inconfessável: escrever não é preciso”, o autor volta a aludir ao “mar de coisa escrita” (PÉCORA, 2006, p. 93) da contemporaneidade – uma proliferação *quantitativa* que nada encerraria de propriamente relevante. Se do poeta se esperaria a capacidade de “resistir à vulgarização do escrito” (PÉCORA, 2006, p. 94), argumenta, a esse mesmo poeta caberia a firmeza de não se contentar em ser *apenas mais um escritor* entre outros. Isso porque a literatura, afinal, seria o “único ofício que não admite mediania virtuosa” (PÉCORA, 2006, p. 97).

Um tanto cáustico e incisivo, o texto assume ares quase performáticos, lembrando em alguns momentos a retórica dos manifestos. E chama atenção a insistência com que se insinua nas anotações a ideia de “banalidade”, presente afinal no próprio título do seminário. Copiamos aqui alguns fragmentos, destacando a ocorrência do termo e de seus correlatos:

20. (...) Ademais, não faz a menor diferença para nós: juventude, novidade e futuro são apenas faces simpáticas do mesmo engano que dissolve a qualificação ou a excelência do autor na **banalidade** do escrito (PÉCORA, 2006, p. 96-7).

24. Da crítica, entretanto, não se pode dizer o mesmo. Longe de se atirar com a força e a ingenuidade estúpida da juventude contra o mar de quantidade que a devora e contra o qual nada pode (a não ser acreditar baixamente que a **banalidade** é a destinação universal da escrita), a crítica foi sendo morta na cama, enquanto dormia, e seu corpo paulatinamente sendo substituído por simulacros que Foucault chamou certa vez de meninos bonitos da cultura (PÉCORA, 2006, p. 97).

28. Os meninos bonitos estão lá, no meio da névoa cerrada do presente sem futuro, pintando freneticamente de luz as sombras de sono e **banalidade** de que são feitos. Com seu farol tingido, asseguram aos passantes que tudo vai bem, que aquele mar não é abismo, que aquele poço tem fundo, que novos grandes autores estão surgindo naturalmente, que novas obras-primas continuam a ser geradas e até que a literatura de “nosso país” é fecunda e pujante (PÉCORA, 2006, p. 98).

29. Quando se chega a esse anúncio maravilhoso, o sistema de tráfego de **banalidades** está completo. O escritor qualquer coisa encontra seu crítico sem crise. Admiram-se, respeitam-se, amam-se (PÉCORA, 2006, p. 98).

32. Nesse cenário de horror **banal**, mas que curiosamente se representa como euforia de criação, pouquíssima gente destoa. Isso ocorre porque quase toda gente acha, com razão, que pode fazer parte do elenco de “grandes autores”, ultimamente identificado com a mediania das atividades quaisquer (PÉCORA, 2006, p. 98-9).

O que o conjunto de notas revela é que, para Pécora, a *banalidade* da produção poética alimentaria a *banalização* do próprio discurso crítico, capturado por uma dinâmica de cumplicidade. Poetas e críticos, “sem crise”, se renderiam a uma convivência pacífica no sentido negativo do termo – um mutualismo pernicioso que se converteria no sustentáculo de um “sistema de tráfego de banalidades”.⁴⁴ Nesse cenário de abismo, seria preciso que alguma voz destoante – um “menino feio” da crítica, para inverter a imagem evocada pelo autor – tomasse para si a responsabilidade de denunciar que *nem tudo vai bem* no campo poesia.

A narrativa da “crise” reaparece alguns anos mais tarde, em 2011, em artigo publicado por Pécora no jornal *O Globo*, na esteira de um debate sobre literatura contemporânea, ao lado de Beatriz Resende, promovido pelo Instituto Moreira Salles. Dessa vez, o crítico estende também para o campo da prosa os comentários que, até então, tinham como foco principal a poesia. Diagnostica o que seria um “vírus de irrelevância” da literatura contemporânea, tornada “inofensiva, doméstica”. No caso específico da prosa, o fenômeno decorreria, em parte, de uma proliferação das narrativas (impulsionada pela popularização de *reality shows*, *blogs* e redes sociais) que teria roubado à literatura sua “exclusividade da

⁴⁴ As aproximações entre o discurso poético e o discurso crítico, articulados pela noção comum de *crise*, são amplamente exploradas por Marcos Siscar nos ensaios que compõem *Poesia e crise*. Em “As desilusões da crítica de poesia”, o autor sugere que, ao manifestar seu incômodo em relação ao estado de coisas da poesia, a crítica revelaria uma insatisfação que, afinal de contas, se estenderia a ela própria. “E se, para a crítica, a poesia tem parecido escassa, sempre em falta, sistematicamente acuada diante dos acontecimentos, é possível dizer que ‘a poesia’ é um nome adequado para designar a própria sensação crítica de falta e de acuidade. ‘A poesia’ torna-se o nome daquele lugar discursivo em que a linguagem crítica obsessivamente manifesta um questionamento sobre a situação contemporânea, por meio do qual, de certo modo, numa espécie de monólogo dramático, lamenta a falta de grandes questões, de comprometimento, de negatividade compatível com a crise que fundamenta esse vazio. ‘A poesia’, no discurso da crítica, é o topônimo da carência que perturba. Quero dizer com isso que o incômodo da crítica não é substancialmente diferente daquele atribuído à poesia; talvez seja uma extensão dele, uma extensão que considero necessária e comovente” (SISCAR, 2010, p. 176).

narração”. Diante dessa “inflação simbólica”, boa parte da produção contemporânea acabaria marcada pela *medianidade*, que o crítico mais uma vez condena com veemência:

Escrever literatura, para mim, entretanto, é um gesto simbólico que traz uma exigência: a de ser de qualidade. Literatura mediana é pior que literatura ruim, pois, mais do que esta, denuncia a falta de talento e a frivolidade. A literatura decididamente ruim pode ser engraçada, ter a graça do *kitsch*, do *trash*, da paródia mesmo involuntária e grosseira: pode ter a graça perversa do rebaixamento. Já a literatura mediana não serve para nada. É a negação mesma da literatura, cuja primeira exigência é a de se justificar (justificar a própria presença) face aos outros objetos de cultura. E o que eles exigem é que você os supere, que se apresente como novo ou não dê as caras por lá (PÉCORA, 2011, p. 1).

Para Pécora, parte do problema residiria no que chama de “certo triunfalismo da produção contemporânea”, que se mostraria avessa a pensar os impasses a ela colocados, desconsiderando, por exemplo, a necessidade de “medir forças” com a tradição, sem o que se perderia todo horizonte de criticidade possível (PÉCORA, 2011, p. 3). Interessante notar que essa disposição para rivalizar com o cânone, cobrada por Pécora como régua crítica indispensável ao grande escritor, aparece também no depoimento de Carlito Azevedo escrutinado por Iumna Maria Simon no artigo sobre a “retradicionalização frívola”, de que tratamos há pouco. Na ocasião, a ideia de “se medir com grandes criadores” (SIMON, 2015, p. 214), mobilizada por Carlito como estratégia para desprestigiar a noção de ruptura, transformava-se, nas mãos de Simon, em munição para atacar o caráter inofensivo de toda poesia que se limitasse a reciclar o cânone.

No artigo de Pécora, a “hipótese da crise” se resume num aparente paradoxo: a “cena contemporânea de crise” seria explicada precisamente “por não haver qualquer disposição para a crise”, isto é, pelo fato de a maior parte dos escritores, presos a uma esfera de congratulação mútua, demonstrarem aversão a qualquer voz dissonante que ousasse apontar as suas fragilidades. Diante da constatação, Pécora afirmava encontrar, naquele momento, mais potência crítica para encarar os impasses do contemporâneo na escrita de alguns *teóricos* que na produção de *ficcionistas* e *poetas*. “Contar histórias, enfim, cansou?”, ele se pergunta, estendendo o questionamento final também ao campo poético: “E poesia contemporânea, por que é quase sempre *kitsch*? Qualquer subjetividade pode ser um direito, mas parece igualmente expressão de banalidade” (PÉCORA, 2011, p. 3).

Na construção argumentativa do artigo, é como se a crítica – os “teóricos” – se arrogasse o papel não apenas de *denunciar* o vazio da poesia e da ficção narrativa, mas também

de *suprir* ela própria esse vazio, tornando-se mais aguda e mais *prazerosa*⁴⁵ que a literatura sobre a qual se debruça. É o que nota, em outros termos, Marcos Siscar (2010, p. 179), ao sugerir que o texto de Pécora seria afetado pelo mesmo problema que apresenta, “como se a crítica, ao não encontrar elaboração convincente da crise pela poesia, se visse instada a fazer a prova da exigência que ela reclama desta última”.

Numa perspectiva mais ampla, o que a obra de Siscar (2010) evidencia é que a discussão sobre a “crise” da poesia não é um privilégio de nosso tempo. Outros autores, desde pelo menos o final do século XIX, insistiram na ideia de que o ofício do verso andaria mal das pernas. Periodicamente reeditada com outros nomes e rótulos, a ideia de “crise” não apenas fundaria a experiência moderna como constituiria um *topos* crítico e poético da contemporaneidade. Fenômeno semelhante ocorreria com as constatações sobre a “diversidade” da produção contemporânea ou sobre o “fim das vanguardas”, que Siscar (2016, p. 23) reconhece como “operação discursiva” produtora, ela própria, de significados.

Por isso, nesta retomada da noção de “frivolidade” desenvolvida por Iumna Maria Simon e da acusação de “mediocridade” formulada por Alcir Pécora, interessa-nos menos a discussão a respeito do *mérito* dessas questões e mais os *termos em que são formuladas*. Em outras palavras, mais que pensar a crise, nosso intuito tem sido, e continuará sendo, o de examinar como o *discurso sobre a crise*, presente nas contribuições de Simon e Pécora, configura uma certa interpretação sobre o presente que, não sendo certamente a única, teve repercussão na maneira como Paulo Henrique Britto escolheu se posicionar, crítica e poeticamente, sobre o seu momento histórico.

2.2. O crítico Paulo Henrique Britto

A maior parte dos artigos publicados por PHB concentra-se no período que tem início nos anos 2000. Segundo pudemos apurar, trata-se de um conjunto que reúne mais de trinta textos, com extensões e propósitos variados. Na verdade, entre o que chamamos genericamente de “artigos”, incluem-se não apenas textos com evidentes feições acadêmicas,

⁴⁵ As formulações do autor apelam para um vocabulário que se aproxima da esfera da *sedução*: “quase sempre (nem sempre, mas quase sempre) *acho mais prazer* textual, literário, em ler teóricos do que, por exemplo, ficcionistas ou poetas contemporâneos”; “Poucos autores de literatura contemporânea *me dão mais vontade* de ler como teóricos (...)” (PÉCORA, 2011, p. 3, grifos nossos).

mas também escritos que poderiam ser identificados como pequenos ensaios ou mesmo depoimentos de caráter mais pessoal.⁴⁶

Uma avaliação panorâmica desse conjunto de textos permite entrever algumas linhas de força recorrentes. São frequentes, por exemplo, os artigos sobre o seu próprio enquadramento na tradição, com alusões aos impasses vivenciados no início da carreira – assunto de que tratamos no capítulo anterior. Quando dirige seu olhar para a produção contemporânea, de maneira mais abrangente, o autor costuma diagnosticar, entre outras coisas, uma relação pacificada com a questão a identidade nacional, que segundo ele teria deixado de constituir um eixo de preocupação dos autores. No que diz respeito aos incômodos, destacam-se a insatisfação com a influência dos Estudos Culturais no campo da crítica, que teria retirado a autonomia do literário em benefício de categorias de natureza sociológica, e uma certa desconfiança em relação à tendência pós-moderna à desconstrução, contra a qual se afirma enquanto espírito essencialmente pragmático (por exemplo, no trato com a tradução). Por fim, vale a pena mencionar ainda os textos em que tece reflexões sobre versificação e aspectos formais da poesia (frequentemente associadas a um questionamento de valores como *ruptura* e *transgressão*, que reputa ultrapassados) ou se debruça sobre a questão dos círculos literários e do alcance restrito da poesia na contemporaneidade (em geral sob uma mirada saudosista do tempo em que os poetas moveriam multidões).

Neste momento, os artigos para os quais dirigiremos o nosso olhar são aqueles em que PHB dialoga de maneira mais evidente com os posicionamentos de Iumna Maria Simon e Alcir Pécora. A começar por este último, a quem o poeta teve a oportunidade de se contrapor por ocasião do seminário “Poesia em tempo de guerra e banalidade”, que mencionamos anteriormente. Publicados no mesmo número da revista *Sibila* que reuniu as contribuições de outros poetas convidados para o evento, os apontamentos de PHB respondem às provocações do texto de apresentação assinado por Pécora e Bonvicino.

Recusando-se a tomar a contemporaneidade como um momento literário particularmente mal servido de autores, o poeta carioca credita esse tipo de visão catastrofista à compreensão equivocada de que o “fim do paradigma vanguardista” (BRITTO, 2006, p. 71) representaria o fim da possibilidade de transformação no campo da arte. Para PHB, o que teria caído em descrédito não seria exatamente a possibilidade de mudança e de inovação, motores de sempre da atividade artística, mas um certo “conceito de revolução”, sustentado na “figura messiânica do artista que julga romper com todo o passado por um ato de vontade e lançar as

⁴⁶ Reunimos em seção à parte, nas referências bibliográficas, os artigos, ensaios e depoimentos do autor mencionados diretamente nesta dissertação.

bases do que deverá ser a arte do futuro” (BRITTO, 2006, p. 72). Quanto ao debate acerca da “medianidade”, entende o poeta que essa seria uma característica de todos os momentos históricos, ainda que a falta de distanciamento em relação ao presente possa distorcer nossa percepção a esse respeito:

Em qualquer época, a maioria esmagadora dos praticantes de uma arte se limita a diluir as propostas novas dos momentos anteriores, enquanto apenas uns poucos lançam as sementes do que virá a ser a arte do momento subsequente. Mas se o que se quer dizer é que em nosso tempo, ao contrário do que ocorria no passado, *todos* os poetas, sem exceção, são medianos, é impossível concordar. Ainda que nos falte perspectiva histórica suficiente para emitir juízos definitivos sobre o tempo em que vivemos, tudo indica que em nossa época, como em todas as outras, alguns poetas se destacarão da média, e suas realizações serão imitadas e diluídas pelos poetas medianos que virão depois. Jamais houve uma era em que o artista médio fosse outra coisa que não mediano, como também jamais houve uma época em que todos os artistas fossem igualmente medianos. Não vejo por que nosso tempo há de ser diferente de todos os outros. Mais uma vez, está em jogo aqui a falácia da aparente excepcionalidade do tempo presente: como é só dele que temos vivência direta, ele nos parece radicalmente diferente de tudo o que veio antes (BRITTO, 2006, p. 73).

Resta ainda espaço para que o autor manifeste suas reservas em relação ao incômodo, explicitado por Pécora e Bonvicino, com o fato de que a poesia teria perdido o que tinha de “perigoso, desarrazoado ou arrebatador”. Este, no seu modo de ver, não seria um critério válido para aferir a qualidade de um poeta: muito pouco de “desarrazoado”, afinal, se notaria em certos autores de sua predileção, como Wallace Stevens. O comentário dá ensejo a uma afirmação do “quadro de muita diversidade” (BRITTO, 2006, p. 74) que marcaria a produção contemporânea, numa evidente retomada do paradigma da pluralidade inaugurado por Haroldo de Campos.

Aliás, essa não é a única oportunidade em que PHB oferece interpretações do contemporâneo que caminham nesse sentido. Ainda no ano 2000, num breve depoimento publicado na revista *Babel* como resposta a um questionamento, estendido a outros poetas, críticos literários e editores, a respeito do sentido e da pertinência do conceito de “cânone” na atualidade, PHB afirmava que os poetas de seu tempo, diante da inexistência de um cânone único, tenderiam a se valer das múltiplas linhas de força do passado como “acervos de recursos formais e conteudísticos que podem ser livremente explorados sem qualquer preocupação de incorrer em incoerência ideológica ou ecletismo” (BRITTO, 2000b, p. 109). Não é preciso muito esforço para reconhecer nessa linha de pensamento algo semelhante ao que Heloisa Buarque de Hollanda apontava na introdução de sua antologia dos anos 90, ou ao que Iumna Maria Simon diagnosticava, em chave negativa, na formulação do conceito de “retradicionalização frívola”. Para o poeta carioca, o pluralismo e a diversidade constituiriam

valores a serem celebrados, pois que haveria nessa maior liberdade de transitar pelos cânones uma atitude “bem mais saudável do que o faccionalismo típico dos anos 60” (BRITTO, 2000b, p. 109).

Formulações semelhantes reaparecem em artigo de 2012, intitulado “A poesia no momento pós-vanguardista”. Ali, PHB afirma que os poetas formados a partir dos anos 80 e 90, libertos das disputas vanguardistas dominantes em décadas anteriores, estariam preocupados apenas em “levantar o imenso inventário de experiências da modernidade e dos períodos anteriores e utilizá-lo criativamente” (BRITTO, 2012b, p. 115). Outra vez, são evidentes os ecos do discurso crítico de Simon, sobretudo quando o autor se aproxima da questão por meio de um vocabulário da esfera do consumo, mencionando o “supermercado inesgotável de formas e posturas, temas e ritmos”, de onde os poetas contemporâneos extrairiam referências para – e aqui repete Heloisa Buarque de Hollanda – constituir seu “idioma próprio” (BRITTO, 2012b, p. 116).

De maneira geral, o argumento que PHB sustenta nesse artigo – a saber, o de que a institucionalização da contracultura e a incorporação do ímpeto vanguardista pelo discurso acadêmico teriam colocado um ponto final no que Octavio Paz entendia como “tradição de ruptura” – reformula posicionamentos que já haviam sido defendidos pelo autor em artigo publicado em 2007, no qual refletia sobre a viabilidade do conceito de “transgressão” na atualidade. Nessa ocasião, parte do raciocínio do poeta carioca apoiava-se na hipótese (questionável) de que o fortalecimento de um paradigma culturalista nos estudos literários, ao promover a valorização dos discursos *fora da norma*, teria paradoxalmente *normalizado* – e com isso tornado estéril – o ímpeto transgressor na literatura.

Como exemplo dessa penetração dos estudos culturais no discurso crítico sobre a contemporaneidade, PHB recupera o artigo de Ricardo Domeneck (2006) que mencionamos anteriormente. Embora reconheça em Domeneck uma “inteligência crítica arguta e uma consciência para as questões de forma muito distante das posturas culturalistas”, PHB demonstra-se incomodado com uma passagem específica do artigo, “perfeitamente afinada com o espírito de nossa época”, que segundo ele reforçaria a ideia, comum no meio acadêmico, “de que o mérito da obra de arte não pode ser julgado sem referência explícita aos atributos pessoais do artista que a criou” (BRITTO, 2007b, p. 49). Recorre também ao ensaio “Poesia ruim, sociedade pior”, de Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, que para ele teria se tornado “exemplo paradigmático de crítica sociológica”. Mesmo reconhecendo que Simon (ao analisar, por exemplo, a poesia de Valdo Motta) propõe “leituras instigantes” e que não seria correto, assim como não o seria com Domeneck, enquadrá-la como “representante do culturalismo

atual”, PHB entende que o ensaio em questão seria “sintomático do clima atual dos estudos literários, na medida em que dá mais relevo à figura do poeta, e seu pertencimento a determinadas categorias de etnia, classe e identidade sexual, do que aos poemas que ele escreveu” (BRITTO, 2007b, p. 50).

Se insistimos nesse apanhado do posicionamento crítico do autor, é porque entendemos que essas tomadas de posição revelam algo a respeito da construção de sua imagem pública, não apenas como professor universitário interessado nos rumos da poesia, mas também como *poeta*. Nesse sentido, valeria a pena mencionar um último texto de PHB, destinado originalmente ao público de língua inglesa e publicado pela *Los Angeles Review of Books*: o artigo “Poesia brasileira hoje” (BRITTO, 2013b). Ainda que o título remeta à atualidade, a maior parte do texto é reservada a um panorama histórico da literatura nacional, reconstituído pelo autor a fim de sustentar a hipótese de que haveria um “fosso” entre a produção dos poetas contemporâneos e parte do discurso crítico sobre a poesia.

A crítica dirige-se sobretudo a Iumna Maria Simon, em quem censura não apenas o tom de “repulsa e indignação moral” da maior parte de seus artigos, mas sobretudo o “previsível mecanicismo de seus argumentos marxistas”. Na visão de PHB, críticos como Simon, que teriam forjado seu gosto e “instrumental ideológico” nos anos 60, período de “exceção”, encontrariam dificuldade em se aproximar de uma poesia produzida agora em tempos de “normalidade” – tempos em que os autores não mais se preocupam em “reinventar a linguagem da poesia” ou “contribuir para a derrubada do capitalismo e do imperialismo” (BRITTO, 2013b, n.p.).

A defesa desse estado de “normalidade”, embora procure se apoiar na autoridade de outros críticos, recuperando noções como a de “normalização pós-vanguardista dos circuitos” (MORICONI, 1998a, p. 13), esbarra em algumas deficiências conceituais ou terminológicas que fragilizam a argumentação. A começar pelo uso impreciso do termo “exceção”, empregado primeiro com sentido político, em alusão ao histórico de autoritarismo do país, mas depois recuperado para identificar um momento excepcionalmente produtivo ou combativo da arte nacional.⁴⁷ Às décadas situadas entre a Semana de 22 e o ano de 1968 (marco em que reconhece o fim de um ciclo vanguardista) reporta-se como um “um período de exceção

⁴⁷ É significativo, nesse sentido, que o texto em inglês se inicie com um aposto explicativo que não consta na versão em português, possivelmente porque avaliado como redundante ou desnecessário: “period of exception” seria a tradução um tanto literal para “um eufemismo de sentido abrangente que, em português, contempla desde um trecho acidentado na história política de um país até um longo interregno de escancarada ditadura” (“a loose Portuguese euphemism that covers everything from a bumpy patch in a country’s political history to a long interregnum of outright dictatorship”, tradução nossa).

particularmente excepcional” dentro da já excepcional história da literatura brasileira⁴⁸ – deixando ao leitor a tarefa de compreender se, sendo a exceção a *regra*, faria realmente sentido falar nesses termos.

O fato é que, para PHB, a atualidade se caracterizaria como um período de “proliferação de vozes e poéticas distintas”, em que os autores, tendo deixado de integrar as “seitas literárias” do passado, se sentem “livres para lançar mão dos repertórios técnicos deste ou daquele movimento histórico”. De novo, estamos diante da *retradicionalização* à Paulo Henriques Britto, com a diferença fundamental de que para ele, por certo, não caberia o qualificativo “frívola”. Afinal, o poeta tende a acolher de bom grado aquilo mesmo que Simon critica: a falta de preocupação com as questões relativas à identidade nacional. “O que estou afirmando”, registra PHB, “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”. Daí a razão de prevalecer, na atualidade, uma “percepção mais ou menos geral de que a tarefa de construir a cultura brasileira por fim foi concluída” (BRITTO, 2013b, n.p.)

Seria o caso de perguntar se essa “percepção mais ou menos geral” não é *menos* geral do que o poeta supõe, tendo em vista as vozes dissonantes a que ele mesmo se contrapõe e a emergência recente do movimento identitário (visto com tanta reserva por PHB), que, em certa medida, poderá ter transformado a discussão sobre a “identidade nacional” em um debate acerca das *identidades* – no plural – em disputa no território brasileiro. De resto, o que parece menos discutível, no que diz respeito ao discurso crítico de PHB, é a sua tendência a estender para toda a cena poética contemporânea aquela que é, como poeta, a *sua* visão particular sobre a poesia. Complementarmente, nota-se que o quadro de “normalidade” por ele descrito acaba por reforçar, à sua maneira, a sensação de que *nada está acontecendo* (formulada por Alcir Pécora, em chave negativa, nos termos de uma *irrelevância* da produção contemporânea). Para Paulo Henriques Britto, a premissa se desdobra em conclusão no sentido contrário: *nada de mais está acontecendo* – e não há nada de mau com isso.

⁴⁸ “De certo modo, a maior parte da história da literatura brasileira decorreu em períodos de exceção. Desde seus primórdios, os escritores, tal como os críticos, de modo geral acreditavam que o fim verdadeiro da literatura não era a própria literatura, e sim a construção e afirmação de uma identidade brasileira” (BRITTO, 2013b, n.p.).

2.3. Um prazer envergonhado

Se até aqui centramos nossa atenção nos discursos críticos a respeito da poesia contemporânea, incluídos aí os posicionamentos do próprio Paulo Henriques Britto, enquanto intérprete de seu momento histórico, resta agora examinar a maneira como o autor responde a esses discursos *pela via poética*. Como ponto de partida, tomemos o segundo poema da série “Crepuscular”, incluída no volume *Tarde* (BRITTO, 2007a):

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, coisa alguma.
(*T*, p. 84)

Logo no terceto inicial, a anáfora realça a tonalidade crepuscular dos versos: “chegamos tarde”, reconhece o poeta, irmanando-se com seus contemporâneos pelo uso da primeira pessoa do plural. A sensação de *chegar tarde*, como esclarecerão os tercetos seguintes, traduz a angústia de constatar que tudo teria sido feito em matéria de poesia. Verdade que a expressão “como todos”, ao final do primeiro verso, não determina (ainda) se essa totalidade seria restrita aos companheiros de momento, particularmente assombrados pela tradição, ou se abrangeria os poetas de maneira mais ampla, perseguidos desde tempos remotos por uma sensação de posteridade. O que parece certo, porém, é a impressão de exiguidade (e até de alguma urgência) do tempo presente, que por ser “pouco” permite apenas que se reafirme o que se dissera no início: “é tarde”.

O ritmo em *staccato* da estrofe inicial, em que predominam as pausas, confere à abertura um efeito de interrupção que materializa a própria condição da poesia, interdita pelo peso do passado. Até este ponto, não só as orações respeitam as fronteiras dos versos, mas também estes, decassílabos como todos os outros do poema, apresentam acentuação convencional – ao contrário do que ocorrerá nas estrofes seguintes, em que o poeta nem sempre se aterá ao modelo sáfico ou heroico. A continuidade do poema, de fato, reserva uma alteração

formal significativa: o período iniciado a meio da segunda estrofe, depois da afirmação em tom resignado de que “todas as sílabas imagináveis / soaram”, será estendido pelos *enjambements* até o verso final, num evidente contraponto à configuração do início.

No plano do conteúdo, somos apresentados a alguns exemplos das interdições colocadas ao poeta contemporâneo: “não-poder-cantar”, “não-ter-mais-o-que-cantar”, todos artifícios trabalhados e retrabalhados pela poesia, com tanta insistência que mesmo o lamento metalinguístico – *cantar a impossibilidade de cantar* – se teria convertido numa estratégia “banal”. Nesse momento, o poema dobra-se sobre si mesmo, reconhecendo no “espelho” (reproduzida ao infinito) a inanidade de sua própria enunciação. Assim, o que resta ao poema – ou melhor, o que resta *como* poema, porque o poema é apresentado justamente como esse *resto* – é a versão diminuída (um “resumo”) do que já era à partida uma “pálida intenção”, a saber: “não dizer, dizendo, coisa alguma”. O malabarismo lógico da formulação imita a armadilha dos espelhos colocados frente a frente: a aspiração inicial do poeta não seria *dizer alguma coisa* mesmo sem ter nada de novo a dizer, mas *não dizer coisa alguma*, ainda que o hábito (ou a teimosia) o induza a fazê-lo.

Em sua apreciação do poema, Filipe Bitencourt Manzoni reconhece que a “constatação do esgotamento do próprio discurso do esgotamento” (MANZONI, 2018, p. 108) permitiria que o poeta se inserisse no “discurso da crise” ao mesmo tempo em que procura escapar dele (MANZONI, 2018, p. 109). A própria estruturação dos versos – com a inclusão, a partir da segunda estrofe, de termos acessórios que prolongam o período gramatical – seria uma estratégia discursiva para protelar a enunciação dessa crise, empurrando-a até os limites do poema. Nesse sentido, Manzoni entende que os versos de PHB projetariam, ainda que residualmente, uma “última guarida para o discurso poético frente aos ‘discursos do fim’” (MANZONI, 2018, p. 114).

O exame de outros poemas da série “Crepuscular” fornece subsídios à hipótese de Manzoni. No quinto poema do conjunto, por exemplo, a autoconsciência do poeta contemporâneo (sabedor dos constrangimentos impostos pela *crise* em que inevitavelmente se insere) se apresenta como o “ácido saber de nossos dias”, uma “vertiginosa lucidez” que, no entanto, não impediria que se insistisse sempre em *recomeçar* – sem a pretensão de “reinventar a roda”, mas com a humildade (ou diríamos resignação?) de quem sabe que a reinventa apenas “para si” (T, p. 87). Aqui, como em outros poemas da série, é como se os versos, além de esboçarem uma frágil promessa de resistência da poesia *apesar de tudo*, ensaiassem também uma antecipação da crítica a que eles próprios – estes versos que lemos – poderiam ser submetidos. Como apontou Murilo de Almeida Gonçalves (2017, p. 108), recordando a

inserção de PHB, como professor e pesquisador, no debate crítico sobre a literatura, o poeta carioca frequentemente “manipula as expectativas de recepção” de sua obra. No caso dos poemas de “Crepuscular”, a impressão é que o sujeito poético se vê obrigado a antecipar sua defesa: *vejam, não é preciso que me digam, sei muito bem que isto não é original.*

Mesmo no livro mais recente do autor, *Fim de verão* (BRITTO, 2022), essa preocupação em controlar a maneira como os versos serão recebidos aparece logo no poema de abertura, particularmente ilustrativo dessa tendência:

ANACRUSE

“Em sua mais recente coletânea
ele retoma os mesmos velhos temas,
e vê-lo equacionar esses problemas
gera uma admiração que é momentânea

e é só no plano intelectual –
pois o que temos é uma poesia
bem calculista, sarcástica, fria,
pobre em imagens, pouco musical,

presa ao prosaico; uma poesia chã,
indiferente ao que é sublime e nobre,
imune ao visceral, ao sentimento,

isenta de passado e de amanhã –
em suma, uma poesia rala e pobre,
que espelha a mesquinhez do nosso tempo.”
(*FV*, p. 9)

Tomado de empréstimo ao campo da música, em que designa a execução de uma nota *antes* do tempo inicial do primeiro compasso de uma composição, o termo “anacruse” assinala a posição de abertura ocupada pelo poema dentro do livro (por oposição aos versos de “Coda”, que o encerram). A escolha do título permite que o poeta apresente o soneto como um elemento *anterior* ao restante dos poemas, como se cumprisse em relação ao conjunto uma função meramente paratextual. Tanto é assim que os quatorze versos são apresentados entre aspas, recurso que sugere pertencerem a outra pessoa as palavras que o poeta registra por escrito.

Evidente que tudo não passa de simulação. A estratégia, aliás, fora empregada anteriormente por PHB no soneto de abertura de *Tarde*, intitulado jocosamente “Op. cit., pp. 164-65” (*T*, p. 9). Ali, a maior parte do poema, delimitada pelas aspas, consistia num pastiche de discurso acadêmico sobre fingimento e autorreflexividade poética, a que se seguiam uns poucos versos, *fora das aspas*, nos quais o poeta ironizava o caráter prolixo do jargão universitário. Neste “Anacruse”, o recurso é potencializado: o soneto inteiro não é mais que a

incorporação provocativa do que seriam as considerações críticas presentes em uma resenha sobre a sua própria obra. A maior parte do que se afirma nessa falsa resenha, de fato, poderia servir de rótulo para a poesia do autor, lida por vezes como “calculista, sarcástica, fria”. Se causa alguma admiração, essa admiração é apenas “intelectual”. Procura escapar às armadilhas do sentimental, como revelamos no capítulo anterior, mas não mostra afinidade alguma com a busca pelo “sublime”. E passa a impressão de insistir, livro após livro, nos “mesmos velhos temas”.

Mas se boa parte desses rótulos, descontada a sua superficialidade, poderia ser assumida pelo próprio autor, com a autoironia que lhe é característica, será que poderíamos afirmar o mesmo em relação às provocações que aparecem na estrofe final? Ou estaríamos, ali, diante da reprodução de um discurso que PHB na verdade refutaria? Afinal, aquilo que se insinua no último terceto parece ecoar posicionamentos críticos que o autor costuma tratar com desconfiança. Que a poesia contemporânea tenha fechado os olhos para o amanhã – e perdido com isso a sua dimensão *utópica*, para recuperar a posição de Haroldo de Campos – é algo que PHB talvez concedesse. Mas fica difícil acreditar que assine embaixo das proposições, como a de Iumna Maria Simon, que imputam às tendências contemporâneas um abandono da historicidade – falta de perspectiva histórica que se traduziria no poema em questão na ideia de uma poesia “isenta de passado”. Também é certo que o autor não rotularia de “rala e pobre” a poesia de seu tempo, bastando para isso recuperar as suas reservas em relação à suposta mediocridade do presente. O verso final, a propósito, soa quase como uma paródia da equação “poesia ruim, sociedade pior”, título do famoso ensaio de Simon e Dantas.

Mais provável, portanto, é que estejamos diante de um poema que recupera certo discurso crítico no intuito claro de ironizá-lo. Às acusações de frivolidade ou mediocridade, o poeta responde com a emulação sarcástica dos lugares-comuns dessa mesma crítica, como a ressaltar que também essa atividade, assim como a poesia, teria seu quê de ridículo. E não usamos a palavra sem motivação. Ao retratar-se a si mesmo (e aos poetas em geral) como *ridículo*, o autor parece tomar para si, assumindo como traço seu, aquilo que em sua poesia constituiria um flanco vulnerável à crítica. Que nos perdoem a comparação um pouco trivial, mas a dinâmica é a mesma do sujeito que, achincalhado com um apelido pouco lisonjeiro, decide assumir para si, num gesto de autoafirmação, a alcunha que antes considerava depreciativa.

É nesse sentido, pois, que enxergamos na produção de PHB – sobretudo a partir de *Trovar Claro* e *Macau*, como apontamos anteriormente – o que temos chamado de uma *capitulação ao banal*. Dizem que a poesia contemporânea é frívola, medíocre, trivial? *Pois aqui*

vai (é como se dissesse o poeta) *o meu poema frívolo, medíocre, trivial...* Na prática, esse gesto de antecipação da crítica se materializará, dentre outras maneiras, por meio de um retrato cômico e envergonhado do ofício poético.

Um exemplo bastante estudado desse procedimento é o poema “Biodiversidade”, que sugere ironicamente existirem maneiras “mais fáceis de se expor ao ridículo” e “mais simpáticas de pagar mico” que a poesia. Prestando-se a esse “papel esdrúxulo”, o poeta entregaria ao leitor um conjunto de “palavras bestas estrebuchando inúteis, / cágados com as quatro patas viradas pro ar” (*M*, p. 9). A imagem coloca poeta e poema, de mãos dadas, em posição de impotência, como a sugerir que a arte poética, segundo aponta Roberto Zular (2015, p. 19), fosse “uma forma de vida em extinção” clamando por salvamento. Ocorre que a segunda metade do poema avança com uma inversão de fundo otimista: essa “fala esquisita” que é a poesia, assim como o animal indefeso, poderia representar, afinal de contas, uma “outra forma de vida”, precária, é verdade, mas capaz de resistir como “ramo alternativo do reino animal” (*M*, p. 9).

Longe de se restringirem a esse poema, as metáforas que remetem ao campo semântico da animalidade constituem, como aponta Eduardo Veras (2018), uma constante na obra de PHB. Tendo isso em conta, um paralelo proveitoso com “Biodiversidade” poderia ser encontrado no terceiro poema da série “Art poétique”, que integra o livro *Tarde*:

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 sagui,
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.)
(*T*, p. 55)

O intertexto com “Biodiversidade” fica sugerido logo no primeiro verso. Estamos diante de uma “forma de vida” que aos poucos vai se revelando. Aparece o focinho, a cabeça, uma pata, até que o animal por fim se apresente de “corpo inteiro”. A atitude, um pouco dúbia, oscila entre o receio (“hesitante”) e a displicência (“como se não estivesse nem aí”). Temos a impressão de um animal acuado mas persistente, tranquilo apesar de sua instintiva

desconfiança. Não é preciso muito malabarismo para transpor a natureza um pouco contraditória dessa criatura para o “ramo alternativo” do reino animal ocupado pela poesia, espécie ameaçada, sim, mas igualmente pertinaz.

Se o cágado indefeso de “Biodiversidade” remetia o leitor ao poeta-albatroz de Baudelaire, nesta afrancesada “Art poétique” somos levados a pensar no poema didático de Nicolas Boileau e em seu ancestral latino Horácio, cuja *Ars poetica* se inicia com os seguintes versos:

Se à cabeça humana um pintor equino pescoço
 costurasse ao acaso e aplicasse penas diversas
 sobre membros colados de bichos vários, findando
 preto peixe horrendo da bela mulher do começo,
 vendo a mostra, vocês conteriam o riso, meus caros?
 Mas acreditem, Pisões, que a esse quadro se iguala
 todo livro que, qual sonhos de um homem doente,
 forja-se em formas vãs, que nem pé nem cabeça combina
 numa só figura. (...)
 (HORÁCIO, 2020, p. 43)

Ao traçar o retrato grotesco dessa mal composta criatura, o autor latino ensinava que a ousadia dos poetas deveria ter como limite o senso de unidade e consistência da obra literária. Ignorado esse preceito, o resultado seria digno de riso. No poema de PHB, sem propósito didático, as aproximações com o universo animal têm outra finalidade: servem para delinear a imagem da poesia (e talvez em especial da poesia contemporânea) como criatura esquiva, arredia, “arisca” como um “sagui”, e ao mesmo tempo ridícula em suas anacrônicas pretensões, feito um pomposo e “felpudo” rabo de “angorá”. A ambivalência é reforçada pela oposição que se estabelece entre a amistosidade canina (“o olhar é de cão”) e o aspecto traiçoeiro comumente atribuído aos gatos (“desconfiança é bem felina”).⁴⁹ Diante dessa criatura esquisita, e talvez por isso mesmo instigante, o leitor experimentaria uma sensação “indefinível”, como se estivesse frente a frente com um ser fabuloso (“grifo”) e enigmático (“esfinge”). No último verso, a locução adversativa de sabor coloquial (“só que”) não apenas acentua o caráter ambivalente que perpassa o poema, como também retoma o tom de ressalva com que se encerrara o poema anterior da série “Art poétique”, em que líamos: “*Por outro lado,*

⁴⁹ Marcos Siscar (2016, p. 163) lembra que o poeta e crítico francês Jean Marie-Gleize encontraria em sua leitura do *Spleen de Paris* as “evidências de algo como um ideal baixo da literatura, por oposição ao ideal alto de *As flores do mal*, opondo ao mistério sublime dos gatos (fechados nas quatro paredes dos poemas em verso) a figura mais prosaica do cachorro (que passa sem destino pelas ruas dos poemas em prosa)”. A oposição nos interessa não apenas por permitir uma leitura complementar da simbologia associada aos animais, mas porque antecipa a tensão entre *prosa* e *poesia* presente na produção de PHB, que examinaremos na seção seguinte.

a coisa dá prazer. / Dá uma formidável sensação / (mesmo que falsa) de estar sendo ouvido” (T, p. 54, grifo nosso).

Apesar de tudo, a *coisa dá prazer*. Eis uma frase que poderia sintetizar o espírito de parte significativa da poesia de PHB. Um prazer algo envergonhado, marcado pela *culpa*⁵⁰ de se entregar a uma atividade que o poeta mesmo reconhece próxima ao ridículo. Esse prazer incômodo (ou incômodo prazeroso) se acentua ao levarmos em conta a disposição, revelada pelo autor, de desafiar *pela via poética* os diagnósticos pouco otimistas de parte da crítica a respeito da poesia contemporânea, como apontamos nas seções iniciais deste capítulo. Tudo se passa como se PHB dramatizasse, poeticamente, o impasse diante das acusações de frivolidade ou mediocridade que pesam sobre a produção do presente. Frente a esse tipo de acusação, afinal, que caminho restaria ao poeta no mundo contemporâneo? Como falar de “lirismo” senão o fazendo acompanhar de seu imediato desmascaramento? Não seria essa *poética das ressalvas* a condição mesma que autorizaria o poeta a insistir no seu ofício?

Ora, nesse gesto de antecipação da crítica, por meio do qual o poema passa a acolher, dentro de seus limites, as suas presumíveis vulnerabilidades, PHB chega ao ponto de figurar o poético não apenas como prazer envergonhado, mas também como prazer *proibido*. Referimo-nos, em especial, à série intitulada “Até segunda ordem”, de *Trovar claro*. Trata-se de uma sequência de cinco poemas eminentemente narrativos, em que se relatam os desdobramentos de uma operação de contrabando – reconhecível pelos codinomes secretos atribuídos aos personagens e pelas menções, em linguagem cifrada, a encomendas e carregamentos. As datas que encabeçam cada um dos poemas, espaçadas entre si em mais ou menos um mês, indicam a progressão das atividades contrabandistas, atualizada por um integrante do esquema que domina a enunciação. Os sonetos, assim, se apresentam como o *suporte* por meio do qual se comunica o grupo de contraventores – a ponto de se solicitar ao

⁵⁰ Emprestamos a ideia de “guilty pleasure” de um pequeno texto de Kenneth Goldsmith (2009), expoente da escrita conceitual americana, a respeito da chamada *flarf poetry*, vertente poética marcada pelo uso experimental de mecanismos de busca da internet para a composição de poemas de aspecto propositalmente tosco ou mal-acabado. No seminário sobre “Poesia em tempo de guerra e banalidade”, a que repetidamente aludimos ao longo deste capítulo, a intervenção do poeta finlandês Leevi Lehto mencionava os “flarfistas” americanos, segundo ele dispostos a incorporar à poesia o “lixo da internet” (LEHTO, 2006, p. 52). Evidentemente, do ponto de vista do método de composição, esse tipo de abordagem se distancia radicalmente da poética “de oficina” de PHB. No entanto, não podemos deixar de notar que, ao menos no plano temático, o poeta carioca não teria receio de “sujar as mãos” (“get our hands dirty”, Goldsmith, 2009) no amontoado de clichês e trivialidades que povoam os discursos do cotidiano – na internet e fora dela. Como apontamos anteriormente, Augusto Massi se vale dessa mesma expressão na orelha de *Trovar claro*, afirmando que o poeta “suja as mãos na sondagem barateada do banal”. De resto, remeteríamos a imagem de volta a Manuel Bandeira (2014, p. 75) e sua defesa do poema “sórdido”, com a “marca suja da vida”.

final, uma vez fracassada a transação e disperso o bando, que se “destrua este soneto / imediatamente após a leitura” (TC, p. 43).

A série mereceu a atenção de alguns comentadores da obra de PHB, entre eles Roberto Zular (2015), para quem os poemas seriam ilustrativos de uma “formulação cínica da enunciação” característica da poesia do autor, que faria conviver “no mesmo ato de fala a regra e a contravenção, a inclusão e a exclusão” (ZULAR, 2015, p. 21). Nesse sentido, haveria em “Até segunda ordem” um contraste entre forma (a *regra* do soneto) e conteúdo (a *subversão* do contrabando). Como a aprofundar esse descompasso, Manzoni (2018, p. 209) nota que um segundo efeito de inadequação decorreria da oposição entre a mesma rigidez do soneto e a linguagem marcadamente oral do conjunto de poemas, que simula a *fala* de um contrabandista. Tomemos como exemplo o terceiro soneto da série, que ocupa posição central na sequência:

(21 de dezembro)

Sim, recebi a carta do João.
Só que o seu telefonema da sexta
já havia alterado a situação
completamente. É, o Bento é uma besta,

mas você, também... Nessas horas é que se
vê que falta faz um profissional.
Você nunca vai ser como era o Alex.
Mas deixa isso pra lá. O principal

é que o negócio está de pé, ainda.
O que não pode é pôr tudo a perder
a essa altura do campeonato.

Não diga nada, nada, à dona Arminda.
Toma cuidado. Conto com você.
Aguarde o nosso próximo contato.
(TC, p. 39)

Mal começamos a leitura e temos a impressão de que deixamos escapar alguma coisa – como se o soneto, conforme sugeriu Nelson Ascher (2001, p. 55) a respeito de outro poema do autor, se iniciasse *in medias res*. O primeiro verso consiste na resposta afirmativa a um interlocutor que desconhecemos, mas cuja presença é continuamente solicitada ao longo do poema. O que lemos é um soneto-mensagem interceptado, sim, mas em alguns momentos a sensação é que estaríamos entreouvindo uma conversa telefônica e que esse alguém do outro lado da linha, segundos antes, teria dito algo a motivar a confirmação do enunciador: “É, o Bento é uma besta, / mas você também...”. Todos esses *não ditos*, que conferem ao soneto um aspecto “lacunar” (Manzoni, 2018, p. 209), alimentam o clima de cumplicidade entre os envolvidos na conversa.

Cumplicidade entre os interlocutores, por certo, mas também entre eles e o leitor. Verdade que as referências vão se acumulando sem que, estando de fora, possamos compreender quem seriam Bento, Alex, Arminda, e que negócio exatamente seria esse de que tratam. Mas o fato é que estamos, ocultamente, lendo-ouvindo a conversa: somos, se não cúmplices, ao menos testemunhas das atividades ilícitas ali relatadas. Um primeiro efeito do estabelecimento dessa teia de cumplicidade, portanto, seria ressaltar não apenas o pacto ficcional que a literatura por regra estabelece com o leitor, mas também, numa abordagem mais específica, a sensação de *prazer proibido* que a poesia de PHB costuma encenar diante dos constrangimentos colocados pela contemporaneidade.

Em segundo lugar, notamos que a cumplicidade estabelecida entre emissor e receptor – principal responsável pelas lacunas que, paradoxalmente, *preenchem* o poema – termina por *esvaziar* os versos de qualquer conteúdo mais significativo. Fisgamos alguns nomes aqui e ali, entreouvimos alguns acertos e recomendações, mas somos incapazes de concatenar esses dados fragmentados dentro de um esquema lógico que (fôssemos nós os investigadores) pudesse ser desvendado. O que resta do poema, muito mais que o conteúdo da conversa que interceptamos, é a forma absolutamente banal que assume o processo de comunicação, sustentado por uma sequência de expressões com sabor de frases feitas: “deixa isso pra lá”, “o negócio está de pé”, “pôr tudo a perder”, “a essa altura do campeonato”, “conto com você”. Enunciadas com um certo grau de automatismo, essas frases superficiais, praticamente esvaziadas de significado, parecem em certa medida concretizar a intenção de “não dizer, dizendo, coisa alguma” manifestada no poema da série “Crepuscular” (T, p. 84) com que abrimos esta seção.

O que este terceiro soneto de “Até segunda ordem” revela, à diferença da maior parte dos poemas analisados neste capítulo, é que desta vez não se trata exatamente de *nomear* o banal, acolhendo-o como *tema* dos versos, mas de *performá-lo*. Mais que apenas mencionar o trivial da vida e da poesia, o poema agora *encarna* essa trivialidade de maneira estrutural, esvaziando-se de significação mais profunda para se apresentar como pura superfície. O recurso está longe de ser incomum na poesia do autor, que se compraz em encenar o fracasso constitutivo da própria experiência literária, em especial a contemporânea.

Nesse sentido, alguns comentadores têm chamado a atenção para os poemas do autor que exploram a chamada função fática da linguagem. A questão aparece pontualmente em Zular (2015, p. 33) e extensamente na tese de Filipe Manzoni (2018, p. 152), que reconhece na produção de PHB a performance do que seria um “tagarelismo sem finalidade” (expressão que traduz a ideia de “aimlessly gossip” formulada pelo antropólogo Bronislaw Malinowski).

Fernando Ulisses Mendonça Serafim (2020a, p. 195), por sua vez, ao analisar o poema “De vulgari eloquentia” (*M*, p. 18), em que PHB recomenda que se fale “sem parar”, “mesmo sem assunto”, entende que o sujeito poético revelaria a consciência de que, “para desmontar a máquina da linguagem, é preciso torná-la algo mecânico” – assim, o “fluxo contínuo” de palavras se converteria em uma forma de resistência.

Há exemplos de poemas⁵¹ em que, de maneira semelhante ao que acontece em “Até segunda ordem”, a enunciação parece *girar em falso*, sem sair do lugar. Seja porque se compõem de frases feitas, que não se prestam senão a ocupar o vazio do silêncio, seja porque a sua lógica argumentativa se estrutura de maneira circular, esses poemas passam a impressão de que tudo o que têm a dizer não é mais que a confissão do *não ter nada a dizer*. Afinal, são estruturados como *ensaio*, como *preâmbulo* de um “conteúdo” que afinal não se realiza. Nesses casos, Carolina Anglada (2018, p. 264) compreende que o “sentido” do poema, sendo recorrentemente *adiado*, “se faz precisamente como adiamento, como ausência de mistério e de segredo, sendo a experiência contraditória da leitura a única realidade material que o poema oferece”. Já Murilo Gonçalves (2017), ao tratar de um poema (significativamente) intitulado “Circular” (*FN*, p. 12), destaca que a reiteração de palavras (em todas as estrofes do poema, são os mesmos termos que aparecem na posição final dos versos) “faria com que o poema sempre retornasse ao ponto de partida, sem perspectiva de avanços” (GONÇALVES, 2017, p. 115) – ausência de perspectiva para a qual o pesquisador acena, sem contudo desenvolvê-la a fundo, com uma possível interpretação sócio-histórica, aludindo à fragilidade dos supostos “avanços” da sociedade pós-moderna ou pós-utópica.

De nossa parte, reforçamos a impressão de que esse calculado esvaziamento de sentido, tal como a figuração do “ridículo” da poesia, constitui um valioso exemplo de como a “capitulação ao banal” poderia revelar um posicionamento irônico do autor em face de determinados discursos críticos sobre o contemporâneo. E se esse foi, até agora, o eixo central de nossa hipótese de leitura, a partir deste ponto a tentativa de compreender a banalidade enquanto procedimento característico da poesia do autor se complexifica com a entrada em cena de um novo elemento: o exame de suas possíveis motivações de ordem mais particular, associadas à trajetória de formação do poeta e às suas manifestas preferências literárias.

⁵¹ Listamos alguns deles, sem a pretensão de oferecer um inventário exaustivo: “Dez exercícios para os cinco dedos – V” (*TC*, p. 55), “Três tercinas – I” (*M*, p. 23), “Sete sonetos simétricos – VI” (*M*, p. 46), “Seis sonetos soturnos – III” (*FN*, p. 46), “Três peças dispépticas – I” (*FN*, p. 56), “Caderno – IV” (*NM*, p. 37), “Oito sonetos entrópicos – II” (*FV*, p. 61).

2.4. A sabotagem do lirismo

Poesia, *um prazer envergonhado* – foi assim que a surpreendemos, guiados pelas mãos de Paulo Henriques Britto, na seção anterior. Esta se inicia com uma hipótese complementar: e se essa “vergonha” exprimisse não apenas a sensação de emparedamento do poeta contemporâneo, como procuramos argumentar, mas também insatisfações muito próprias, de caráter mais íntimo?

Não são poucas as ocasiões em que PHB tem admitido que a sua verdadeira paixão é a narrativa e que, fosse ele dotado da imaginação necessária para o ofício, gostaria mesmo era de ter se tornado prosador. O testemunho mais eloquente a esse respeito encontra-se num depoimento publicado ainda em 1991, como desdobramento de um ciclo de debates sobre literatura promovido no ano anterior pelo Centro Cultural São Paulo:

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 – a 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 enviesado, uma afetação um tanto irritante; por exemplo, essa coisa de trocar de linha sem mais nem menos, sem nenhum respeito pela lógica nem pela gramática; e a exploração do som das palavras, uma coisa que eu achava um tanto pueril. Mas o que mais me irritava, o que me parecia pior de tudo, 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 – tudo isso agredia meu sólido racionalismo, que sempre prezei pelas muitas vezes que ele me ajudou a preservar a sanidade (BRITTO, 1991, p. 264).

Na época, é preciso registrar, não haviam sido publicados ainda os dois livros de contos do autor: *Paraísos artificiais* (2004a) e *O castiçal florentino* (2021). Nem por isso o depoimento deixa de ser impactante: o Paulo Henriques Britto que a maior parte das pessoas conhece é sobretudo poeta – tradutor e poeta. Essa é, por certo, a sua face pública mais celebrada, a ponto de podermos situar as suas incursões pela prosa como desvios em uma trajetória predominantemente voltada (ao menos no que se refere à produção *autoral*) para o ofício da poesia. Não é isso, contudo, o que sugere o depoimento, em que o destino de *poeta* é que figura como acidente de percurso. A poesia, relembra o autor, atentava contra o seu “racionalismo”, irritava-o pela “afetação” de sua forma e pela pretensão de “expressar coisas recônditas, espirituais”.

Com o tempo, sugere a sequência do depoimento, ao constatar que a imaginatividade própria dos ficcionistas não lhe fora concedida senão em surtos passageiros na juventude e que a disciplina necessária aos ensaístas não se afinava com sua alma “entusiasmada” mas “preguiçosa” (BRITTO, 1991, p. 264), teria aceitado a poesia como prêmio de consolação. Até porque, afinal, ela nunca saíra de perto: por mais que procurasse se livrar dela, a poesia “persistia, teimosa” (BRITTO, 1991, p. 265). Ao recuperar esse mesmo depoimento, Eduardo Veras (2018) reconhecerá nessa teimosa persistência a pista para compreender a maneira como o “lirismo” e a “música” figuram na poesia do autor enquanto “corpo estranho” – elemento que desafiaria uma poética de pretensões essencialmente racionalistas.

Ora, se para os poetas modernos, de maneira mais abrangente, a prosa tem se apresentado como uma “questão de poesia”, isto é, um “problema” de interesse do campo poético, como sugere Marcos Siscar (2016, p. 161), o que motiva uma reconsideração das fronteiras entre uma forma de expressão e outra⁵², o caso de PHB parece ilustrativo da atitude “hostil” (SISCAR, 2016, p. 162) que a poesia se dispõe a adotar contra si mesma ao pensar sua *crise*. No depoimento que recuperamos acima, é digno de nota que o fascínio pela prosa se apresente como a contraparte de uma verdadeira “irritação” *contra* a poesia, ou, mais precisamente, contra aquilo que a poesia representaria, para o autor, de *irracional* ou *inefável*.

Neste ponto, vale a pena recordar que, em algumas oportunidades (CRUZ, 2013; CLAUDINO, 2017), PHB expressou sua admiração, desde os tempos de juventude na Califórnia, pela obra do escritor polonês Witold Gombrowicz, autor de um ensaio provocativamente intitulado “Contra os poetas”. Nesse texto, lido em 1947 numa livraria de Buenos Aires, onde o autor vivia na época, Gombrowicz manifesta o seu desagrado não propriamente em relação ao *lirismo* (que reconhece presente, em estado bruto, na própria natureza), mas ao que chama de “extrato farmacêutico e depurado da poesia” (GOMBROWICZ, 2013, p. 1). Incomoda-o, sobretudo, certo ideal de *elevação* associado ao ofício, responsável pelo que considera uma *saturação* do poético:

⁵² Destaque-se, a esse respeito, o seguinte trecho de um depoimento do autor à revista *Remate de males*, em 2010: “Pouco depois de publicar meu primeiro livro, aos trinta e um anos, cheguei a ter a ideia de continuar a compor em versos, porém publicar os poemas como se fossem blocos de prosa, de modo a dificultar ao máximo a apreensão das formas métricas. Jamais cheguei a pôr em prática esse plano, mas o fato de eu tê-lo cogitado é revelador dos meus sentimentos ambivalentes em relação à poesia tradicional” (BRITTO, 2010b, p. 256-7). Ainda que o experimento com os “blocos de prosa” tenha sido abandonado pelo meio do caminho, seria interessante considerar como o recurso sistemático ao *enjambement* permite ao autor incorporar à sua poesia a fluidez do encadeamento sintático que talvez invejasse na prosa.

Por que não gosto da poesia pura? Pelas mesmas razões pelas quais não gosto do açúcar “puro”. O açúcar é ótimo quando o tomamos junto com o café, mas ninguém comeria um prato de açúcar: já seria demais. É o excesso o que cansa na poesia: excesso de poesia, excesso de palavras poéticas, excesso de metáforas, excesso de nobreza, excesso de depuração e de condensação que assemelham os versos a um produto químico (GOMBROWICZ, 2013, p. 2).

Como resultado desse esforço de depuração, sugere o autor, a poesia não apenas se converteria em atividade quase asséptica (as comparações com o universo da química são significativas nesse sentido), como atingiria um grau de condensação tão excessivo que se desumanizaria, pois que a “forma natural” de expressão do homem – para ele, a *prosa* – daria lugar a uma “linguagem tão inacessível quanto a dos outros dialetos técnicos”. Assim, o poeta, distanciando-se do “homem comum”, passaria a partilhar sua “sensibilidade profissional” apenas com outros *professionais* como ele (GOMBROWICZ, 2013, p. 2). Os termos são contundentes: fala-se em “estilo hermético e unilateral”, “mesquinhez imperdoável”, “isolamento social dos poetas” (GOMBROWICZ, 2013, p. 3). Em bom português: poesia como pregação para convertidos. Ou, como Gombrowicz mesmo formula: “é como se um padre desse seu sermão a outro padre” (GOMBROWICZ, 2013, p. 3). O resultado, afirma, seria a adoção, por parte do poeta, de uma postura *altiva* em relação ao resto da sociedade – altivez essa que, para o escritor, resvalaria no ridículo.

Boa parte dos incômodos manifestados pelo autor polonês encontram eco na “irritação” de PHB com a poesia. Assim como Gombrowicz, o poeta carioca também se ressentido do que seria um excesso de “especialização” (CLAUDINO, 2017, p. 112) do campo literário, responsável por restringir a poesia a um “grupo muito pequeno de leitores” (CLAUDINO, 2017, p. 113). Também como o polonês, incomoda-se com a afetada *elevação* da poesia, cujas aspirações pouco concretas – a determinação em “expressar coisas recônditas, espirituais”, como vimos – desafiariam o seu apego à racionalidade. Talvez esse incômodo possa explicar, inclusive, a admiração que revela, em entrevista de 1999, pela “linguagem burocrática” de Kafka – autor que elenca entre os nomes fundamentais para sua formação. “Eu acho isso fantástico, é isso que eu queria, poder usar aquela *linguagem de prosa mais seca, mais insossa do mundo*” (ROLIM DE MOURA, 1999, p. 194, grifo nosso).

O que esperar, então, da poesia de um autor que se autoproclama uma espécie de prosador frustrado? Uma poesia *contra* a poesia? De que maneira se materializaria, poeticamente, esse incômodo? Ora, na hipótese de leitura que nos tem guiado ao longo deste capítulo, falamos em uma *capitulação ao banal*, que se apresentaria como resultado de um enfrentamento aos discursos críticos sobre a poesia do presente e, como acabamos de ver, de

uma postura particular do autor em relação ao que seria o “poético”. Pois essa capitulação, a nosso ver, assumiria em alguns momentos a forma de uma *sabotagem do lirismo*.⁵³ Explicamos: se o que “irrita” é o excesso de *depuração* da poesia, em suas elevadas pretensões, a saída encontrada pelo autor seria abrir as portas do poema não apenas para a linguagem “mais insossa do mundo” (como vimos, por exemplo, no “academiquês” de “Anacruse” ou no idioma do contrabando em “Até segunda ordem”), mas também para a mais insossa banalidade do mundo: imagens, objetos e cenários que desafiam o “bom gosto” e, por isso, são admitidos como dispositivos capazes de desestabilizar a “pureza” do poema.

A obra de PHB está repleta de elementos dessa natureza. Por trás deles, o que transparece é a convicção de que seria preciso escapar ao que convencionalmente se considera “poético”. Por isso, num poema escrito em inglês de *Tarde* (BRITTO, 2007a), o poeta se vê obrigado a recomendar, repetidas vezes, cuidado (“Beware”) com as borboletas (“butterflies”), os arco-íris (“rainbows”), as luas e as estrelas (“stars and moons”) – cuidado com todo o imaginário poético, enfim, que a luz da razão e da palavra (“till word or daylight come”) provaria não ser mais que o “verme confiável da realidade” (“that trusty worm, reality”). Diante de um alerta tão incisivo, poderíamos reconhecer no título que encabeça os versos – “Song without music” (*T*, p. 82) – a defesa de um poema *sem poesia*, um poema sem o ranço do “poético”?

É o que parece apontar não apenas esse “verme” da realidade, que rebaixa ao nível do chão os elementos *celestiais* da poesia, mas também uma série de outros símiles inusitados que povoam a obra de PHB. Um levantamento ilustrativo permitiria reconhecer no procedimento uma nítida tendência. Em *Trovar claro*, por exemplo, o poema é uma “centopeia de letras” (*TC*, p. 65) e a *memória*, algo como uma caixa de “bombons” (*TC*, p. 95). Em *Macau*,

⁵³ No âmbito deste capítulo, tomamos o “lirico” e o “lirismo” em seu sentido cotidiano, como sinônimos do que seria o “poético” – e não em alusão específica à configuração da *subjetividade* do autor. Esta, a bem da verdade, costuma ser reivindicada por PHB como forma de resistir ao que seria uma vertente “pós-lírica” da poesia, impulsionada por T. S. Eliot e Ezra Pound e caracterizada, segundo ele, pela tendência a “dar mais importância à intertextualidade do que à experiência não literária” e a “exigir do leitor um cabedal de conhecimentos de tal modo especializado que a leitura só se torna viável se for feita paralelamente com uma série de notas e explicações” (BRITTO, 2000a, p. 128). Para PHB, esse tipo de poesia, ao privilegiar a “memória lida em detrimento da memória vivida”, tenderia a “afastar-se das questões de formação do eu que eram de importância cabal no lirismo” (BRITTO, 2000a, p. 129). Ao se debruçar sobre a poesia do autor, Eduardo Veras avança com a ideia de um “lirismo em surdina” para qualificar o que seria uma “experiência de fracasso e de adesão a um tipo de lirismo que não coincide mais com a tradição romântica” (VERAS, 2015a, p. 195). Segundo ele, haveria, na verdade, uma “superção da velha dicotomia – lirismo versus antilirismo” (VERAS, 2015a, p. 198), razão pela qual seria possível aproximar a obra de PHB do que Jean-Michel Maulpoix identifica como “lirismo crítico”. No nosso caso, associamos o “antilirismo” ao movimento de confrontação do caráter supostamente “elevado” da poesia, por meio da incorporação de elementos *rebaixados* que abalam a noção do que seria o “poético”.

figuram os “dedos de feltro” da manhã, fazendo as vezes de “flanelas metafóricas” (M, p. 31) para instalar “a gambiarra cara e trabalhosa / do sol” (M, p. 33). No livro seguinte, *Tarde*, a *consciência* é descrita como uma “cristaleira em falso” que necessitaria de um “calço” para deixar de oscilar (T, p. 26), e a *razão* se transforma numa “almanjarra de faiança // numa beira de aparador”, vulnerável à curiosidade potencialmente destrutiva de uma criança (T, p. 36). Em *Formas do nada*, o *desespero* toma a forma de uma “vaga mariposa persistente” que, por não se mover, acaba por se transformar numa “espécie de enfeite sobre a mesa”, algo assim como um “porta-fotos” (FN, p. 47). Em *Nenhum mistério*, por sua vez, as *lembranças* são algo que se pode amarrar com um “indefectível barbante” e atirar para dentro de uma “gaveta / cronicamente emperrada, / a qual só será aberta / na hora errada” (NM, p. 18). Já no mais recente *Fim de verão*, as engrenagens da “velha máquina da consciência”, quando travam, motivam o lançamento de um “novo modelo” mais atual (FV, p. 73).

Nessa sequência de exemplos, naturalmente não exaustivos, o que se nota, de maneira geral, é um esforço no sentido de aproximar elementos de natureza abstrata à mais corriqueira concretude, como se com isso fosse possível rebaixar ao nível da trivialidade cotidiana as questões de natureza “espiritual”. O “recôndito”, alvo do incômodo do autor com a poesia, torna-se escancarada materialidade ao assumir a forma de objetos insuspeitos de transcendência. Complementarmente, o gesto conduz a uma desdramatização dos temas, na medida em que substitui a sua carga de “profundidade” por imagens de teor cômico ou impróprio. Talvez fosse possível enxergar nesse procedimento algo semelhante ao que José Guilherme Merquior apontou a respeito de um poema de Drummond, “Casamento do céu e do inferno”, em que elementos como o “céu de metileno”, os “mosquitos” e a lua figurada como “gravura de sala de jantar” (ANDRADE, 2013, p. 14) lhe pareciam “*res triviales*, indignas de um texto sério segundo as normas clássicas” (MERQUIOR, 2012 [1975], p. 43).

Um exemplo ilustrativo do uso desse procedimento, por parte de PHB, pode ser encontrado neste poema de *Macau*:

Nada de mergulhos. É na superfície
que o real, minúsculo plâncton, se trai.
Sentidos, sentimentos e outros moluscos

não passam pela finíssima peneira
do funcional. E o sofrimento, ai,
esse nefando pinguim de louça

sobre o que deveria ser, na quiti-
nete do eu, uma austera geladeira...

Que ninguém nos ouça: guarda esse escafandro, meu

filho. Só o raso é *cool*. A dor é *kitsch*.
(M, p. 62)

Nesse que é o sexto dos “Dez sonetoides mancos”, as metáforas associadas à esfera da animalidade, que exploramos anteriormente neste capítulo, aparecem combinadas com o recurso comparativo das *res triviales*, o que culmina na emblemática imagem do “sofrimento” como um “pinguim de louça” sobre a “geladeira” da “quitinete do eu”. Para Arlenice Almeida da Silva (2010, p. 180), estaríamos diante de um movimento provocativo em relação ao leitor ainda crente na poesia como via de acesso à intimidade, na medida em que o “sofrimento” seria desmascarado na sua condição de “ícone *pop*”, de mero *produto* dentro de uma sociedade em que “não há espaço existencial para sentimentos pretensamente autênticos” (SILVA, 2010, p. 181). Daí o inconfessável (“Que ninguém nos ouça”) do dístico final, a desaconselhar o mergulho (“guarda esse escafandro”) na profundidade *kitsch* do “sofrimento”. Mas, ainda que esse *kitsch* figure, no poema em questão, como aquilo que deveria ser evitado, uma vez que toda empreitada sentimental resultaria em melodrama ou coisa parecida, seria o caso de perguntar se não resvala para o *kitsch* (ou se pelo menos não *brinca* com ele) parte da cenografia que PHB coloca sobre o palco de seus poemas.

Definido por Umberto Eco como uma “mentira artística” (ECO, 2015, p. 73), o termo de origem alemã designa, a princípio, o objeto artístico que, valendo-se de procedimentos desgastados ou banalizados, pretende provocar no fruidor um efeito emocional previamente calculado. Na literatura, isso pode ocorrer, segundo o autor, por meio do emprego de “expressões já carregadas de fama poética”, no intuito de criar uma “atmosfera liricizante” (ECO, 2015, p. 72). Trata-se, portanto, de um produto da indústria cultural que, embora facilmente *digerível*, se apresenta ao público como uma experiência estética pretensamente autêntica, ou, como sugere a formulação de José Guilherme Merquior (1974, p. 7-8), do “vulgar que aspira a parecer refinado, [d]a cafonice (inconsciente) que *bota banca* de ‘beleza’”.

A princípio, o conceito pareceria distante da poesia de PHB, cuja sistemática autoironia não deixaria espaço para a “inocência” de intenções característica do *kitsch*. Seriam *kitsch*, por exemplo, na avaliação de José Guilherme Merquior (1975, p. 12), os poetas do “neoparnaso de 45”, porque entre eles, sim, haveria a *pretensão* de pureza ou seriedade. No caso de PHB, com sua poesia excessivamente lúcida e autoconsciente, teríamos que recorrer, talvez, ao que Umberto Eco descreve como a apropriação do *kitsch* por parte da arte de vanguarda, a qual tomaria de empréstimo os “estilemas” (ECO, 2015, p. 127) do *kitsch* sem que, contudo, o resultado final fosse digno do rótulo. Ao descrever essa “vingança” contra o *kitsch* – afinal, a vanguarda reaproveitaria criticamente aquilo que no *kitsch* já era, por

definição, um reaproveitamento da arte genuína —, Eco tem em mente, sobretudo, o movimento conhecido como *pop art*.⁵⁴ Sem ignorar a distância que separa essa vertente das artes visuais da poesia de PHB (aliás sempre desconfiado, como vimos, do discurso “vanguardista”), acreditamos que, em essência, sua atitude relação ao *kitsch* possa guardar alguma afinidade de espírito com o procedimento descrito pelo teórico italiano.⁵⁵ Nesse sentido, é curioso notar como Umberto Eco, ao discorrer sobre a dinâmica *complementar* que sustenta a relação entre os diferentes “níveis de cultura” (*alta, média, baixa*), parece ter talhado esta definição para o perfil de PHB:

O homem de cultura que em determinadas horas ouve Bach, em outros momentos sente-se propenso a ligar o rádio para ritmar sua atividade através de uma “música de uso” para ser consumida a nível superficial. Só que, nessa atividade (*dominado por uma implícita desconfiança moralista para com o que julga um ato culpável*), *aceita “acanalhar-se”* e não formula exigências particulares ao produto que usa; assim fazendo, *aceita descer de nível*, diverte-se bancando o “normal”, igual à massa que, de coração, *despreza*, mas da qual sofre o *fascínio*, o apelo primordial (ECO, 2015, p. 59, grifos nossos).

Se no capítulo anterior revelamos que a atitude de PHB em relação ao espontaneísmo do “fácil” oscilava entre o *fascínio* e a *repulsa*, poderíamos agora recuperar esse movimento oscilatório para pensar a maneira como autor se relaciona com o *kitsch* e seus derivados. Mesmo que o considere um “ato culpável”, nas palavras de Eco, mesmo que o faça de modo *envergonhado*, a verdade é que o poeta carioca se rende à tentação de abrir as portas do poema para imagens rasteiras e apelativas que desafiam a noção de “bom gosto” — e assim é capaz de figurar a “lua”, no último dos “Dez sonetoides mancos” de *Macau*, como uma “tosca / arandela de santo em quarto de bordel, // coberta de cocô de mosca” (*M*, p. 66). Repetimos: não se trata de aceitar o *kitsch* com a ingenuidade que em essência o define, mas de incorporá-lo ironicamente, como se quisesse o poeta provar que pode “acanalhar-se”, se quiser.

Valeria a pena recuperar ainda, pela proximidade que guarda com a noção de *kitsch*, aquilo que escreveu sobre o chamado *camp* a ensaísta americana Susan Sontag. Assumindo a forma de “anotações avulsas”, segundo a autora mais adequadas para captar a “sensibilidade

⁵⁴ Analogamente, Merquior (1974, p. 42) constata a existência do que seria uma “kitschização da arte de elite”, que “transporta para o santuário da ‘grande arte’ as categorias degradadas da estética massificada: os valores (que não são valores) do ‘bonito’ digestivo, da reação controlada, da estesia culinária, do efeito vulgar”.

⁵⁵ Adriano Scandolara (2019, p. 383), ao retomar a teorização a respeito do *kitsch*, ressalta o papel desempenhado por ele na “desestabilização da sinceridade como um conceito a ser levado a sério pelos pensadores e artistas do XIX”. Chega a formular a questão nos termos de uma “obsolescência da sinceridade” (SCANDOLARA, 2019, p. 384), na medida em que esse conceito, a partir da modernidade, não comportaria mais uma adesão que não fosse irônica ou desconfiada. A ponderação é significativa quando pensamos na estreiteza da “quitinete do eu” que aparece no sonetoide manco de PHB.

fugidia” do *camp* (SONTAG, 2020, p. 348), o ensaio tem caráter pouco sistemático e parece por vezes vago ou contraditório. De todo modo, tratemos de esboçar, em linhas gerais, algumas de suas proposições.

Tendo como essência o gosto pelo “inatural” ou “artifício” (SONTAG, 2020, p. 346), o *camp* comportaria, de acordo com a autora, noções como “afetação” (SONTAG, 2020, p. 354) ou “extravagância” (SONTAG, 2020, p. 356). Hoje, talvez pudesse ser associado ao que comumente se chama de estética *retrô* ou *vintage*. Mas não se limitaria a isso: de maneira mais ampla, o *camp* abarcaria todo comportamento ou objeto que, pretendendo-se sério ou sincero, acaba por fracassar nesse propósito. Daí que Sontag, ao formular o *camp* nos termos de uma “seriedade falhada” (SONTAG, 2020, p. 361), destaque o aspecto *teatral* desse tipo de sensibilidade, revelando como o apreciador do *camp* se compraz em “ser sério sobre o frívolo, e frívolo sobre o sério” (SONTAG, 2020, p. 362).

Ao final, sugere que o *camp* seria uma espécie de “dandismo na era da cultura de massas” (SONTAG, 2020, p. 363), na medida em que seus entusiastas encontrariam um senso de requinte não apenas em hábitos supostamente refinados, mas também nas expressões culturais mais vulgares. “O dândi ao velho estilo odiava a vulgaridade. O dândi ao novo estilo, o amante do *camp*, aprecia a vulgaridade”, resume a autora. “Enquanto o dândi se sentia constantemente ofendido ou entediado, o *connaisseur* do *camp* se sente constantemente divertido, deleitado” (SONTAG, 2020, p. 364).

Ora, não haveria também na poesia de PHB, à sua maneira, uma disposição para acolher essa “vulgaridade”? Que é o “pinguim de louça” do sofrimento senão um exemplo do que Sontag (2020, p. 354) chamaria “*camp* deliberado”, com o qual o poeta divertidamente se deleita? Mesmo num poema como “Um pouco de Strauss” (*TC*, p. 85), em que a mensagem novamente se dirige contra o que o *kitsch* guardaria de excessivo e afetado (“lengalenga estúpida, / sentimental, melosa”), a invectiva passa pela criação de imagens que *encenam* o *kitsch*: “Não faça poesias melodiosas / e frágeis como essas caixinhas de música / que tocam a ‘Valsa do Imperador’”. Em outras palavras, o que se reconhece em parte importante da poesia do autor é o impulso de recolocar em circulação, ainda que com o intuito de negá-la, essa “vulgaridade” que, sem muito rigor terminológico, associaríamos ao *kitsch* e seus derivados: o *camp*, o nosso “brega”, o “cafona”, para ficarmos apenas com alguns exemplos. Nesse sentido, a postura de PHB diante da “vulgaridade” poderia remeter à “simpatia tingida de repulsa” que Sontag (2020, p. 347) admitia nutrir em relação ao *camp*.⁵⁶

⁵⁶ Se quiséssemos ir atrás dos ancestrais poéticos dessa atitude dúbia frente à vulgaridade, poderíamos recuperar um trecho de *Uma temporada no inferno* em que Rimbaud, rememorando um passado em que “achava ridículas

Ademais, se insistimos em pensar a questão nos termos de uma *teatralidade*, apontando para o que seria uma *encenação* do vulgar e do trivial, é porque reconhecemos na poesia do autor a figuração de objetos e cenários que desestabilizam a “pureza” da linguagem dita “poética”, configurando o que poderíamos chamar de uma cenografia antilírica. É ela, por exemplo, que permite a PHB, num poema intitulado “Véspera” (*M*, p. 76), traduzir a monotonia angustiante de uma madrugada – mote a princípio grave e sombrio – numa imagem em tudo anticlimática: “No trivial do sanduíche, a morte aguarda. / Na esquiwa escuridão da geladeira / dorme a sono solto, imersa em mostarda”. Ou, em outra ocasião, tratar dos meandros da memória nos seguintes termos:

Aquela lua era falsa,
cenário de fancaria.
(Foi mentiroso o passado
ou a memória mentira?)

A noite era puro engodo,
mero efeito Sherwin-Williams.
(Talvez o mundo e sua máquina
de suspeitas maravilhas,

marzipãs inconfessáveis
e licores traiçoeiros
seja um mecanismo fácil,
um simples truque de espelhos.)

Aquele beijo tão fundo –
que outra boca ainda o sente?
(Do amor, é claro, só resta
o que ficou entre os dentes.)
(*TC*, p. 97)

Ainda que se espraie por quatro estrofes, o poema se compõe a rigor de três movimentos, três evocações do passado – “aquela lua”, “a noite”, “aquele beijo” – seguidas por trechos entre parênteses que desestabilizam essas mesmas lembranças. Quantitativamente, a maior parte do poema transcorre entre parênteses, de modo que a consideração *a respeito da memória* ocupa mais espaço que as *memórias em si*. Em jogo, o caráter ludibrioso das recordações, enunciado como pergunta logo ao final da primeira estrofe: “passado” e “memória”, sugere o poema, traem-se mutuamente, sem que nos reste outra certeza senão a de que nada se passou exatamente como acreditamos.

as celebridades da pintura e da poesia modernas”, afirma que “amava as pinturas idiotas, estofos de portais, cenários, lonas de saltimbancos, tabuletas, estampas coloridas populares; a literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, romances de nossas avós, contos de fadas, livrinhos infantis, óperas velhas, estribilhos piegas, ritmos ingênuos” (RIMBAUD, 1982, p. 63).

Por isso, a cenografia concebida por PHB reserva a termos de estofado tradicionalmente “poético” uma ambientação que os esvazia de todo o lirismo: a *lua* se prova “falsa”, parte de um grosseiro “cenário de fancaria”, enquanto a *noite* se revela um “engodo”, fruto de certo “efeito Sherwin-Williams”. Para além do inusitado da rima (“Williams” / “maravilhas”), o que chama atenção é a referência a um conceito de rodapé do campo da biologia⁵⁷, que para a imensa maioria dos leitores passará, decerto, como uma simples alusão à conhecida marca de tintas. E, em certo sentido, é suficiente que assim passe, porque o que está em jogo é o verniz enganoso que a memória, como numa demão de pintura, aplica sobre o passado. Falsas são as lembranças, como falsa é a aura superficialmente poética dos elementos de sabor romântico que compõem a cena.

Os longos parênteses que se abrem na sequência devem ser lidos levando-se em consideração o título da série a que o poema pertence: *Bonbonnière*. A “máquina do mundo” de PHB é menos vistosa que a de Camões e mais trivial que a de Drummond: algo assim como uma caixa de bombons, a que o termo afrancesado empresta sabor *retrô*, e cujo interior comporta as mais diversas guloseimas sentimentais: “marzipãs inconfessáveis”, “licores traiçoeiros”. A imagem do mundo como um “mecanismo fácil”, funcionando à base de um “truque de espelhos”, recupera a inconfiabilidade da memória para figurá-la, muito concretamente, como uma atração de circo que se valesse de artifícios baratos para entreter (e confundir) o público. Daí que as “maravilhas”, afinal, sejam todas “suspeitas”.

Na última estrofe, aparece o terceiro elemento da sequência evocatória – o mais importante deles, na medida em que tanto a “lua” quanto a “noite” constituem o cenário por trás da ação por ele representada: esse “beijo tão fundo”, que sobrevive, se é que sobrevive (“que outra boca ainda o sente?”), enquanto sensação apenas física (“o que ficou entre os dentes”), não consegue disfarçar um certo sentimentalismo, que resiste apesar do desmonte antilírico dos artifícios da memória empreendido nas estrofes anteriores. Por outro lado, ao rebaixar o *sentimento* ao plano das *sensações*, o poeta oferece uma representação pouco espiritualizada do sentimento amoroso, que assim poderia, reduzido ao plano corporal, se esquivar dos falseamentos da memória. Afinal de contas, o que resta entre os dentes – se não o

⁵⁷ A expressão “efeito Sherwin-Williams” foi cunhada por Philip Hershkovitz para se referir a uma antiga hipótese evolutiva, provada errônea, a qual supunha que as espécies animais, originárias do hemisfério norte, teriam se espalhado em direção ao sul do planeta (CIOCHON; CHIARELLI, 1980, p. 44). O nome é uma referência ao logotipo da empresa Sherwin-Williams, que representa uma lata de tinta sendo despejada sobre o polo norte e escorrendo pelo globo terrestre abaixo (PADIAN, 1986, p. 242). É curioso que PHB, tão zeloso a respeito da necessidade de se fazer compreender por um público médio, como mostramos no início deste capítulo, introduza neste poema uma referência cifrada como essa, que decerto escapa ao leitor comum de poesia. No contexto do poema, a menção ao “efeito” reforça o caráter enganoso de nossas lembranças, aproximando o funcionamento da memória a uma teoria científica obsoleta.

“filete de sangue” do “corpo do poema” a que aludem os versos de Ana Cristina Cesar (2013, p. 19) – não é mais que o gosto barato dos bombons evocados pelo título da série.

Considerados os seus recursos estilísticos, o poema constitui um exemplo significativo da cenografia antilírica que PHB, por natureza desconfiado em relação à “pureza” da poesia, coloca sobre o palco do poema como estratégia desestabilizadora do “poético”. Como vimos, esse recurso permite que o autor, mesmo quando dirige críticas ao mau gosto e à sensibilidade *kitsch* ou *camp*, acabe se valendo de comparações, imagens, objetos e cenários que de certa forma os evocam, dramatizando a visão ambivalente que nutre a respeito dessas questões. Assim, da mesma maneira que o incômodo em relação aos diagnósticos de “frivolidade” e “mediocridade” do contemporâneo repercutia, em seus poemas, na forma de uma encenação do *prazer envergonhado* da poesia, que se entrega *com culpa* à mesma “banalidade” usada para criticá-la, também as particularidades da formação literária de PHB (seu encanto pela prosa, suas reservas em relação à poesia como expressão do “recôndito”) acabam por influenciar a postura que assume em parte dos poemas, os quais não raro recorrem a dispositivos que promovem uma *sabotagem do lirismo*. Afinal, acrescentaria o poeta, são essas as condições para que se possa, ainda, insistir no ofício frívolo, anacrônico e ensimesmado da poesia.

A ideia de “cenário” e de “cenografia”, que trabalhamos nesta seção final do capítulo, prepara o terreno para a outra faceta da poética de PHB que destacaremos na sequência: sua incorporação mais benevolente e elogiosa do “banal”. Até aqui, a “cenografia antilírica”, com o que carrega de falso e postiço, apresentava-se ainda como aquilo que seu nome sugere: elementos que *compõem o cenário* trivial do poema, que criam para ele uma *ambientação* rebaixada, sem que, contudo, mereçam apologia por parte do poeta. Essa é a mudança de perspectiva que preparamos para o capítulo seguinte. Recuperemos a nossa linha de raciocínio com uma imagem mais concreta: no primeiro capítulo, procuramos mostrar que o “banal” figurava como *intruso* – era, por assim dizer, uma visita indesejada. Neste segundo capítulo, a visita foi colocada para dentro de casa, por mais que sobre ela pairasse ainda alguma desconfiança. Agora é momento de servir o café: momento de mostrar como a “banalidade”, além de apenas *admitida* pelo poema, poderá ser encarada por PHB a partir de um gesto mais abertamente reivindicatório.

CAPÍTULO III – O BANAL REIVINDICADO

A empreitada contra o sublime e a busca pelo comum

Este capítulo propõe um ajuste de foco. Continuamos a olhar para a “banalidade”, que a partir das obras publicadas na virada do século – *Trovar Claro* (1997) e *Macau* (2003) – recebe por parte de Paulo Henriques Britto, como vimos, um tratamento mais frontal, mais programático. Mas, se no capítulo anterior a proposta era examinar de que maneira esse “banal” era *admitido*, ainda de maneira um pouco envergonhada, dentro dos limites do poema, como forma de responder a pressões de natureza crítico-contextual (os diagnósticos sobre a “frivolidade” e a “mediocridade” do presente) e a motivações de ordem pessoal (o frustrado encanto pela prosa e a resistência contra a “pureza” da linguagem poética), a ideia agora é vestir um par de lentes que nos permitam observar como esse “banal” parece muitas vezes ser ativamente *reivindicado* pelo poeta. Trata-se, portanto, de uma mudança de perspectiva dentro do mesmo corte cronológico inaugurado no capítulo anterior. Mudança essa que nos levará a olhar com mais atenção para os poemas em que algumas das múltiplas faces da “banalidade” recebem da parte de PHB um acolhimento mais simpático e elogioso. Em linhas gerais, é como se nesses casos o poeta constatasse que o mergulho na trivialidade (das coisas, das ideias, dos comportamentos) seria capaz de revelar uma “verdade” dificilmente alcançável de outra maneira.

Naturalmente, isso não se processa de modo uniforme: são variados os recursos de que o poeta se vale para performar essa espécie de apologia do “banal”. De nossa parte, interessam-nos três tipos de procedimentos, que esboçamos brevemente. Em primeiro lugar, aquilo que seria uma celebração do *posticho*: diante do peso da tradição e ciente do caráter ilusório do conceito de “originalidade”, o poeta se entregará (ironicamente, é certo) a uma celebração da cópia e da falsificação que parece servir ao intuito de desestabilizar a “aura” de sublimidade da poesia. Trata-se de um aspecto que aparecera lateralmente no capítulo anterior, quando associamos a poesia à ideia de “contrabando” ou discorremos a respeito da “cenografia antilírica” que povoa parte dos poemas do autor. A diferença, insistimos, é que agora avaliamos a questão sob a perspectiva mais reivindicatória que o poeta se mostra também disposto a adotar.

O segundo procedimento decorre, em grande medida, do primeiro: veremos como o poeta aplica a noção de “posticho” também às reflexões que diríamos “filosóficas” ou “metafísicas”. Ao fazê-lo, PHB procede a uma espécie de *vulgarização*, de *barateamento* de questões em princípio sofisticadas e complexas. Notaremos, contudo, que essa atitude não

assume apenas o tom satírico de quem imagina que as discussões sobre grandes temas não teriam espaço na contemporaneidade, mas também o caráter mais propositivo de quem avalia que seria possível, num esforço em prol da comunicação, traduzir a complexidade das divagações filosóficas em linguagem acessível e imaginário *pop*.

Por fim, a “banalidade” revelará sua face de *desimportância* nos poemas em que PHB promove um *elogio da distração*, no que descrevemos, a partir de expressão que aparece em um poema em inglês do autor, como uma ética da “mindless action”. Isso porque, ao que tudo indica, a defesa do olhar desatento e do gesto irrefletido (e portanto uma celebração do acaso) seria a maneira encontrada pelo poeta para questionar os limites da racionalidade e os seus efeitos sobre a escrita e o indivíduo. Se nas obras iniciais do autor, examinadas no primeiro capítulo, havia poemas em que se constatava existirem coisas que escapam à razão, nos casos que analisaremos neste capítulo essa constatação assume ares mais *prescritivos*, com o poeta disposto a perseguir, num lance paradoxal, precisamente aquilo que se esquiva de sua capacidade de apreensão.

3.1. A celebração do postigo

Quando examinamos o “prazer envergonhado” da poesia, no capítulo anterior, destacamos em nossa leitura um poema da série “Crepuscular” (*T*, p. 84) que punha em relevo a sensação de *ter chegado tarde* para a festa da poesia – atraso que se manifestava na forma de um incômodo em relação ao legado da tradição. Naquele caso, o poema partia dessa premissa para encenar uma denúncia da vacuidade de sua própria enunciação, dado que o “verdadeiro” desejo do poeta seria o de *não dizer mais nada*. O gesto, como vimos, sintetizava a convicção de que ser “original” seria aspiração descabida na atualidade, uma vez que ao poeta – carregando consigo “aquela tralha toda” da tradição, como lemos em outro poema do mesmo livro (*T*, p. 79) – não restariam maiores ilusões: “o forte da vida”, afinal de contas, “não é a originalidade” (*T*, p. 79).

No conjunto da obra de PHB, esse incômodo com o fardo da tradição, segundo leitura de Murilo Gonçalves (2017, p. 23), ganha relevo a partir dos livros *Tarde* (2007) e *Formas do nada* (2012), nos quais se intensifica a dramatização de imagens associadas ao “tardio” e ao “nostálgico”. Reconhecendo em PHB a expressão do que Harold Bloom identifica como a “angústia da influência”, Gonçalves sugere que essa sensação de incômodo resultaria, nos poemas do autor, na configuração de uma subjetividade “constrangida”, porque “cerceada”

pelas limitações de suas próprias possibilidades de elaboração poética (GONÇALVES, 2017, p. 104). Ainda assim, destaca o pesquisador, a verdade é que PHB afirma ter chegado tarde, “mas não tarde demais” (*T*, p. 79). A nuance é importante, porque encaminha uma segunda maneira de encarar o fantasma da originalidade, sutilmente distinta da anterior. Nesse caso, a angústia da influência não precisaria conduzir necessariamente ao esvaziamento do dizer, mas poderia assumir a forma de uma *adulteração* do legado poético:

Mas isto também é ser –
isto que está acontecendo.
Aliás, mais que tudo, isto.

Dito isso, o que dizer
que não mero suplemento
ao tudo já dito e escrito?

(No entanto, como conter
o impulso fraudulento
de acrescentar um asterisco

e num escuso rodapé
murmurar entredentes:
penso, portanto rabisco?)
(*T*, p. 73)

Na estrofe inicial dessa que é a última das “Sete peças acadêmicas”, a sensação é que estamos diante de mais um dos poemas que “patinam” sem sair do lugar. A ostensiva reiteração dos dêiticos, que não remetem senão ao próprio poema que lemos, passa a impressão, como sugere Manzoni (2018, p. 141), de um “poema em tempo real”, que se apresenta como artefato que estaria sendo enunciado no momento mesmo da leitura.⁵⁸ O que o poema *diz*, à sua maneira, é que, apesar da sensação de redundância (“mero suplemento”) em relação “ao tudo já dito e escrito”, essa existência *suplementar* – própria dele, poeta contemporâneo – seria *ainda assim* um modo de existir. Se é verdade que chegou tarde, como vimos, não chegou *tarde demais*, e essa brecha na imensidade da tradição, embora diminuta, parece suficiente para acomodá-lo. Manzoni (2018) enxerga nessa atitude a manifestação de uma “pulsão utópica” por parte do autor, que tenderia a encarar a poesia como um “gesto precário mas também necessário”, e por isso resistente “*apesar do* esgotamento” (MANZONI, 2018, p. 142, grifo do

⁵⁸ A presença dos dêiticos na obra de PHB é retomada por Manzoni, como desdobramento de sua tese de doutorado, em artigo publicado em 2022. Ali, destaca como o uso desse recurso linguístico se articula com a temática da metalinguagem. “Trata-se de uma estratégia recorrente na produção de Paulo: poemas que se voltam não para o ‘fazer poético’ dentro do poema, mas sobretudo para o fazer *isto*, ou fazer *este* poema em questão, a cada vez (no caso do ‘isto’, evidentemente, supondo que aceitamos o poema como referência da *dêixis*)” (MANZONI, 2022, p. 121, grifos do autor).

autor). Nesse sentido, é interessante notar como os parênteses abertos na terceira estrofe introduzem, estruturalmente, um *suplemento* ao que se enuncia na primeira metade do poema, duplicando (e invertendo) o questionamento retórico: enquanto a primeira pergunta tende a *ratificar* a sensação de esgotamento, a segunda aponta para a sua *superação*.

O que nos interessa em particular, no entanto, é a maneira como essa superação é formulada. Se a menção ao “asterisco” e ao “escuso rodapé” recupera a ideia de uma contribuição suplementar e insignificante ao imenso livro da tradição, a novidade é que esse gesto aparece descrito, a partir da segunda metade do poema, como “impulso fraudulento”, como a ação de quem não contivesse o ímpeto de *adulterar* o legado poético, adicionando-lhe um “rabisco”.⁵⁹ O poeta, mais que apenas fingidor, assume ares de *falsário*.⁶⁰

Vale a pena insistir neste ponto: se a *originalidade* não tem vez, sugere o poeta, que nos contentemos com a *cópia*, com a *falsificação* do que já foi escrito, oferecendo ao leitor (como se afirma num poema de seu livro mais recente) uma espécie de “paródia de máquina do mundo” – um “som insignificante”, “já ouvido muitas vezes antes” (*FV*, p. 15). O fato de *não poder ser original* constitui, assim, o ponto de partida para a celebração (irônica, por certo) da poesia como atividade deliberadamente “postiça”. A propósito, os mesmos dicionários que registram o termo como sinônimo de “falso” e “artificial” nos lembram de seu sentido etimológico: aquilo que é *acrescentado* a outra coisa (de *apponere*, “apor”, “por junto ou sobre”).

Dedicado ao escopo mais amplo da poesia moderna, Adriano Scandolaro (2019) recorda que, segundo Marjorie Perloff (2013), o primeiro registro do termo “originalidade” dataria do século XVIII, em referência à *autoria real* de uma obra, por oposição a suas falsificações. O interessante, comenta Scandolaro (2019, p. 342), é que o termo “original” tenha passado a designar não apenas a versão mais *antiga* de uma obra, sua matriz primeira, por assim dizer, mas também o caráter inovador de obras *recentes*, quando capazes de oferecer algo surpreendente em relação às anteriores. Além disso, insiste o pesquisador, a relação que mantêm com a ideia de “cópia” os autores modernos seria, como sabemos, bastante distinta daquela

⁵⁹ Como registra Manzoni (2018), são frequentes na obra do poeta as associações entre a poesia e o “rabisco”. A expressão “rabisco // logo existo” (versão invertida dessa que acabamos de ler) aparece num poema de *Trovar claro* para reforçar a ideia da escrita como “grafitagem / inconsequente” (*TC*, p. 29). No poema “De vulgari eloquentia”, de *Macau*, afirma-se que bastaria “uma boca aberta (ou um rabisco / num papel) para salvar o universo” (*M*, p. 18). Já em *Formas do nada*, fala-se em “rabiscos pífios” (*FN*, p. 11).

⁶⁰ Em outro poema do mesmo livro, ao estabelecer uma oposição entre o *poder de significação* da linguagem e a *ausência de sentido* da realidade, PHB postula que “[s]ó significa o construído, / o que é *postição* e excedente” (*T*, p. 43, grifo nosso). Assim, acaba por sublinhar também na poesia – enquanto ofício da linguagem – a sua carga de artificialidade “postiça”, reforçando-se o aspecto ludibriante presente na ideia de “fraude”.

vigente em outros momentos da história, quando o reaproveitamento do passado se dava segundo outros parâmetros éticos e estéticos.

Por mais que as vanguardas, sobretudo nas artes visuais, tenham ressaltado o papel de técnicas como a apropriação e a reprodução de materiais preexistentes, Scandolara compreende que ainda sobreviveria, entre os poetas, a ideia de que, como a linguagem se “*desgasta com o uso*”, aquilo que foi considerado “original” pode acabar na vala do “senso comum” (SCANDOLARA, 2019, p. 364, grifo do autor). Nesse sentido, aponta, haveria um paralelo possível entre a arte e o “mundo da produção de bens”, na medida em que a busca por *originalidade* equivaleria à fabricação de *novidades* pela indústria, enquanto o “culto ao nome do autor” seria equiparável ao “fetichismo de mercadoria” (SCANDOLARA, 2019, p. 366).

A poesia de PHB explora ludicamente esse tipo de aproximação. Num dos “Cinco sonetetos grotescos” de *Tarde*, anuncia-se (como fosse um produto) uma “nova versão real”, que se revela no entanto menos vistosa que a versão “anterior, / que no último verão fez furor” (T, p. 35). Ironicamente, o mesmo poema reaparece em *Formas do nada* traduzido para o inglês, como se com o intuito (continuemos a brincadeira) de ampliar o *público-alvo* dos versos... O fato é que os livros do autor oferecem numerosos exemplos dessa celebração espirituosa da “cópia” e do “postiço” – *topos* que nivela, à concretude do cotidiano, questões de natureza mais abstrata, como as relativas à linguagem e à poesia. É o que notamos no terceiro dos “Dez exercícios para os cinco dedos”, de *Trovar claro*:

A imitação do homem
é muito mais real que o dito cujo.
O original é perecível, único,
e muda o tempo todo, e acaba sendo só
a mera ideia do que nunca foi.

Já a imitação, não:
ela desfruta da imortalidade
das frutas de cera, das segundas vias,
dessas canções baratas cuja autoria
ninguém se dá ao trabalho de reivindicar.
(TC, p. 51)

Contrainstintiva, a afirmação do dístico inicial postula mais *real* a “imitação do homem” que o homem em si. Se é da mimese literária que se trata, depreende-se dos versos uma exaltação da poesia e de sua capacidade de registrar a realidade, de transpor o real para o concreto da linguagem. Nesse caso, a ocorrência do termo “original” não remeteria à oposição entre uma obra pioneira e seus sucedâneos, como discutimos há pouco, mas entre o *real* e sua *elaboração literária*. Por oposição ao artefato linguístico que o imita, duradouro em sua

materialidade, o “original” tem ressaltadas a sua fragilidade (“perecível”) e instabilidade (“muda o tempo todo”). Mais que isso, denuncia-se também a sua paradoxal *irrealidade*, visto que (segundo o raciocínio do poema) o real só passa a *existir* de fato quando *elaborado* pela linguagem. Do contrário, subsiste como “a mera ideia do que nunca foi”.

Importante notar que essa fragilidade do real é associada não apenas à ideia de perecibilidade, mas também de *unicidade*. Enquanto o original é “perecível” e “único”, a sua imitação (ou cópia) seria duradoura porque *reproduzível*. A formulação remete às conhecidas proposições de Walter Benjamin (1987) a respeito da “reproduzibilidade técnica” da arte, responsável, segundo ele, pelo enfraquecimento de seu “modo de ser aurático” (BENJAMIN, 1987, p. 171), isto é, do aspecto ritual associado ao artefato artístico. O autor define “aura” como a “aparição única de uma coisa distante”, cujo fascínio emanaria justamente de seu caráter inapreensível. As sociedades modernas, no entanto, em sua ânsia de se aproximar e se apropriar das coisas do mundo, encontrariam na reproduzibilidade uma maneira de “superar o caráter único de todos os fatos”. Diante disso, Benjamin estabelece uma distinção entre as noções de “reprodução” e “imagem”: se esta se caracterizaria pela “unidade” e “durabilidade”, aquela estaria ligada às noções de “transitoriedade” e “repetibilidade” (BENJAMIN, 1987, p. 170).

O poema de PHB embaralha esses atributos. Seu “original” (a “imagem”) é único, mas *transitório*, enquanto a “imitação” (a “reprodução”) é repetível e, por isso mesmo, *duradoura*. Na segunda estrofe, esse efeito de cruzamento se reforça pela afirmação da “imortalidade” das imitações, em contraste com a inescapável mortalidade do ser humano. Imortais como os deuses se revelam as “frutas de cera” e as “segundas vias”, reproduções que a princípio consideraríamos destituídas de “aura”, mas que talvez disponham de uma aura própria: algo assim como uma aura de segunda mão, “uma aura // que é claramente postiça” (T, p. 26), como se afirma em outro poema. Vale apontar ainda que esses exemplos de cópia e reprodução, em sua materialidade, restituem o poema ao plano da concretude, depois de uma abertura que suscitava reflexões abstratizantes sobre a elaboração literária da realidade.

Resta examinar, por fim, a menção com que o poema se encerra. No breve inventário de itens postiços que desfrutam da “imortalidade” negada ao homem, entram por fim as “canções baratas cuja autoria / ninguém se dá ao trabalho de reivindicar”. A formulação recupera de maneira um pouco ambígua a relação entre “originalidade” e “autoria” apontada por Marjorie Perloff, que mencionamos anteriormente. Se por um lado o fato de não terem a sua autoria reivindicada deporia contra a qualidade dessas canções, na medida em que seu caráter *diluidor* as tornaria inautênticas e “baratas”, por outro, é indisfarçável a *simpatia pela diluição* que subjaz à constatação de sua “imortalidade”. Na esteira da celebração ao postiço, é

como se o poeta outra vez se entregasse, a exemplo do que constatamos no capítulo anterior, a um acolhimento do “mau gosto” associado ao *kitsch* e ao *brega* – desta vez, porém, numa abordagem mais francamente elogiosa.

Esse tipo de atitude não se limita ao poema em questão. Colhido de uma obra mais recente do autor, o soneto “*Plaudite, amici*”⁶¹ (NM, p. 66), cuja ambientação teatral aproxima a vida humana de uma “comédia”, ilustra bem essa disposição de acolher simpaticamente os aspectos menos sublimes da vida e da arte:

[...]
 Mesmo os maiores canastrões têm seu momento
 de glória, de prima-donismo o mais rasteiro
 e o mais justificável. Pois na vida há tempo

 mesmo pras coisas mais ridículas, vexames
 impensáveis, mas perfeitamente vivíveis,
 derramamentos nem um pouco cabralinos

 mas necessários. [...]
 (NM, p. 66)

Aqui, as “canções baratas” do poema anterior encontram paralelo na falta de talento dramático dos “canastrões”, cujo fingimento é, por assim dizer, um *mau* fingimento. Mesmo assim, não se lhes nega a possibilidade de desfrutar de seus quinze minutos de fama, seus momentos de “glória”. O contraste se expressa numa fórmula simples: “rasteiro”, *porém* “justificável”. Fórmula que, testada primeiro com os “canastrões”, se transforma na sequência em verdade mais ampla: “na vida”, sugere o poeta, também existe espaço para as coisas rasteiras, triviais, para “as coisas mais ridículas” e os “vexames impensáveis”. Reitera-se a fórmula: excessivo, nada “cabralino”, *porém* “necessário”. Em outras palavras, e remetendo a questão de volta para o *topos* do “posticho”, é como se o poeta propusesse que tudo aquilo que é de “segunda mão” – modelos pré-fabricados, recursos desgastados pelo uso, redundância sentimental, gestos de natureza previsível – também tem seu espaço, sua importância e seu valor.

Recorrente em PHB, a tópica aparece também na obra de um autor como Eucanaã Ferraz, cuja poética guarda semelhanças com a de seu conterrâneo carioca.⁶² No poema de

⁶¹ *Plaudite, amici, comoedia finita est* (“aplaudam, meus amigos, a comédia acabou”) teriam sido as últimas palavras de Beethoven, no leito de morte (STANLEY, 2000, p. 101).

⁶² O parentesco poético entre os dois é sugerido por Ricardo Vieira Lima (2010) em seu roteiro da poesia dos anos 80. Ambos são agrupados por ele dentro do que seria uma das quatro vertentes da poesia da década: a chamada *lírica de síntese ou unificadora*. A rigor, Lima atribui a essa tendência, como o próprio nome sugere, a capacidade de combinar elementos das outras três vertentes por ele identificadas, a saber: *lírica de tradição*, *lírica de transgressão* e *lírica vitalista*. PHB e Eucanaã integrariam essa “vertente pluralista por excelência”, caracterizada

abertura do livro *Escuta*, o sujeito poético insinua que estariam “certas” as “canções banais letras convencionais” e os “poemas enfáticos inchados de artifícios”, entre outros exemplos de arte supostamente *de segunda*. A lista é longa e se estende pelo corpo do poema desafiando os limites do verso e a pontuação convencional, até culminar na constatação de que “só as fitas mais chinfrins / e com fins infelizes não mistificam e dizem de antemão / o que seremos: redundância errância perfeição” (FERRAZ, 2015, p. 13). Tal como em PHB, a celebração da arte “banal” não se dá sem alguma ambiguidade. Quanto de sinceridade haveria no elogio? Ademais, não seriam “fitas chinfrins”, ao contrário do que sugere o poeta, aquelas que terminam com um previsível *happy end*?

São perguntas, essas, que conduzem a um questionamento maior e mais significativo: que sentido, afinal, teria essa celebração do “postigo” na obra de um poeta como PHB? O que explica essa insistência na ideia de cópia e falsificação? Na tentativa de responder a essas indagações, retomamos os apontamentos de Italo Moriconi (1998b) a respeito das noções de “sublime” e “dessublimação”. No artigo em questão, o crítico se propõe a pensar esses conceitos no contexto da arte contemporânea, pós-moderna, no qual as práticas transgressoras, disruptivas, dessublimadoras, uma vez assimiladas pelo discurso artístico de seu tempo, uma vez institucionalizadas e instrumentalizadas, passariam a constituir elas mesmas, na concepção do autor, uma certa noção de *sublime*.

Essa premissa inicial leva Moriconi a afirmar que a “consciência estética” contemporânea teria assumido uma “condição hiperirônica, supercética”, na medida em que as práticas transgressoras não se processariam mais senão como “citação da transgressão, encenação mimética e distanciada da transgressão” (MORICONI, 1998b, p. 104). Desse modo, existiria entre os conceitos de *sublime* e *dessublime* uma relação de “complementaridade dinâmica” (MORICONI, 1998b, p. 104), com reversões recíprocas entre um extremo e outro. As formulações do autor sintetizam bem o funcionamento dessa via de mão dupla: primeiro, postula que o “sublime moderno deveria ser então definido como sublime dessublimado ou como emergência do sublime na dessublimação”; em sentido inverso, pergunta-se se não seria possível pensar também na “emergência do dessublime em contextos sublimes” (MORICONI, 1998b, p. 105).

Essas dobras e torções no raciocínio, muito afinadas com o espírito da poesia de PHB, permitem ainda que associemos os movimentos de reversibilidade do sublime aos

por uma poesia que, “sem desprezar as conquistas do passado, sem perder seu viço e sua comunicabilidade, aponte novos caminhos estéticos para o futuro” (LIMA, 2010, p. 18). Entre os nomes incluídos pelo autor nesse mesmo grupo, estão também Ledusha, Glauco Mattoso, Ivo Barroso, Nelson Ascher e Donizete Galvão.

procedimentos poéticos examinados neste capítulo. Quando sugerimos, por exemplo, que existiria na poesia do autor certa convicção de que o mergulho na trivialidade permitiria, de algum modo, surpreender as coisas em estado mais “verdadeiro”, não estamos diante do que seria, para Moriconi, a “emergência do sublime na dessublimação”? Por outra, investigar como o poeta se empenha em vulgarizar assuntos em princípio complexos ou elevados não seria uma maneira de ilustrar a “emergência do dessublime em contextos sublimes”?⁶³

Essas aproximações, a nosso ver bastante produtivas para descrever a poética de PHB, se enriqueceriam com a consideração de um último aspecto: a retomada, por parte de Moriconi, da noção benjaminiana de “perda de aura”, que segundo ele consistiria numa “figura da dessublimação” (MORICONI, 1998b, p. 109). Se ao sublime se associaria, portanto, o “aurático” (a *imagem*), a dessublimação seria da ordem do “simulacro” (a *reprodução*). Nesse sentido, aponta Moriconi (1998b, p. 109), a “dissolução da aura” fundaria um “discurso não sublime de justificação e valorização da arte”, estreitamente associado a uma valorização do cotidiano:

A dessublimação da arte proposta por Benjamin significa ligá-la estreitamente à práxis cotidiana. (...) É a partir do interesse de uma política de valorização das vivências do cotidiano, visto como contraforça à alienação induzida sistemicamente, que se pode atribuir valor de arte à imagem-quadro legada pela tradição ou pasteurizada no simulacro” (MORICONI, 1998b, p. 111).

Passa por aí, a nosso ver, a compreensão do gesto elogioso que a poesia de PHB dirige à noção de “postição”. Gesto esse que se explica não apenas porque ao poeta interessa o que esse “postição” tem de comum, trivial e cotidiano, mas porque a “falsificação” e a “cópia” materializam a possibilidade de ruptura com a “aura” do original que, em termos estéticos, associaríamos às pretensões elevadas ou sublimes da arte. Assim, por meio de uma celebração do postição que, numa leitura superficial, poderia parecer leviana ou, no mínimo, pouco lisonjeira em relação ao poético, o que se reivindica na verdade é uma poesia de caráter fortemente *pós-aurático* e *dessublimador*, que incorpore o aspecto sórdido do mundo, porque

⁶³ A próprias definições do autor para os conceitos de *sublime* e *dessublimação*, ao levarem em conta também a dimensão da corporalidade, remetem-nos à discussão que propusemos no primeiro capítulo, quando tomamos a emergência do visceral e do corpóreo como sintomas de um rebaixamento da poesia. Aqui, as definições de Moriconi (1998b, p. 106): “(...) proponho caracterizar o sublime, de maneira genérica, como movimento de elevação espiritual, movimento de ascense, *afastamento deliberado das condicionantes corporais*. Por contraste, a dessublimação será encarada como força rebaixadora, desespiritualizadora, direcionada para a *reintrodução da corporalidade nos discursos e nas práticas*, movimento enfim de vinculação radical da estética à contingência e à pura materialidade” (grifos nossos).

também ele é (como se afirmava no poema sobre os “canastrões” do teatro) *justificável e necessário*.⁶⁴

Adicionalmente, a tópica da falsificação constitui ainda um dispositivo desenvolvido pelo poeta a fim de elaborar, conferindo-lhes mais concretude, uma série de questões que mobilizam o seu interesse (ou despertam a sua angústia): a impossibilidade de ser original diante do fardo da tradição, o aspecto teatral da vida e da poesia, o gosto pelo fingimento herdado de Pessoa. Mas essa lista não estaria completa se não incluísse um último elemento, com que encaminhamos o derradeiro movimento desta seção: a relação de PHB com o ofício de tradutor. Afinal, também essa atividade, tão importante para a configuração da *persona* pública do autor, é por vezes submetida à lógica da falsificação de que temos tratado. Para examinar como o poeta desenvolve o assunto, tomemos um poema da série “Caderno”, de *Nenhum mistério* (2018):

This, too, will one day be remembered
not quite like what it feels like now.
It's not that memories are tampered
with purposely, but that, somehow,
between life lived and life recalled
things go awry, details get lost
and are replaced – not by a bald-
faced fabrication, but at worst
a plausible version of what
could have happened, in circumstances
at just a slight remove from fact.
We're talking subtlety, nuances,
not downright lies. Don't you forget it:
Your life is yours (at least) to edit.
(*NM*, p. 47)

Na verdade, o tema central dos versos é o caráter enganoso da memória – assim como no poema da série “Bonbonnière” (*TC*, p. 97) que comentamos no final do capítulo anterior. Iniciando-se com o emprego de um dêitico (“This”), recurso frequente na produção do autor, esse soneto à moda inglesa condensa nos dois primeiros versos o ponto central de sua argumentação: aquilo que *vivenciamos* agora será *lembrado* de outra maneira no futuro. Em

⁶⁴ Aliás, esse ímpeto dessublimador que reconhecemos na produção do autor é estendido por ele, num artigo sobre a “poesia no momento pós-vanguardista”, à produção contemporânea brasileira como um todo. Apesar da extrema diversidade de estilos, que reconhece como traço principal de nossa poesia do presente, PHB identifica como elementos comuns à maior parte dos autores a “linguagem próxima do coloquial” (marcada não apenas pela recusa de “termos rebuscados e ‘poéticos’”, mas também pela opção por uma “sintaxe direta, que evita inversões artificiais”) e a “tematização do dia a dia, mesmo quando associado a referências recônditas e citações eruditas”. Segundo ele, “o que parece ter entrado em obsolescência em caráter definitivo é a dicção ‘poética’ combatida pelos revolucionários de 22 e reabilitada pela geração de 45 – o tom grave e elevado, o vocabulário *recherché*, a voz embargada, a sintaxe tortuosa” (BRITTO, 2012b, p. 118).

outras palavras, existiria entre “life lived” (o *vivido*) e “life recalled” (o *lembrado*), como se formula alguns versos adiante, um intervalo marcado por sutis deturpações. É esse o ponto reiterado ao longo do poema.

O mais interessante, contudo, é que a argumentação se desenvolve a partir de termos e expressões que comparam o funcionamento da memória a um processo de *alteração* da experiência. Se alguma coisa foge do esperado (“things go awry”) na passagem entre aquilo que se viveu e o que sobrevive como lembrança, argumenta o poeta, isso não ocorre, porém, devido a uma invenção descarada (“bald- / faced fabrication”) ou a mentiras deliberadas (“downright lies”). Não se trata de uma *adulteração* proposital (a expressão “tamper with”, empregada na negativa, indica a ação de alterar algo indevidamente, tendo como resultado algum tipo de dano). Na verdade, a *edição* da vida operada pela memória (“Your life is yours (at least) to edit”) seria um processo mais sutil, e resultaria numa *versão*, não muito distante dos fatos (“at just a slight remove from fact”), daquilo que poderia ter acontecido (“a plausible version of what / could have happened”).

Neste ponto, a atenção que dispensamos ao poema pode parecer injustificada, tendo em vista que o seu tema central – a memória – não dialoga, em princípio, com o assunto que nos propomos a abordar: a tradução. Ocorre, no entanto, que, no mesmo *Nenhum mistério* (2018) em que o soneto aparece, PHB inclui a sua autotradução para o português.⁶⁵ Essa nova *versão* do poema⁶⁶, devido a alguns procedimentos que apontaremos na sequência, acaba por associar a prática tradutória ao mesmo processo de *edição* a que seriam submetidas as lembranças.

A alteração mais significativa situa-se no trecho do poema em que, na versão inglesa, se sublinhava o aspecto *sutil* (“We’re talking subtlety, nuances”) das mudanças operadas pela memória. Em português, o poeta-tradutor escreve: “São mudanças sutis, que se desculpam, / *como perdas num texto traduzido*” (grifo nosso). Ora, no original não havia menção alguma a esse paralelo. Ao incluí-lo na nova versão, PHB não apenas introduz no soneto uma outra camada de leitura (a memória comparada à tradução), como transforma o

⁶⁵ Os exercícios de autotradução não são incomuns na obra do poeta, embora nem sempre apareçam, como é o caso aqui, dentro de um mesmo livro. O próprio PHB tem publicado um artigo (BRITTO, 2013c) em que avalia a experiência de autotradução de um poema originalmente incluído em *Macau* (BRITTO, 2003, p. 45) e, posteriormente, apresentado em sua versão em português no livro *Tarde* (BRITTO, 2007a, p. 50).

⁶⁶ “Isto, também, será lembrado um dia, / porém não tal qual é sentido agora. / Não que as lembranças sejam distorcidas / de propósito; é só porque a memória, / entre o vivido e o lembrado, interpõe / como que um filtro, com pequenas falhas / ou até mesmo substituições – / nem tanto por mentiras deslavadas, / mas por versões plausíveis do ocorrido. / São mudanças sutis, que se desculpam, / como perdas num texto traduzido, / e não trapaças. Pois a vida é tua, / e se nem sempre é possível amá-la, / tens o direito (ao menos) de editá-la” (NM, p. 55).

poema traduzido na comprovação mesma daquilo que sugere o símile nele empregado: a expressão “details get lost”, por exemplo, efetivamente *se perde* no texto em português; no lugar dela, surge a imagem de um filtro com “pequenas falhas”, como *falha* seria, inevitavelmente, aquela e *toda* tradução.

Por fim, é significativo ainda que se identifique nesse exercício de autotradução, em gesto provocativamente contraditório, uma *adulteração* deliberada: se no poema em inglês a memória seria uma versão plausível do que *poderia ter acontecido* (“what / could have happened”), o verso em português fala em “versões plausíveis do *ocorrido*” (grifo nosso). Ainda que sutil, como a própria sequência do poema se apressa em ressaltar, a alteração é reveladora: com ela, mais uma vez o poema se dispõe a *performar* aquilo mesmo que seus versos comunicam.

Entre o que *foi* e o que *poderia ter sido*, lembremos, reside o próprio encanto da literatura. PHB deixa-se embalar por esse encanto, e se diverte com ele: ao transitar entre memória, literatura e tradução, apresenta-as como formas justificáveis e saborosas de “falsificação”, das quais desfruta com gosto. Nesse sentido, vale a pena recordar que o poeta, adepto de uma abordagem mais pragmática e tradicionalista do ofício de tradutor (BRITTO, 2001, 2020 [2012]), se opõe às correntes dos estudos tradutórios que procuram desconstruir a fronteira entre *original* e *tradução*.⁶⁷ Para ele, não haveria constrangimento em reconhecer a tradução como um “pastiche do original” (FERRON; COHN, 2010, p. 163). “Acho que a melhor definição para tradução literária é essa. É um pastiche feito em outra língua. E é um pastiche o mais respeitoso possível, sem nenhuma intenção parodística, pastiche levado a sério” (CLAUDINO, 2017, p. 57).

Pastiche, sim, *mas pastiche respeitável* – nessa adversativa, que ecoa o derramamento “o mais rasteiro / e o mais justificável” dos canastrões do teatro, como vimos em outro poema (NM, p. 66), poderia ser resumida, quem sabe, não apenas a maneira como PHB encara a atividade tradutória, mas também a postura que assume frente a sua poesia autoral, em que a celebração do “postigo”, como procuramos argumentar, constitui uma das estratégias para rebaixar ao nível do chão qualquer pretensão sublimadora.

⁶⁷ “Então, por exemplo, existem pessoas no mundo dos Estudos da Tradução que dizem que essa diferença entre o original e a tradução é uma coisa totalmente reificada. Que escrever a *Divina Comédia* e traduzir a *Divina Comédia* é a mesma coisa, porque se Dante parte de outros textos, Cavalcanti, poetas provençais, o tradutor também parte. Eu acho isso um delírio! Uma coisa é você negar qualquer valor à tradução, você dizer que a tradução é um trabalho mecânico e burocrático. Não é. Agora, dizer que traduzir a *Divina Comédia* e escrever a *Divina Comédia* são a mesma coisa, dizer que escrever uma obra e traduzir uma obra são a mesma coisa, isso é uma maluquice! É um tipo de radicalismo que não tem como levar a sério” (FERRON; COHN, 2010, p. 162).

3.2. Uma filosofia *pop*

Avançemos um passo na lógica da “falsificação”: haveria na poesia de PHB, para além das alusões mais diretas ao “posticho”, algo assim como um *pensamento* de “segunda mão”? Uma sabedoria “postiça”? Quando se apresentam como portadores de algum ensinamento, os poemas têm de fato a pretensão de ensinar alguma coisa? São genuínas e confiáveis as suas lições? Ou se reduzem ao sarcasmo, anulando com isso a própria “verdade” que supostamente oferecem ao leitor?

Não são simples as respostas a essas perguntas. Se o notório pessimismo e o reconhecido humor do poeta nos levariam, a princípio, a considerar mais provável a hipótese do sarcasmo, empurrando para a vala do anedótico todas as suas tentativas de se debruçar sobre temas mais “sérios”, nossa leitura pretende mostrar que as reflexões de natureza “filosófica” propostas pelo autor se estruturam, na verdade, segundo um duplo movimento: é verdade que, por vezes, conformam inegavelmente uma atitude de derrisão, revelando um deleite em fazer troça de si mesmas; em outros momentos, contudo, tais reflexões parecem ceder espaço a uma postura mais propositiva, ao sinalizarem um horizonte de comunicabilidade com o leitor médio que exigiria, por força, um gesto deliberado de rebaixamento ao “comum” e “ordinário”.

Frente a esse duplo movimento, nem sempre é possível determinar com muita clareza se estamos diante de um caso ou de outro. A impressão é que alguns poemas, apesar rebaixarem os temas a um nível “barateado” de discussão, resistem como um novo registro *possível* para reflexões mais elaboradas sobre aspectos da existência. Começemos por um desses exemplos que parecem transitar entre a seriedade e o riso:

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
pra efetuar tão delicada operação.

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

ser e não ser na mais perfeita sintonia.
Use e abuse. A coisa vem com garantia.
(FN, p. 38)

O título do poema – “eis o homem”, em latim – evoca a fala de Pôncio Pilatos diante do Cristo martirizado, retomada séculos mais tarde por Friedrich Nietzsche como título de sua autobiografia intelectual. Nesse livro, composto no momento final de sua vida, o filósofo alemão passa em revista a sua obra e procura construir uma imagem de si próprio: Paulo César de Souza, um dos tradutores do volume para o português, afirma que *Ecce homo* seria “o livro da mitificação de si mesmo” (NIETZSCHE, 2008, p. 127). O subtítulo – “Como alguém se torna o que é” (*Wie man wird, was man ist*) – consiste na reformulação da frase “torna-te aquilo que és”, que o filósofo alemão toma de empréstimo de uma ode de Píndaro (NIETZSCHE, 2008, p. 125).

É a partir dessas informações básicas sobre a obra que PHB estrutura o seu poema. Numa reflexão ligeira sobre o embate entre *essência* e *aparência*, dualidade reforçada pelo agrupamento em dísticos dos alexandrinos, o poeta reaproveita a máxima de Píndaro na negativa: “não ser quem não se é”, para ele, é “coisa trabalhosa”. Diante dessa torção lógica, tão característica da poesia do autor, uma primeira pergunta se coloca: se *não ser* quem *não se é* exige “disciplina”, então o mais natural é *não ser* o que se é? O mais natural, coloquemos assim, é *trair a sua essência*? Outro caminho lógico seria trocar a negativa de lugar: se *não ser* quem *não se é* exige “disciplina”, a tentação mais natural, portanto, consistiria em *ser* quem não se é? Em outras palavras, *fingir* o que *não somos*?

Se essas perguntas embaralham o raciocínio, é preciso entender essa confusão, certamente, como parte do exercício lúdico proposto pelo autor, exercício esse que vai se complexificando ao longo do poema. A segunda estrofe reitera, num gesto quase didático, a oposição entre “ser” e “parecer”, qualificando este como um *complemento* necessário à insuficiência daquele. E a estrofe seguinte impõe uma nova dobra no raciocínio: “As essências”, sugere a inversão da máxima popular, é que “enganam”. Ora, se é verdadeira essa nova versão do ditado, então realmente *fingir* é tarefa mais simples – faz parte do ofício, por assim dizer. O complicado, isso sim, seria captar a “essência” dessa subjetividade frágil e “escassa”, como sugere o poeta.

Nesse sentido, a leitura desenvolvida por Maísa de Oliveira Mascarenhas (2019, p. 78) – segundo a qual “a ficcionalização do sujeito faz parte de um projeto poético rigorosamente arquitetado, que exige disciplina e contenção” – parece insuficiente para dar conta da maneira como o poema formula suas questões. Efetivamente, como dissemos, a “ficcionalização” não

parece ser o mais complicado para o sujeito poético. O problema reside, ao contrário, no estreitamento da subjetividade. Daí que se apresente o “eu” como algo que não ocupa “tanto espaço”. A ideia não é nova para PHB: lembremos da estreiteza da “quitinete do eu” (M, p. 62), em poema analisado no capítulo anterior, ou de outro, ainda mais significativo, em que se reserva ao “eu” um “espaço mínimo”, um “minúsculo / império sem território” (M, p. 42) que se associa ao próprio título da obra em questão: *Macau*. A imagem do enclave português na China permite que o poeta aponte para o “eu” como algo *fora de lugar*, segundo leitura de Roberto Zular (2015, p. 28), e também como espaço assombrado por uma “territorialidade fantasmal”, de acordo com formulação de Pedro Serra (2014, p. 93).

Neste “*Ecce homo*”, a escassez do “eu” (*ser*) é compensada pelo “não eu” (*não ser*), que ocupa o seu “espaço” restante. Trata-se de uma “delicada operação”, como sugere o poeta, que uma vez concluída resultaria na duplicidade do “homem” e do “androide”. A escolha desta última palavra é curiosa, e não apenas pela rima improvável (“*Schadenfreude*”) que estabelece com o verso seguinte. “Androide”, etimologicamente, é aquilo que tem a forma do homem: portanto, aquilo que, embora não *seja* humano, tem a *aparência* do humano. Mas é inegável que o histórico de uso do termo empresta a essa passagem do poema um sabor de ficção científica, evocando, em meio a uma discussão de natureza ontológica, a imagem insólita dos autômatos que povoam as narrativas do gênero.

De todo modo, o que temos por fim – pois não seria “e pronto” a versão coloquial do *ecce* latino? – é a união do “ser” (“homem”) e do “não ser” (“androide”) numa coisa só: “ser e não ser na mais perfeita sintonia”, como aponta o verso em que parecemos ouvir os ecos de Hamlet. Expresso de outro modo: é o “parecer” (*aparência*) que, como contraparte do “ser” (*essência*), permite que se alcance a sensação de inteireza (“está completo”) que o “eu”, sozinho e “escasso”, não era capaz de proporcionar. Complementarmente, poderíamos tomar essa dualidade como alusiva à relação entre *subjetividade* e *alteridade*. É isso, aliás, que poderia explicar o fato de essa nova forma de vida, espécie de síntese entre o “eu” e o “outro”, se revelar “imune a *suave mari magno* e *Schadenfreude*” – a citação de Lucrecio, tanto quanto a expressão alemã, expressa o alívio (ou o prazer) em presenciar o sofrimento alheio, precisamente porque, pertencendo ao *outro*, não atinge o *eu*. Se a nova criatura é “homem mais o androide”, que *outro* restaria de cuja desgraça escarnecer?

Naturalmente, poderíamos pensar o poema como um comentário à determinação de Nietzsche em construir, na obra em questão, uma *imagem* de si próprio que talvez não

correspondesse inteiramente à verdade.⁶⁸ Mais interessante, no entanto, seria perceber que a obra do filósofo (e em especial o seu subtítulo) é tomada como mote poético a partir do qual PHB articula uma reflexão que, embora não deixe de ser “séria”, se expressa sem a gravidade que o tema exigiria. Pelo contrário, o tratamento descompromissado do assunto confere ao poema um aspecto galhofeiro e brincalhão. Talhados em linguagem coloquial, os versos tornam-se ainda mais irreverentes perto do fim, quando amontoam referências em outras línguas, exibem rimas inusitadas e se rebaixam ao dialeto do comércio. “Use e abuse” parece ecoar um antigo *slogan* de loja de departamentos. E “a coisa”, palavra-ônibus em que tudo cabe e nada se delimita, “vem com garantia” de troca, em caso de defeito. Que “coisa” é essa? – poderíamos nos perguntar. O poema em si? A “operação” enunciativa nele descrita? Ou seu procedimento especulativo, essa espécie de exercício descompromissado de pensamento? Limitar o sentido da palavra seria, como aliás sugere o primeiro verso, “coisa trabalhosa”. Mas, se existe garantia de troca, seria interessante pensar o poema como uma espécie de “provador” para o pensamento. Um espaço em que o próprio exercício de reflexão se permite o direito de fracassar – espaço seguro, digamos assim, para *quebrar a cara*.

O que resta, ao final da leitura, é a sensação de que o poeta, mesmo que na forma de um passatempo ligeiro, efetivamente procurou apresentar uma reflexão sobre a fragilidade do “eu” e a relação entre *essência* e *aparência*. Mas até que ponto poderíamos considerar “séria” uma empreitada dessa natureza?⁶⁹ Na colagem de referências que compõem o poema, o título em latim é roubado de Nietzsche, que o roubou de Pilatos. O mote inicial é inspirado no subtítulo da obra do filósofo, que por sua vez se inspirou em Píndaro. Cola-se um verso de Lucrécio, uma palavra em alemão, inverte-se um ditado popular e um *slogan* publicitário,

⁶⁸ Uma leitura que transitasse pelo interior da obra poderia levar em consideração o conceito que Paulo César de Souza traduz como “tresvaloração dos valores” (*Umwertung der Werte*). Vejamos a explicação que oferece no posfácio: “Para Nietzsche, este [o cristianismo] trouxe a domesticação do homem, transformou-o em homem de rebanho, um ser frágil e *decadente*. Fez isto ao operar uma inversão dos valores da Antiguidade clássica, ao instaurar a bondade, a compaixão e o amor ao próximo como virtudes, e um mundo ideal como o verdadeiro. Cumpre, então, reinverter o processo, ‘retomar a linha evolutiva’ dos gregos e romanos (tal como ele via gregos e romanos) – esta a *tresvaloração dos valores*, que por fim à era de decadência e dará início a uma era forte, afirmativa, fundada nos valores até agora tidos como maus” (NIETZSCHE, 2008, p. 126, grifos do autor). Ora, no poema, se o verso de Lucrécio e a expressão alemã, por aludirem à sensação de prazer diante do sofrimento alheio, se distanciam dos ideais de “compaixão” e “amor ao próximo” que o filósofo identificava como responsáveis pela *decadência* do homem, não seria a criatura apresentada por PHB, porque “imune” a *Schadenfreude*, a face inversa (a “negação”) da “tresvaloração” proposta por Nietzsche?

⁶⁹ Avaliando em especial o caso dos “Dez sonetoides mancos”, de *Macau*, Arlenice Almeida da Silva (2010) chama a atenção para o efeito de contraste entre a seriedade das estrofes iniciais, nas quais se “introduzem reflexões teóricas e interrogações em tom sério, de apelo filosófico” (SILVA, 2010, p. 178), e o “tom menor, sarcástico” que sobreviria na sequência – seja por um “brusco deslocamento” na temática, seja pelo rebaixamento do registro linguístico (SILVA, 2010, p. 179).

acena-se para Shakespeare e para a ficção científica. E o poema se ergue com um ar inegável de paródia. Seriam, afinal, *paródicas* as aproximações de PHB ao discurso filosófico?

Em sua definição de “paródia”, desenvolvida a partir da leitura do romance *A ilha de Arturo*, de Elsa Morante, Giorgio Agamben (2007, p. 38) atribui ao termo duas características básicas: “a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes”. Para além dessa definição, no entanto, o autor recupera o que seria um sentido mais antigo do termo, associado, no mundo clássico, à “separação entre o canto e a palavra, entre *melos* e *logos*”. Explica Agamben (2007, p. 39): “Quando, na recitação dos poemas homéricos, tal nexos acaba desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para ten oden*, contra o canto (ou ao lado do canto)”. Esse desajuste seria percebido pelo público como algo cômico, o que despertaria o riso entre os espectadores.

De algum modo, essa “tensão” ou “desnível” (AGAMBEN, 2007, p. 43), que o autor reconhece como necessário à configuração da paródia, está presente na abordagem que PHB propõe das questões filosóficas: não apenas porque existe um desnível entre a gravidade dos assuntos e a despreensão do registro linguístico, mas porque a emergência de um discurso sapiencial parece *fora de lugar* na contemporaneidade. Se o enunciador do poema não reconhece a consistência nem mesmo de sua própria subjetividade, exposta como frágil e “escassa”, é natural que coloque sob suspeita também todo discurso que se pretenda portador de alguma “verdade”, de algum “ensinamento” a ser transmitido ao leitor. Nesse sentido, é interessante o que Agamben afirma a respeito da “vocação metafísica” da paródia:

Se, continuando a vocação metafísica da paródia, levarmos ao extremo seu gesto, poderemos dizer que ela pressupõe uma tensão dual no ser. Assim, à cisão paródica da língua corresponderá, necessariamente, uma reduplicação do ser, à ontologia, uma para-ontologia. Certa vez [Alfred] Jarry definiu a sua preferida, a “patafísica”, como a ciência daquilo que se acrescenta à metafísica. Na mesma perspectiva, poder-se-á dizer que a paródia é a teoria – e a prática – daquilo que está ao lado da língua e do ser – ou do ser ao lado de si mesmo de todo ser e de todo discurso. E assim como, pelo menos para os modernos, a metafísica é impossível, a não ser como a abertura paródica de um espaço ao lado da experiência sensível, que, no entanto, deve continuar rigorosamente vazio, assim também a paródia é um terreno conhecidamente impraticável, onde o viajante se choca continuamente com limites e aporias que não consegue evitar, mas a respeito dos quais nem sequer pode encontrar uma saída (AGAMBEN, 2007, p. 46-47).

A ideia de uma “reduplicação do ser”, evidentemente, poderia nos remeter de volta ao poema “*Ecce homo*”, em que essa “tensão dual” se colocava de maneira decisiva. Mais que

isso, no entanto, o excerto nos parece provocativo por sugerir que a paródia, ao mesmo tempo em que se apresenta como a possibilidade de *alguma saída* para o homem contemporâneo, o qual reconhece a metafísica como uma impossibilidade, acaba por revelar que não existe *saída alguma*, na medida em que o próprio gesto paródico se percebe esvaziado e “impraticável”, segundo as palavras de Agamben. A aporia se talha ao gosto de PHB, que não hesita em dar outras voltas no parafuso da lógica e da linguagem.

Se em “*Ecce homo*” estávamos diante de um poema que se sustentava sobre essa dualidade – presente não apenas no tema, em si, mas no próprio modo de enunciação, cujo tom bem-humorado não anulava uma remota intenção de seriedade⁷⁰ –, existem ocasiões em que os propósitos do autor são abertamente irônicos. É o caso, por exemplo, do personagem que intitula o poema “O metafísico constipado” – figura que, enquanto dirige “aos céus” questionamentos que aplaquem sua “ânsia de infinito”, procura na terra “um bom compêndio e o frasco de purgante” (*T*, p. 56). Ou deste outro poema incluído em *Nenhum mistério*:

DO SUBLIME

A consciência toda exulta,
e não é pra menos:
é chegada a hora absoluta,
o rei dos momentos.

Todo o tempo ela preparou-se
pra esse instante excelso,
com infinitos alvoroços
e risíveis excessos,

antegozando o inteiro espectro
de fatais consequências,
abrindo alas pra todo um séquito
de obscuras contingências.

Tão ansiosamente aguardado,
o instante enfim resulta
num objeto desengonçado,
espécie de catapulta

de utilidade pouco clara.
Um gesto temerário
instala a esplêndida almanjarra
no fundo do armário.
(*NM*, p. 64)

⁷⁰ Se a tradução, segundo PHB, é um “pastiche levado a sério”, seria possível pensar, no caso de alguns poemas do autor, em *paródias levadas a sério*? Agamben chega a tratar da contradição presente na ideia de uma “paródia séria”. Para ele, ainda que possam ser sérios os “motivos que levaram o parodiante a renunciar a uma representação direta de seu objeto”, a paródia “não pode pretender identificar-se com a obra parodiada, não pode renegar o fato de se situar necessariamente ao lado do canto (*parà-oiden*) e de não ter um lugar próprio” (AGAMBEN, 2007, p. 39). De fato, isso não faz o poema *Ecce homo*, que abertamente se reconhece como discurso *lateral* a outros discursos, conforme evidencia a teia de referências que explicitamos.

Na montagem de *Nenhum mistério*, o poema aparece em meio a outros que, embora igualmente breves e irreverentes, ostentam títulos que exalam a pretensão dos tratados antigos: “Da imortalidade” (NM, p. 62), “Dos nomes” (NM, p. 63), “Da metafísica” (NM, p. 65). O efeito de contraste se acentua com opção estilística pelas quadrinhas e pelos metros mais curtos, com rimas quase sempre alternadas – aspecto simplório reforçado pelo ar de “poema-piada” da maior parte dos textos.

Neste poema, em específico, outros recursos linguísticos são mobilizados para desestabilizar o ideal “sublime” anunciado pelo título. Ao lado de expressões mais coloquiais, como “não é pra menos”, aparecem termos de preciosismo claramente irônico: “exulta”, “excelso”, “antegozando”. A anteposição de alguns adjetivos – “inteiro espectro”, “fatais consequências”, “obscuras contingências” – contribui para o efeito de grandiloquência postiça. Há ainda os epítetos para o “sublime”, que lhe acentuam a grandeza ao retomá-lo como “hora absoluta”, “rei dos momentos” e “instante excelso”, antes de culminar no instante “ansiosamente aguardado” que, marcando o ápice da expectativa construída ao longo das estrofes, representa também o último vislumbre de elevação antes do desfecho anticlimático.

As aspirações elevadas, afinal, resultam “num objeto desengonçado, / espécie de catapulta // de utilidade pouco clara”. A princípio, o efeito anticlimático poderia ser explicado por esse contraste entre as pretensões abstratas de alcançar o “sublime” e a materialidade tosca de uma “catapulta”, que não pode receber um qualificativo elogioso senão ironicamente (“esplêndida almanjarra”). Desmascarado, inútil, o objeto “sublime” é tirado de circulação: vai parar “no fundo do armário”.

Mas é possível que a piada se explique por uma referência intertextual. “Do sublime”, afinal de contas, é também o título de um tratado da antiguidade, escrito provavelmente no século I d.C. De autoria incerta, o texto é tradicionalmente atribuído a um certo Longino. Numa passagem sobre figuras retóricas que favoreceriam o “sublime”, na qual se desaconselha o uso excessivo de conectivos, dado que estes aplainariam o potencial emotivo do discurso, aparece a seguinte imagem:

Privaria da velocidade os atletas corredores quem os amarrasse uns nos outros; assim também a emoção resente-se do embaraço dos conectivos e de outros acréscimos, porque perde a liberdade de correr e a *impressão de ter sido disparada duma catapulta* (LONGINO, 2005, p. 93, grifo nosso).

Entenda-se: quando excessivas, as conjunções, ao “amarrarem” as ideias, amarrariam também as emoções do discurso, que perderia em veemência. O contrário favoreceria o “sublime”, ao permitir o que seria uma espécie de salto emotivo – representado pelo efeito de propulsão da catapulta.

Seria exagero de nossa parte imaginar que o poema de PHB possa incluir uma alusão irônica à surpresa de um leitor que, ao encarar um tratado destinado a tratar do “sublime”, se depara com a imagem prosaica de uma “catapulta”? A alegada resistência do autor a incluir referências cifradas nos poemas – que ele considera, como vimos no capítulo anterior, uma “forma extrema de narcisismo” (ROLIM DE MOURA, 1999, p. 187) – reforça o risco de superinterpretação. Por outro lado, não podemos ignorar a possibilidade de que, nesse caso particular, o poeta tenha provado (como se diria no popular) de seu próprio veneno.

Pertinente ou não, a possível referência não anula a linha de leitura que havíamos esboçado antes: se o “sublime” aparece figurado como objeto “desengonçado” e sem “utilidade”, é porque a busca pelo sublime seria, a esta altura, uma pretensão anacrônica, uma aspiração tão passadista quanto a linguagem afetada que se emprega ironicamente no poema. Para além disso, seria importante ressaltar que o episódio narrado pelos versos, tendo como personagem “a consciência”, assume ares de farsa: não apenas porque a prometida revelação do sublime se converte em embuste, em logro, mas porque a ambientação do poema confere a essa revelação aspectos teatrais, quase de circo, como se houvesse um rufar dos tambores a anunciar, diante do respeitável público, a chegada da grande atração da noite: a “hora absoluta”, o “rei dos momentos”, que é na verdade um palhaço.⁷¹

Outros poemas do autor recorrem a procedimentos semelhantes. Numa das “Sete peças acadêmicas” de *Tarde*, anuncia-se com ares de notícia de jornal um fato curioso: “A coisa-em-si foi descoberta. / Epistemólogos em festa. / Toda certeza agora é certa, / e não há mais nenhuma fresta, / nenhuma porta não aberta” (*T*, p. 71). Já o poema “Limiar”, de *Formas do nada*, coloca em cena um personagem que, assombrado por “dúvidas” e “perguntas”, desorientado entre o que lhe parecem “serafins” e um “cardume de corolários”, se entrega a questionamentos de natureza lógico-filosófica – “então isto é aquilo, e o contrário / só é verdade do princípio ao meio” – até constatar, com a “magnificência / de um pterossauro em pleno voo”, uma verdade que se impõe irrefutável: “Definitivamente, sou”, ele conclui (*FN*, p. 22).

⁷¹ Segundo Massaud Moisés (2004, p. 186), “a farsa consistiria no exagero do cômico, graças ao emprego de processos grosseiros, como o absurdo, as incongruências, os equívocos, os enganos, a caricatura, o humor primário, as situações ridículas”. Para o autor, a *farsa* teria semelhanças também com o *burlesco*, termo usado para designar “as obras literárias ou teatrais que, visando ao cômico por meio do ridículo ou da zombaria, recorrem à imitação satírica ou parodística de obras sérias” (MOISÉS, 2004, p. 58).

A presença de uma configuração teatral nos poemas do autor, que não raro resvalam para o farsesco, nos autorizaria a pensar, ainda, no conceito de “bufonaria transcendental”, formulado por Friedrich Schlegel para aludir à ironia dos românticos. No teatro popular italiano, aponta Constantino Luz de Medeiros (2014, p. 56), o “bufão” era o personagem que permitia ao dramaturgo inserir na representação uma instância de autocrítica, promovendo “o deslocamento irônico da crítica para o momento da encenação”. Associando o personagem à figura do poeta, Schlegel ressalta o potencial *crítico* do discurso irônico, que permitiria ao artífice da poesia avaliar, *de dentro*, o seu próprio fazer artístico (MEDEIROS, 2014, p. 57). Essa “bufonaria” é *transcendental*, portanto, porque relacionada, segundo Vladimir Safatle (2007, p. 38), à “capacidade dos sujeitos tomarem a si mesmos como objeto de reflexão e, com isto, transcender, colocar-se para além de todo contexto determinado”.

Mas a imagem do “bufão” ganha ainda mais interesse para a nossa incursão pela “filosofia” dos versos de PHB se considerarmos que o conceito de Schlegel aponta, como sugere Márcio Suzuki (1998, p. 180), para um movimento de “dupla bufonaria”, na medida em que o homem irônico seria descrito como “possuído por *dois bufões* agindo em eterno autoespelhamento e autoparódia” (grifo do autor):

O primeiro, exercendo sua mímica “desde o interior”, ri de sua simplicidade natural, se eleva acima de si mesmo, acima de sua “própria arte, virtude ou genialidade”. Este é o filósofo, o *bufão transcendental*. Mas o filósofo (contrariamente àquilo que, desde Hegel, se condena no romantismo) não detém os direitos sobre a ironia. Imagem invertida dele, o segundo bufão (“bufão italiano comum” que se poderia chamar de “empírico”) o arremeda “do exterior”, ri de seus pensamentos excessivamente sérios e não deixa, com isso, que o filósofo se afaste da vida. A ironia não é nem somente elevação ao transcendental, nem somente riso comum, mas as duas coisas ao mesmo tempo, uma mímica positiva e uma mímica negativa, um “mimo absoluto” como “unidade da urbanidade” (SUZUKI, 1998, p. 180, grifo do autor).

Entre “bufão comum” e “bufão transcendental”, o personagem que PHB encarna em seus poemas de pendor “filosófico” parece se equilibrar sobre essa linha fina e tensionada que separa o riso da seriedade. Se em um poema como “*Ecce homo*”, assentado numa indissolúvel ambiguidade de intenções, esse equilíbrio era tensionado ao extremo, de modo que não se podia determinar com certeza se o poeta falava sério *apesar* dos procedimentos parodísticos, no caso de “Do sublime” o bufão claramente parecia desequilibrar-se para o lado menos “transcendental” da corda. Em contrapartida, existem poemas em que esse bufão parece pender para o outro lado, revelando, se não um ímpeto verdadeiramente transcendental, ao menos um impulso mais franco e desarmado de reflexão. É o que identificamos num poema como este, também de *Nenhum mistério*:

À MARGEM DO DOURO

Não espero nada, e já me satisfaço
 com a consciência de ainda estar em mim
 e não de volta ao nada de onde vim.
 Por ora, ao menos, ainda ocupo espaço,
 junto a uma mesa no Cais da Ribeira;
 permito-me, sem culpa, desfrutar
 de pão, e queijo, e vinho, e vista, e ar,
 todo o entorno da minha cadeira.
 Que os dias que me restam não me tragam
 apenas a miséria de contá-los
 pra ao fim ver que as contas não fecham. Peço
 demais? Eu, que não sou desses que trazem
 a vida num só gole e no gargalo,
 sem ter nem mesmo perguntado o preço.
 (NM, p. 56)

Neste caso, a impressão é de que o poeta põe de lado a sua veia humorística. Reduzida a voltagem irônica, regula o modo de elocução num tom mais altivo, sem que isso implique o abandono da linguagem sem afetação que lhe é característica. As expressões coloquiais são presença importante no poema (“as contas não fecham”, “num só gole e no gargalo”), mas não impedem que se construa uma atmosfera mais sóbria, adequada ao tema central dos versos: a maturidade e os pequenos prazeres da vida.

A tendência à espacialização da subjetividade – isto é, a figuração do “eu” como presença material no *espaço*, em geral marcado pela estreiteza – reaparece no retrato de uma existência (“ainda ocupo espaço”) que se limita ao “entorno” da mesa e da cadeira onde se senta. A constatação de que ocupa espaço no mundo (“ainda estar em mim”) é também uma maneira de o sujeito afirmar que segue vivendo, mesmo que “os dias que [lhe] restam” se afigurem escassos. Aliás, decorre dessa consciência a respeito da exiguidade do tempo a celebração dos pequenos prazeres da vida (“desfrutar / de pão, e queijo, e vinho, e vista, e ar”), numa releitura contemporânea da tópica do *carpe diem*. O poema, nesse sentido, revela-se pura afirmação da imanência: tudo se limita a estar ali, desfrutando do que os sentidos possam oferecer, com a consciência de que o *depois* coincide com o mesmo vazio do início (“nada de onde vim”). Daí que o sujeito poético se afirme despido de maiores expectativas (“Não espero nada”), aspirando apenas a um fim de vida que seja algo mais que “a miséria” de contar os dias que sobram.

As expressões de sabor coloquial dos tercetos reforçam essa aspiração, apontando para um *acerto de contas* com a vida (e não apenas com o café ou restaurante onde se encontra, no “Cais da Ribeira”) que permitisse uma partida sem débitos, sem frustrações ou

arrependimentos – negociação em que o sujeito poético oferece como moeda de barganha (“Peço / demais?”) a sua alegada moderação e equilíbrio, próprias de quem não traga a vida “num só gole e no gargalo”. Não costuma agir *sem perguntar o preço*, sugere o poeta, numa provável alusão ao “preço exato” das coisas que, segundo o poema de Drummond (ANDRADE, 2012, p. 18), a “madureza” conheceria.

Mais que Drummond, no entanto, são os ecos de Ricardo Reis – natural do Porto por onde corre o Douro, segundo a biografia fingida por Pessoa – que parecemos ouvir no poema. A postura altiva, quase de estoicismo, a ambientação à beira-rio, a encenação do *carpe diem*, o uso do subjuntivo (“Que os dias que me restam não me *tragam*”) para expressar sua única expectativa em relação ao fim da vida – tudo isso confere ao poema um inconfundível sabor clássico. Uma leitura mais provocadora, aliás, poderia enxergar nesse ar meio “requentado” de sabedoria um *pastiche* de Ricardo Reis. Uma sabedoria de “segunda mão”. Ao baixar a guarda do humor, conforme constatamos, teria o poeta recaído em algo passadista, até mesmo um pouco *kitsch*?

A provocação tem sua razão de ser. No capítulo anterior, quando discutimos a temática do “mau gosto”, recorremos à conceituação de *kitsch* proposta por Umberto Eco (2015), destacando o fato de que, para o autor, a dinâmica de intercambialidade entre os chamados *níveis de cultura* tornaria nada simples a classificação de uma obra artística. Mencionamos também, na altura, o que seria a distinção entre “kitsch” e “vanguarda”: *grosso modo*, enquanto o primeiro se basearia na produção artificial de efeitos, a segunda procuraria explicitar o seu próprio processo de criação.

Em busca da superação dessa dicotomia, o teórico italiano recorre ao conceito de “*midcult*”, com base na obra de Dwight MacDonald. Nas palavras de Eco, MacDonald distinguiria a “cultura de massa de nível inferior” (ECO, 2015, p. 81) – o “*masscult*”, sem grande interesse para o debate estético – do que seria uma “cultura média”, que apesar de ceder aos desejos do público, procedendo a uma certa “corrupção” da alta cultura, teria a pretensão de oferecer ao fruitor uma “experiência privilegiada e difícil” (ECO, 2015, p. 82). A explicação de José Guilherme Merquior pode nos socorrer neste ponto: também com base em MacDonald, ele define o *midcult* como “a produção estética de massa intencionalmente ‘respeitável’ – é a arte que opera com clichês e efeitos automáticos, como toda arte de massa, mas procura ao mesmo tempo qualificar-se como arte sofisticada” (MERQUIOR, 1974, p. 10).

Se Umberto Eco manifesta certo incômodo com as reservas de MacDonald em relação ao *midcult*, desqualificado por “‘desfrutar’ das descobertas da vanguarda e ‘banalizá-las’ reduzindo-as a elementos de consumo” (ECO, 2015, p. 38), é porque se ressentia do fato de

o americano não colocar em questão os próprios valores definidores de uma “alta cultura”. Haveria, segundo o teórico italiano, uma questionável tendência a estigmatizar qualquer tentativa de divulgação, de difusão da arte para um público mais amplo que uma minoria de eleitos. Expresso de outro modo, Eco (2015, p. 87) entende que o “jogo de mediações e reportações” *entre* os níveis de cultura desaconselharia a redução de uma obra a rótulos que, por vezes, se mostrariam reducionistas demais para dar conta de sua complexidade. Em outra passagem, sugere que as produções classificadas como *midcult*, ao importarem para dentro de uma obra destinada ao gosto médio um “estilema” inspirado em alguma realização da chamada alta cultura, compartilhariam a intenção de que “aquele estilema se insira e nobilite o novo contexto”, tendo “seu êxito assegurado junto a um público desejoso de experiências qualificadas”. Isso ocorreria com graus de habilidade e originalidade variados, de modo que o recurso à citação, por exemplo, em muitos casos seria validado pela expressa “intencionalidade” manifestada pelo artista (ECO, 2015, p. 109).

Mas o que, ao contrário, caracteriza o autêntico Midcult, e o caracteriza como Kitsch é a incapacidade de fundir a citação no contexto novo: e manifestar um desequilíbrio no qual a referência culta emerge provocatoriamente, mas não é intencionada como citação, e sim contrabandeada como invenção original, e todavia sobrepõe-se ao contexto, fraco demais para suportá-la, disforme demais para aceitá-la e integrá-la. Nesse caso, definiremos o Kitsch, em termos estruturais, como o estilema deslocado do próprio contexto e inserido em outro contexto cuja estrutura geral não tem os mesmos caracteres de homogeneidade e necessidade da estrutura original, sendo a mensagem proposta – graças à indébita inserção – como obra original e capaz de estimular experiências inéditas (ECO, 2015, p. 110, grifos do autor).

Considerando embora os riscos de se discutir a “intencionalidade” de um autor ou de uma obra, somos tentados a pensar no poema “À margem do Douro”, e em outros nos quais o poeta apresenta semelhante postura, não como indício desse *contrabando* a que Eco se refere (ainda que a imagem do contrabando, como vimos, interesse ao poeta enquanto *tema*), mas como casos em que PHB propositalmente emula, simplifica ou traduz para o popular – sem deixar de ajustar o tom ao novo contexto – referências da chamada alta cultura. Em geral, como se diria popularmente, o poeta não vende gato por lebre.

Um exemplo disso está no poema “Horácio no Baixo”, de *Formas do nada*. Publicados originalmente na *Folha de S. Paulo*⁷² como tradução alternativa para a famosa ode do *carpe diem*, os versos vinham acompanhados do original latino e de uma tradução “de verdade”, que preservava a gravidade da elocução horaciana. Na versão *baixa*, as referências culturais da antiguidade são *atualizadas* para o Brasil do século XXI. As “adivinhações / ao

⁷² Os poemas saíram no caderno *Ilustríssima*, na edição do dia 9 de janeiro de 2011.

modo babilônico” dão lugar a “[m]ãe de santo, mapa astral / e livro de autoajuda”. No lugar dos “invernos”, entra o “verão”. E a recomendação “sê sábio, bebe vinho” transforma-se num prosaico “Toma o teu chope” (FN, p. 23). O registro linguístico, acompanhando a modernização, se rebaixa: admitem-se o calão (“é tudo a mesma merda”) e as expressões populares (“o que vier é lucro”).

Mas PHB não finge que o poema é seu. Não bastasse se tratar de uma referência conhecida para o público interessado em poesia, o autor faz acompanhar o título do poema da indicação “*Odes* I, 11”, que remete ao original de Horácio. Não se trata, portanto, de contrabando, mas de importação devidamente documentada. O que move o poeta, em seu gesto de *adaptação*, é o propósito de mostrar que o autor latino pode ainda se *comunicar* com o público de agora, se vestido com a roupagem adequada ao momento.⁷³ É nesse sentido que identificamos, por trás do aspecto *pop* que caracteriza as suas apropriações do discurso filosófico ou sapiencial, um esforço no sentido de recuperar a *comunicabilidade* da poesia.

Vale lembrar que João Cabral, reconhecida referência para o poeta carioca, se debruça sobre o assunto no ensaio “Poesia e composição”. Depois de explorar a distinção entre poetas *espontâneos* e *técnicos* (conforme a prevalência da “inspiração” ou do “trabalho” em sua concepção de poesia), Cabral manifesta o receio de que os excessos de um e outro lado tivessem resultado, no presente em que escreve, numa desconsideração do leitor como “contraparte indispensável do escritor” (MELO NETO, 1997, p. 68). Sem que se levassem em conta as expectativas e demandas do público, ele argumenta, a literatura correria o risco de se fechar em si mesma, num gesto de individualismo que interditaria a *comunicação*. O diagnóstico ganha ares de lamento pela comparação com outros momentos da história em que, estando a criação literária “subordinada à comunicação”, haveria por parte dos autores o esforço de abraçar “os temas da vida dos homens, os temas comuns aos homens”, trabalhados numa linguagem igualmente “comum” (MELO NETO, 1997, p. 69).

A perspectiva, como ressalta Marcos Siscar (2016, p. 111), revela uma concepção “humanista” da literatura, na medida em que o próprio rigor construtivo se subordinaria, para

⁷³ Outra tentativa de adaptar a dicção exortativa da lírica clássica ao contexto rebaixado do presente aparece no terceiro dos “Oito sonetos entrópicos”, de *Fim de verão*. Numa recomendação para que se moderem as expectativas, assim como acontece na ode de Horácio, PHB recupera a autoridade dos “deuses sequiosos de vingança” para rebaixá-los a “esses putos”, antes de concluir com um dístico estruturado à maneira dos *slogans* publicitários: “Não espere coisa alguma. Jogue limpo. / Todo cuidado é pouco com o Olimpo” (FV, p. 62). De mais a mais, vale registrar que, segundo afirma Guilherme Gontijo Flores em sua tradução da *Arte poética*, o próprio Horácio retomaria de maneira irônica e irreverente, em sua obra, o pensamento filosófico de outros autores. Daí que o tradutor se refira à obra como “uma curiosa composição metapoética organizada por um regulador esquivo, que quase o tempo todo evita dar preceitos inequívocos e é capaz de rir, mesmo que discretamente, de quase tudo que toca” (HORÁCIO, 2020, p. 21).

Cabral, à necessidade de “comunicação coletiva”. No ensaio de Siscar, o posicionamento do poeta pernambucano em relação ao *outro* representado pelo leitor é confrontado com a poética de Ana Cristina Cesar, cuja abertura para a *alteridade* se processaria de maneira distinta. Segundo Siscar (2016, p. 112), o gesto de Ana C. não seria no sentido de “ir ao encontro” das expectativas do leitor, como postulava Cabral, mas de “ir de encontro” a elas, por meio da adoção de uma atitude provocativa em relação a esse *outro*. O crítico destaca, por exemplo, as frequentes “interpelações” dirigidas ao leitor (SISCAR, 2016, p. 113), que constituiriam um elemento importante para pensar, como faz adiante no ensaio, o problema da “destinação” na obra da poeta (SISCAR, 2016, p. 122).

No caso de PHB, por mais que exista igualmente um gesto de provocação dirigido ao leitor, performado em geral no encerramento dos poemas (“Ué? Já vai? / Nem mais um pouquinho de enxofre?”, *M*, p. 59), e que se verifique uma exploração do aspecto fático da linguagem, como numa tentativa de *testar* a comunicação (“Hein? Algo ou alguém te chama?”, *M*, p. 65), não seriam propriamente esses, a nosso ver, os elementos a explicar sua busca por *comunicabilidade*. Também não acreditamos que a questão passe pela perspectiva mais “coletivista” de João Cabral, para quem o qualificativo “comum” parece assumir um sentido mais político (de “comunidade”), distinto da ideia de *simplificação* que encontramos no poeta carioca. Talvez fosse o caso de substituir “comunicação” pela ideia de *acessibilidade*. De fato, esta parece ser a motivação de PHB: tornar mais acessíveis, para o público médio, leitor de poesia, algumas das referências culturais mais “sofisticadas” que integram seu rol pessoal de interesses.

De todo modo, é interessante observar que PHB e João Cabral, embora não compartilhem exatamente a mesma noção de comunicabilidade, se apoiam ambos numa alusão saudosista a um certo passado em que a conexão entre artista e público se teria realizado plenamente. Se Cabral projeta essa idade de ouro num momento histórico indefinido⁷⁴, PHB dirige o seu olhar, em especial, para o papel desempenhado pela música popular em meados do século XX, último suspiro, segundo afirma numa entrevista, desse “apelo universal” da arte em terras brasileiras (CLAUDINO, 2017, p. 113). Com algum desencanto, constata que o papel de falar com um “público mais diversificado” (CLAUDINO, 2017, p. 115) teria sido relegado à televisão, em especial às novelas, e que os leitores de poesia no país não seriam mais que umas “poucas centenas” (CLAUDINO, 2017, p. 116). A tomada de posição, no mínimo discutível

⁷⁴ “Houve épocas, e creio que ninguém duvida disso, em que o entendimento foi possível. Infelizmente, o plano teórico a que me obriga o tamanho desta conversa não me permite a descrição concreta de uma delas” (MELO NETO, 1997, p. 69).

pelo simplismo de suas generalizações, se apoia no diagnóstico do que seria uma “balcanização” da cultura, entendida como a tendência de as manifestações artísticas se fecharem em nichos específicos, desarticulados de uma coletividade mais ampla:

Balcanização no bom e no mau sentido. Mau sentido, porque você perde a visão do todo, pegando no rabo do elefante, achando que é uma cobra, pegando na perna do elefante pensando que é uma árvore, ninguém está vendo o elefante inteiro. Agora, o lado bom disso é que você está colocando em interação pessoas do mundo inteiro interessadas em um projeto e isso dissolve fronteiras. Tem um lado bom também. Mas dá uma certa melancolia, uma certa nostalgia quando se pensa que antigamente um artista fazia algo que mobilizava toda uma nação, até mais que uma nação toda, boa parte do mundo. Será que a gente vai voltar a ter isso? Eu acho que talvez não (CLAUDINO, 2017, p. 120).

O “lado bom”, como volta a sugerir mais adiante na entrevista, tem a ver com a mesma característica que identifica, em artigo de 2012, como traço prevalente na produção contemporânea brasileira: o abandono da questão da identidade nacional (“os poetas jovens de hoje não estão mais preocupados em ser brasileiros: para eles, ser brasileiro é uma condição dada, não problemática”) em favor do que seria uma atitude de “cosmopolitismo”, marcada sobretudo pela “tematização da viagem” e pelo trânsito por outros idiomas além do português (BRITTO, 2012b, p. 119). A impressão, porém, é que esse “lado bom” se apresenta, na entrevista em questão, como uma ressalva dentro de um diagnóstico predominantemente desesperançoso. Ora, se é verdade que os leitores de poesia compõem um universo tão restrito de pessoas, a ponto de seus livros de poemas, somados, não alcançarem os números de venda de seu (na época) único volume de contos (CLAUDINO, 2017, p. 116), que sentido haveria em pensar em comunicabilidade?

Nesta altura, torna-se evidente que a noção de “comunicação”, para o autor, é de fato distinta daquela apregoada por João Cabral. Se neste o que está em discussão é a possibilidade de retomar o senso de comunidade dos tempos em que a emoção do poeta “se identifica[va] com a de seu tempo” (MELO NETO, 1997, p. 69), para PHB o aceno em direção à comunicabilidade – de certa maneira afinado com o espírito “pós-utópico” da época – nasce sob o signo do desencanto: os leitores, não importa o esforço, não serão mais que umas poucas centenas... Apesar disso, *existe* uma defesa da comunicação, que no discurso do autor se apresenta como tentativa de resistência à setorização ou especialização da cultura. Embora não o formule enquanto recomendação geral, o poeta reconhece o seu próprio esforço no sentido de recuperar o que Wittgenstein definia como o “emprego cotidiano” (*alltägliche Verwendung*) da

linguagem.⁷⁵ É a esse “cotidiano”, a esse “ordinário” despido do verniz do discurso especializado, que remete a noção de *comum* considerada por PHB em sua tentativa de *simplificar* e *adaptar* conteúdos sofisticados ao gosto popular. Ao substituir a dicção intelectualizada pelo rasteiro banal da gíria e da frase feita, é como se o poeta, a exemplo do filósofo que o inspira, eliminasse, como formula Marjorie Perloff (2008, p. 100), “a bifurcação entre filosofia (ou poesia) como discurso ‘elevado’ no qual certo vocabulário é *de rigueur* e a linguagem usual – a linguagem que até mesmo o filósofo mais enigmático adota quando ele ou ela perguntam que horas são, ou quando o próximo trem deve partir”.⁷⁶

A influência exercida por Wittgenstein sobre a sua maneira de pensar o mundo e a literatura, expressa pelo próprio autor na entrevista que mencionamos há pouco⁷⁷, figura também diretamente em sua poesia. É o que se pode observar em uma das “Sete peças acadêmicas” de *Tarde*:

Por mais que se fale ou pense ou
escreva, eis o veredicto:
sobre o que não há de ser dito
deve-se guardar silêncio.

Ser, não-ser, devir, dasein,
ser-pra-morte, ser-no-mundo:
Valei-me, são Wittgenstein,
neste brejo escuro e fundo
sede minha ponte pênsil,
escutai o meu não-grito:
pois quando não há o que ser dito
deve-se guardar silêncio.
(*T*, p. 72)

⁷⁵ “Quando os filósofos usam uma palavra – ‘saber’, ‘ser’, ‘objeto’, ‘eu’, ‘proposição’, ‘nome’ – e procuram apreender a *essência* da coisa, deve-se sempre perguntar: essa palavra é usada de fato desse modo na língua em que ela existe? Nós reconduzimos as palavras do seu emprego metafísico para seu emprego cotidiano” (WITTGENSTEIN, 1975, p. 59, grifos do autor).

⁷⁶ Destacamos alguns poemas que evocam, desde os títulos, o campo da filosofia: “Eleática” (*FN*, p. 55), “Heraclitus meets Pascal” (*NM*, p. 31), “Lacrimae rerum” (*NM*, p. 67), “Endoxa” (*FV*, p. 21), “Apocrypha Parmenidis” (*FV*, p. 28), “Cosmogonia para todos” (*FV*, p. 40). Como se nota, parece haver uma prevalência desse tipo de conteúdo nos últimos três livros do poeta.

⁷⁷ São numerosos os momentos em que o autor se refere a Wittgenstein. PHB atribui ao contato com a obra madura do filósofo decisões que vão desde o seu percurso acadêmico até suas concepções a respeito do ofício tradutório. Destacamos, em especial, uma passagem, mais para o final da entrevista, em que o poeta revela que o atrairia na figura de Wittgenstein o fato de o filósofo, após a publicação do *Tractatus*, ter afirmado que já havia dito tudo o que desejava em filosofia e que, portanto, não mais publicaria (CLAUDINO, 2017, p. 126). “Ao discurso filosófico, ao discurso poético, ao discurso artístico de modo geral, eu estou sempre dizendo ‘desce daí, cara’, ‘menos, por favor’. Você conhece essa gíria? ‘Menos, menos. Para com isso’. Muitas vezes, esse uso da negativa é uma maneira de dizer ‘menos, cara’. Até falando comigo mesmo: ‘Não entra nessa, o buraco é mais embaixo. As suas intuições e as suas descobertas não são tão importantes assim. Talvez seja uma coisa que só tenha importância para você, e não tenha relevância nenhuma. E talvez daqui a pouco esses livros ninguém esteja lendo mais. Por que dar valor para essas coisas? Há coisas mais importantes que isso’” (CLAUDINO, 2017, p. 127). O comentário nos parece revelador de certa postura desconfiada, com o “pé atrás”, da poesia de PHB, para quem esse tipo de autocontrole seria aspecto determinante.

Na análise que propõe a partir desse poema, Miguel Heitor Braga Vieira (2016) revela como a postura de PHB seria de profunda desconfiança em relação à “tendência metafísica” da filosofia. Ao propor a inusitada rima entre “dasein” e “Wittgenstein”, o poeta estabelecerá formalmente uma oposição entre a filosofia de Martin Heidegger, marcada pelas indagações a respeito do “ser” (como sublinham as expressões retomadas pelo poema), e o “ponto de vista analítico e pragmático” de Wittgenstein, incompatível com discussões dessa natureza. “Isso se deve”, explica Vieira (2016, p. 139), “à severidade de seu pensamento, que preconiza o alheamento àquilo que não se pode conhecer por meio da lógica da linguagem, justamente questões comportamentais e espirituais que partilham a esfera do indizível”.

Assim, o poema se apresenta como uma espécie de glosa da frase que encerra o *Tractatus logico-philosophicus*: “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 2020, p. 261). Retomado com sutis alterações no dístico final das duas estrofes, o mote explica a razão pela qual se identifica como “não-grito” aquilo que o poema performa, numa recomendação do silêncio que se converte, inevitavelmente, em *quebra* do silêncio – ou na *promessa* de um novo silêncio que se seguiria ao ponto final. Nesse sentido, Eduardo Veras (2015b, p. 14) entende que o poema “problematiza e dramatiza o reconhecimento das fronteiras da linguagem”, constituindo um exemplo significativo do caráter eminentemente crítico da poesia do autor.

Sem a pretensão de reconstituir em profundidade o diálogo que se estabelece com a obra do filósofo, interessa-nos, mais uma vez, notar como o poema se vale da simplificação conceitual e do rebaixamento do registro linguístico (ou de sua irônica elevação, com o uso do “vós” para se dirigir a seu *santo* de eleição) com o intuito de tornar *acessível* uma discussão sobre o pensamento filosófico que, aparentemente, se contenta em permanecer na *superfície*. “Nada de mergulhos”, já afirmara o poeta (com alguma ironia, é verdade) em outra ocasião. “Só o raso é *cool*” (*M*, p. 62).

Por um lado, poderíamos argumentar, com Antonio Cicero, que é prerrogativa dos poetas (de quem não se cobraria o mesmo tipo de atributo apreciado nos filósofos) proceder a essa espécie de “banalização” de temas filosóficos, como acontece nessa referência a Wittgenstein, na retomada do epicurismo de Horácio ou na alusão bem-humorada à obra de Nietzsche. “Na verdade, paradoxalmente, essa banalização mesma, refletindo uma espécie de pouco-caso – de *sprezzatura* – para com a filosofia, por parte dos poetas em questão, é um dos índices da sofisticação de suas obras” (CICERO, 2012, p. 30). Por outro, seria possível questionar – a exemplo do que insinua Roberto Schwarz (2012, p. 100) em relação à

coexistência, na letra de “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, de alusões a Sartre e Chacrinha – se o tratamento ligeiro não resultaria num nivelamento “por baixo” dos assuntos.⁷⁸

O terceiro caminho, menos comprometedor e mais provocativo, seria remeter a dúvida (duplicando-a) de volta a Wittgenstein. Afinal, consta que em uma de suas conferências em Cambridge ele teria se referido assim a seu ofício: “O que descobrimos em filosofia é o banal: ela não nos ensina fatos novos, só a ciência faz isso. Mas a sinopse adequada dessas banalidades é extremamente difícil e tem uma imensa importância. A filosofia é, de fato, a sinopse das banalidades” (*apud* PERLOFF, 2008, p. 70).⁷⁹

3.3. Elogio da distração

O último passo no exame da reivindicação do banal na poesia de PHB passa pela ideia de “distração”. Há, por certo, diferentes maneiras de pensar o sentido do termo. No contexto do ensaio sobre a “reproduzibilidade técnica”, Walter Benjamin, ao discutir os modos de fruição da arte, aponta que, numa visão mais convencional, *distração* seria aquilo que procurariam as “massas”, para quem a arte é “objeto de diversão”. Segundo ele, essa postura seria comumente oposta a um ideal de “recolhimento” diante da obra de arte, atitude própria do “conhecedor” que a considera objeto de “devoção” (BENJAMIN, 1987, p. 192). Neste último caso, teríamos a postura ativa de quem “mergulha” dentro da obra de arte e “nela se dissolve”, ao passo que o distraído “faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (BENJAMIN, 1987, p. 193). Como exemplo desse modo

⁷⁸ “Por um lado o artista deixa claro que a imaginação tropicalista é libérrima e se alimenta onde bem entende, sem respeito à hierarquia (elitista? preconceituosa?) que coloca o grande escritor acima da popularidade televisiva. Por outro, a inspiração igualitária não convence, pois na associação de Chacrinha e Sartre há também a alegria debochada de nivelar por baixo, sob o signo do poder emergente da indústria cultural, que rebaixa tanto a gente pobre quanto a filosofia, substituindo por outra, não menos opressiva, a hierarquia da fase anterior. Seria o abismo histórico entre cultura erudita e popular que se estaria tornando coisa do passado? Seria a desqualificação do pensamento crítico pelas novas formas de capitalismo que estaria em andamento? Ou seria a força ‘saneadora’ da ‘imunda’ indústria do entretenimento que se fazia sentir? O gosto duvidoso que a brincadeira deixa na boca é um sabor do nosso tempo” (SCHWARZ, 2012, p. 99-100).

⁷⁹ Não seria despropositado, como sugere Pedro Serra (2014, p. 86), pensar a produção de PHB como uma poética “em modo de sinopse”. Já no livro *Mínima lírica*, por exemplo, aparece um título curioso: “Ontologia sumaríssima” (*ML*, p. 97). Há outros exemplos. Num poema intitulado “Poética prática”, os “resumos” são apresentados como a solução para o “calhamaço insuportável” da realidade, assim como bastariam os “anúncios” para substituir o “filme inassistível” da vida (*FN*, p. 18). Em “Casimiriana”, o poeta dá vazão às memórias afetivas da infância, atribuindo ao contato com a enciclopédia *Tesouro da juventude*, com seus conteúdos sintéticos, a origem de seu “gosto desavergonhado / pelo que é extenso mas raso” (*TC*, p. 91). Em “Apêndice”, fala-se da “súmula de uma vida”, um “espaço mínimo” que “acomoda grossos tomos” (*FN*, p. 37). Segundo Serra (2014, p. 86), “Paulo Henriques Britto tem vindo a produzir poesia a partir deste radical resumo, para o qual, aliás, foi propondo fórmulas. Assim, por exemplo, negar a ‘unidade do sujeito’ é, paradoxalmente, afirmá-la. O resumo é uma bagatela – veja-se a alta frequência, na poesia de Britto, de palavras como ‘trivial’ ou ‘banal’”.

distraído de recepção, o autor evoca o caso da arquitetura, cuja apreensão (a não ser no caso dos viajantes, com seu pendor contemplativo) se daria “menos pela atenção que pelo hábito” (BENJAMIN, 1987, p. 193). Afinal, argumenta, o fato de uma pessoa se entregar *distraidamente* a certa atividade – no caso, *habitar* – é sinal de que esta se converteu em algo tão rotineiro que não exige mais plena concentração.

Diante das transformações ocasionadas pelos avanços tecnológicos, o autor sugere que a “recepção através da distração”, constituindo um novo modo de se relacionar com a obra de arte, permitiria testar a capacidade de nosso aparelho perceptivo responder às novas demandas estéticas da sociedade. Daí, por exemplo, a tentativa de compreender, com parâmetros distintos dos que se aplicariam a uma pintura, a novidade do cinema, com seu “efeito de choque” (BENJAMIN, 1987, p. 192) causado pela sequência de imagens rápidas e fragmentadas.

A ideia de distração como “divertimento” aparece também nas discussões sobre um aspecto que mobilizou nosso interesse anteriormente: o *kitsch*. José Guilherme Merquior (1974, p. 11), ao discorrer sobre o assunto, aproxima a distração da ideia de *facilidade*. Segundo ele, ao oferecer ao público “consumidor” uma forma de arte palatável, previamente digerida, o *kitsch* trairia os princípios da arte verdadeira, cujo intuito seria colocar *dificuldades* para o fruidor. Assim, aquilo que o *kitsch* ofereceria ao consumidor não seria mais que uma fonte de “distração” (MERQUIOR, 1974, p. 12), um descanso, ou, nas palavras do estudioso, um “mesquinho consolo no cotidiano reificado” (MERQUIOR, 1974, p. 13).

No campo específico da poesia, o mesmo Benjamin (em outra oportunidade) se vale da ideia de “distração” ao escrever sobre Baudelaire, incluindo-a como um ingrediente a mais para pensar a imagem do *flâneur*. Afirma, por exemplo, que as “descrições mais significativas da grande cidade” viriam “daqueles que a atravessaram, por assim dizer, *distraídos, mergulhados nos seus pensamentos ou nas suas preocupações*” (BENJAMIN, 2015, p. 71, grifo nosso). Retomados por Rafael Zacca Fernandes (2018), os apontamentos sobre Baudelaire dão margem a uma leitura da distração enquanto “atitude heroica” do poeta: nesse caso, o adjetivo se explicaria pelo fato de a distração se mostrar capaz de “rompe[r] com a lógica utilitária do espaço urbano”, restaurando um olhar primevo para as coisas, revistas como se “pela primeira vez” (FERNANDES, 2018, p. 65).

Nem todos esses empregos do termo vão ao encontro do sentido próprio de “distração” valorizado pela poesia de PHB. Se é verdade que pensá-la como o oposto de um ideal contemplativo da arte seria uma maneira interessante de considerar o ímpeto “dessublimador” de sua poesia, ou mesmo que existiria no “elogio da distração” por parte do

autor a determinação de propor uma outra forma de percepção do mundo (como em Benjamin), é certo também que a ideia de um olhar primordial para as coisas, tal como Fernandes a formula, parece um tanto distante do que verificamos na produção do poeta. Existe, claro, como aliás mostramos no primeiro capítulo, um discurso sobre a “facilidade”, na linha do que sugere Merquior, assim como existe uma tematização do *kitsch*, que recuperamos no capítulo anterior, mas isso não significa que a distração assuma, para PHB, o sentido de passatempo, consolo ou descanso. Por isso, o melhor seria procurar o sentido da palavra dentro da própria poesia do autor. Tomemos como ponto de partida, assim, um poema da série “Caderno”, de *Nenhum mistério*:

To write the things that would have been erased
 if only you were not exactly you
 but someone close enough, somebody faced
 with circumstances you've been spared, and who's
 led, on the whole, the sort of life that calls
 for tauter sinews, sharper senses, plus
 – not to put too fine a point on it – balls,
 the kind of mind that doesn't make a fuss
 about the fact that one must often act
 before one has the time to think things through –
 the sort of life, in short, that is so packed
 with mindless action – things that you just do,
 not write about – that, well, in any case
 there wouldn't be, it seems, much to erase.
 (NM, p. 44)

Composto por um único e longuíssimo período, o soneto abre com uma oração simples mas decisiva – *escrever as coisas* (“to write the things”) – a que todos os versos seguintes se subordinam. Enquanto a opção pelo infinitivo (“to write”) mantém a frase entre a constatação e a expressão de uma vontade, o emprego da segunda pessoa (“you”), a partir do verso seguinte, inaugura uma instância de interlocução que parece se voltar para o próprio enunciador. É como se a voz que fala no poema se dirigisse a si mesma na segunda pessoa, por meio de um “você” que é na verdade um outro “eu”.

O recurso, aliás, está a serviço de uma duplicação que se estabelece também no plano do conteúdo: todo o poema se desenvolve com base na oposição entre duas maneiras de encarar a vida: a do escritor, mais dado ao pensamento, e a de seu duplo, guiado pela ação. Embora se revelem opostos por suas características, não são apresentados como figuras radicalmente distintas (“not exactly you / but someone close enough”), na medida em que seriam duas *faces* de uma mesma pessoa: o “eu” confrontado com a alteridade (possível) que identifica em si mesmo. Para simplificar a explicação, consideremos que se trate do confronto

de um “eu lírico” contra um “eu antilírico” – este, submetido a tudo aquilo de que o primeiro teria sido poupado na vida (“somebody faced / with circumstances you’ve been spared”). Por isso, um “eu antilírico” que seria, resumidamente, a contraparte durona e prática do “eu lírico”: ao contrário deste, o “antilírico” encararia com tranquilidade (“doesn’t make a fuss”) o fato de que a vida exige mais *ação* que *pensamento* (“one must often act / before one has the time to think things through”), e que por vezes é preciso mais *realidade* e menos *literatura* (“things that you just do, not write about”).

A menção à escrita, nesta parte final do poema, é significativa, pois encaminha um desfecho que projetará o leitor dentro de um abismo lógico. *Escrever aquilo que você apagaria se não fosse você*: o “eu lírico” pretende escrever as coisas que o “eu antilírico” teria apagado. Mas, se quer escrever o que o *outro* teria apagado (“To write the things that would have been erased / if only you were not exactly you”), não escreveria então o que *ele próprio* costuma escrever? Mais: se o outro teria apagado, mas o outro não é dado à escrita (“things that you just do, / not write about”), haveria mesmo algo a apagar? E por fim: se quer escrever o que o outro apaga, mas não há muito que apagar (“there wouldn’t be, it seems, much to erase”), haveria então algo a escrever? Claro que aqui reformulamos prosaicamente o que no poema tem sua graça acentuada pelo desenrolar interminável do período e pela estruturação circular do raciocínio. De todo modo, parte do prazer da leitura está justamente em ficar meditando sobre os caminhos lógicos que expusemos, correndo o risco de se perder entre eles.

O que resta comentar, por fim, é a razão principal pela qual dedicamos nossa atenção ao poema: a expressão “mindless action”, que aparece nos versos finais para designar o tipo de vida que o “eu antilírico” teria hipoteticamente levado. Trata-se, retomemos a formulação, de uma vida “carregada” (“packed”) de “mindless action”. Ora, o adjetivo “mindless” qualifica, como a própria formação da palavra sugere, algo desprovido de intelecto ou consciência. Pode designar, como registra o dicionário Merriam-Webster⁸⁰, uma atitude que requer pouca atenção ou raciocínio, ou mesmo uma atividade pouco estimulante do ponto de vista intelectual. São muitos os equivalentes possíveis em português: desde “irrefletido”, “desatento”, “irracional”, até “descuidado”, “negligente”, ou mesmo “estúpido”, “tedioso”. No poema, essa “mindless action” aparece qualificada por um aposto entre travessões – “things that you just do, / not write about” – e constitui um atributo, como dissemos, desse *outro* que o “eu lírico” parece, em certa medida, invejar. Assim, é como se o “eu lírico” manifestasse o desejo de superar aquilo mesmo que o caracteriza – o pensamento e a escrita – para abraçar o

⁸⁰ A versão eletrônica do verbete encontra-se disponível neste link: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mindless>. Acesso em: 25 jun. 2023.

extremo oposto da não-escrita e do não-pensamento. Abraçar o que o outro tem de “homem comum”, de não-poeta.

Está nessa reivindicação de um não-pensamento, portanto, a chave para compreender a maneira como se processa, neste e em outros poemas, o “elogio da distração” por parte de PHB. Ao reivindicar uma ética baseada na “mindless action”, o poeta toma esse “gesto irrefletido” como um antídoto contra os excessos de sua própria racionalidade, revelando-se capaz, inclusive, de atentar contra o seu próprio ofício. A contradição, claro, fica por conta do fato de que esse elogio ao não-pensamento, para se realizar enquanto *poema*, precisa ser mediado pela racionalidade da linguagem que o formula, de modo que os versos, uma vez *escritos*, acabam por trair as suas próprias (alegadas) intenções.

Há poemas em que essa contradição aparece de maneira ainda mais explícita. “Não pensar. Não ter que pensar” – assim começa o quarto poema da série “Fim de verão”, incluída no livro de mesmo nome. A vontade expressa na abertura, outra vez por meio do infinitivo, será reforçada pela determinação de “[a]bandonar velhos gestos mentais” e, abrindo mão de sua própria consciência, “[a]tingir a transparência do ar”. Mas o poeta logo se dá conta da armadilha em que o raciocínio inevitavelmente o coloca. “Não pensar em pensar em pensar”, ele insiste, antes de constatar que essa determinação, porque efetivamente *pensada*, “já interrompeu o processo que mal / havia começado” (*FV*, p. 71).

Na mesma obra, um poema intitulado “Bálsamo” recorre ao subjuntivo para expressar desejo semelhante: “Seja hoje um dia igual a qualquer outro, / um dia besta, esvaziado e amorfo”. Esse dia em tudo comum, “insosso”, “o tipo de data que é esquecida”, permitiria que se ficasse “imune a tudo que é êxtase ou angústia”, num estado de privação da consciência que se converte em verdadeira bênção, em “bálsamo” contra a doença de pensar. Se a vontade em princípio se restringe a esse “dia” específico, o verso final não deixa dúvidas quanto ao alcance mais amplo da determinação: “Seja isso a sua vida. O seu mundo” (*FV*, p. 29). Se bem que exista, nesse caso, um fundo de resignação, a revestir o elogio do comum de ares não exatamente exultantes, persiste ainda assim uma atitude de encanto em relação ao cotidiano mais trivial, no qual imergimos por hábito, sem darmos por ele.

Hábito, distração e abandono da consciência são elementos que aparecem entretecidos também neste poema de *Formas do nada*:

De vez em quando o mundo faz sentido.
 Questão de ângulo, de na hora exata
 não se atentar pra página do livro
 supostamente sendo lido, a faca

com que se vai cortar o que merece
 ser cortado – e, em vez, levantar a vista
 não pra ver algo, e sim como quem quer se
 lembrar de uma coisa há muito esquecida,

só que não há nada a lembrar, a não ser
 a suma importância de não se ter
 nada a lembrar, nada que valha a pena

sacrificar esse momento único
 e inteiramente vazio em que o mundo
 faz sentido. Ou parece. Pelo menos.
 (FN, p. 25)

À semelhança do poema sobre a “mindless action”, este que é um dos “Cinco sonetos triviais” se desenvolve ao longo de um extenso período. A diferença, desta vez, é que essa longa frase aparece emoldurada por uma mais curta, no verso de abertura, e outras duas mínimas ao final. Entre esses extremos, uma caminhada que parte de uma assertiva (“De vez em quando o mundo faz sentido”) e desemboca no que seria a sua relativização (“Ou parece. Pelo menos.”). Se é que o mundo faz sentido – eis a formulação sugerida pelo poema – esse sentido dependeria da atitude tomada diante do mundo.

Assim, é como se o “sentido” das coisas se revelasse apenas de viés (“questão de ângulo”), apenas para quem se dispusesse a apreendê-lo como que furtivamente, sem intenção deliberada. A imagem da “faca” é significativa, nesse caso, não apenas por remeter a um ato habitual, mas por reforçar a ideia de um *corte* oblíquo na realidade. Assim, a atitude necessária para compreender o mundo seria aquela marcada pela *desatenção* (“não se atentar pra página do livro”) e pela distração (“levantar a vista / não pra ver algo”). De certo modo, é como se essas recomendações contrariassem a intuição de que, para entender as coisas, seria preciso se dedicar a elas com empenho. Aqui, não: a postura que se recomenda é a da pessoa distraída, desatenta, que se perderia em seus pensamentos (“quer se / lembrar de uma coisa há muito esquecida”) se houvesse efetivamente algo a pensar (“só que não há nada a lembrar”).

Nos tercetos, os efeitos de contraste se tornam mais evidentes: o fato de “não se ter / nada a lembrar” é algo de “suma importância”; o “momento único” é único porque “inteiramente vazio”. Talvez pudéssemos reconhecer nesse tipo de raciocínio algo do antipensamento de Alberto Caieiro, sublinhado pela inversão da célebre formulação pessoana (“nada que valha a pena”). Se não vale a pena sacrificar o “vazio”, como sugerem os versos, é porque existe a convicção de que os atos mais insignificantes da vida podem ter a sua importância – ainda que seja para apontar a própria insignificância das coisas. Mesmo o

“sentido”, nesse caso, acaba se revelando possível apenas por sua negação, na medida em que emerge num momento “inteiramente vazio”.

Essa “angústia do sentido”, a que Marcos Siscar (2010, p. 162) se refere ao tratar da “cisma da poesia brasileira”, e a qual Eduardo Veras (2015b) reconhece dramatizada na poesia de PHB, assume por vezes a forma de uma admiração pela música, entendida como “som despido de sentido” (CLAUDINO, 2017, p. 87), como define o próprio poeta em entrevista. Ora, se a música representa para ele, segundo afirma, uma espécie de “libertação” (CLAUDINO, 2017, p. 128), é porque a música se revelaria, em alguns poemas, como “uma manifestação involuntária” que “ameaça o controle racional da produção poética” (VERAS, 2015b, p. 11). Não é por outro motivo que se propõe, no início de outro poema da série “Caderno”, de *Nenhum mistério*, a seguinte lição:

Sempre aspirar à condição da música.
 Não só na arte: em tudo, nas pequenas
 coisas que não são pequenas, em tudo
 que fazemos sem pensar, ou que ao menos
 devíamos jamais fazer senão
 com a cabeça em outro lugar. (...)
 (NM, p. 49)

Numa modulação em relação aos poemas anteriores, que oscilavam entre a constatação e a expressão de uma vontade, este fragmento assume um tom quase exortativo, reforçado pelo advérbio que encabeça o primeiro verso. Interessa-nos perceber, em especial, como se retomam alguns elementos que mencionamos há pouco: certa simpatia pela insignificância (“pequenas / coisas que não são pequenas”), uma celebração da irracionalidade (“tudo / que fazemos sem pensar”) e, principalmente, o elogio da distração, da “mindless action”, retomada pela expressão “com a cabeça em outro lugar”. É curioso que essa atitude distraída, ao contrário do que poderia sugerir a expressão, não coincide exatamente com o clichê de poeta “avoadado”, com *a cabeça nas nuvens*. A distração, para PHB, não é o afastamento em direção ao celestial, mas o seu exato contrário: o mergulho no mundo do homem comum. Distrair-se é colocar em repouso a máquina do pensamento que o poeta carrega como um fardo. Assim, quando a consciência baixa a guarda, algo da ordem do irracional viria à tona para revelar um aspecto do mundo ou da existência que, de outro modo, não seria possível apreender.

Talvez possamos traçar um paralelo entre os “atos irrefletidos” de PHB e aquilo que Freud identifica, em sua *Psicopatologia da vida cotidiana*, como “atos descuidados” ou atos “casuais”. A distinção que estabelece entre um e outro tem a ver com a intencionalidade por trás das ações. Enquanto os “atos descuidados” constituiriam um desvio em relação a uma

intenção preexistente, os “atos casuais” seriam aparentemente imotivados: ações “executadas ‘sem pensar em nada’, apenas ‘por acaso’, ‘como que para ocupar as mãos’” (FREUD, 2021, p. 261). Segundo o autor, porém, mesmo as “menores ações habituais, realizadas *com o mínimo de atenção*”, estariam “sujeitas a perturbações que mostram, de maneira inequívoca, a *influência dos complexos inconscientes* nos hábitos supostamente mais fortes” (FREUD, 2021, p. 293-4, grifos nossos).

Evidentemente, nosso propósito não é o de encaixar a “mindless action” de PHB dentro de uma dessas tipologias – o próprio Freud, aliás, reconhece que nem sempre seria muito nítida a distinção entre uma categoria e outra. O que interessa, nesse paralelo, é perceber que o elogio da distração, nas mãos de um poeta que costuma ser lido (e ler-se a si próprio) como particularmente *racional*, estaria a serviço de um aceno ao *inconsciente* cujas implicações se revelam de diferentes maneiras em sua produção. Até aqui, procuramos entender como a distração se opõe ao que seriam as extrapolações do *pensamento*, vício inescapável do escritor, o qual, se pudesse, seria apenas “homem comum”. Agora, avançamos um passo no intuito de avaliar como o “irrefletido” teria validade não apenas como tentativa de escapar à poesia, mas como recurso bem-vindo dentro do próprio ofício poético.

A discussão passa, como se pode imaginar, por uma consideração a respeito do papel do *acaso*. Rosana Nunes Alencar (2016), ao analisar a série intitulada “Fisiologia da composição”, de *Macau*, avalia que, ao contrário do modelo cabralino da “Psicologia da composição”, centrado na perspectiva de que a espontaneidade seria algo a ser controlado, PHB “não nega a inspiração nem o acaso” (ALENCAR, 2016, p. 105). Ainda que valorize a ideia de construção, como Cabral, sua poética se apresentaria ao leitor como um “esforço conjugado entre a disciplina e a intuição” (ALENCAR, 2016, p. 106). De fato, o dístico final do primeiro poema da série – “Por fim, o acaso. / Sem o qual, nada.” (*M*, p. 13) – não deixa muita dúvida a respeito da disposição do poeta em acolher o que haveria de imponderável no ato de criação. Já neste soneto da série “Oficina”, de *Formas do nada*, o tema reaparece em chave ligeiramente cômica:

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

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

Há que deixá-las entrar sempre,
por dever de hospitalidade
e temor supersticioso:

pois não se bole impunemente
com a contingência, com o acaso,
esses deusinhos perigosos.
(FN, p. 14)

Trata-se de um poema bastante direto naquilo que comunica: o processo de composição é atravessado por circunstâncias que desafiam o controle racional. Na oficina do poeta, certas palavras, imagens ou ideias – a elipse depois de “Umas” deixa em suspenso essa delimitação – aparecem como intrusas, “sem nem ter sido convocadas”. Insubmissas ao método (“nada / que se calcule, pese ou meça”), elas “se impõem” de maneira quase autoritária, sem espaço para defesa. Até o final da segunda estrofe, a presença desse imponderável sugere certo incômodo, sobretudo por seu retrato como força impositiva e inelutável. Sem que essa impressão se atenuasse, os tercetos reservam, no entanto, um posicionamento inesperado frente à invasão: o poeta delibera, “por dever de hospitalidade”, abrir as portas para os intrusos, agora identificados: “contingência” e “acaso” são os dois “deusinhos perigosos”, contra os quais não conviria se insurgir.

Aliás, os poemas de PHB estão repletos de “deusinhos” como esses. Na série “Fisiologia da composição” que mencionamos há pouco, o terceiro poema apresenta “anjos” nada celestes, que a exemplo dos pássaros vivem num “poleiro” e se alimentam de um “alviste indeglutível” – o mesmo “alviste acre-doce” da “inspiração” que depositam na boca do poeta (M, p. 15). Nessas criaturas destituídas de toda aura (o poeta chega a dizê-los “putos”), Alencar (2016, p. 113-4) enxerga a personificação de uma poesia que “se alimenta daquilo que a cerca, do corriqueiro, do cotidiano, da banalidade da vida”. De algum modo, é como se poeta, por meio dessas representações, conseguisse aludir à inspiração – para ele, talvez, um outro nome para “acaso” – sem repisar clichês de natureza romântica.

Os “deuses do acaso” são mencionados no poema de abertura de *Nenhum mistério*, uma meditação de corte clássico a respeito do tema da “perda” (NM, p. 9), e aparecem “anjos” no poema final de *Trovar claro* – numa altura do livro em que, “[d]epois de um certo número de páginas”, as criaturas associadas à inspiração “não pousam mais nas entrelinhas” (TC, p. 121). Páginas antes, no mesmo livro, a inspiração figurava como uma “deusa atarantada a nos soprar / um vento em nosso ouvido (aliás surdo)” (TC, p. 31). Na maior parte dos casos, como nota Murilo de Almeida Gonçalves (2017, p. 72), essas criaturas configuram um “elemento

externo” que irrompe dramaticamente dentro do poema, como se para desestabilizar o controle exercido pelo poeta.

Temos a impressão de que essas criaturas, por simbolizarem o “elemento externo” que desafia o domínio do poeta sobre o processo de criação, de algum modo personificam aquele que seria o propósito central da “mindless action”: escapar aos condicionamentos de sua própria consciência, de sua própria subjetividade. Em outras palavras, abrir-se para aquilo que está além do que pode ser compreendido de maneira racional. É significativo, nesse caso, que em *Trovar claro* o poeta mencione um certo “deus de bolso” – criatura que, no poema em questão, encarna a presença de uma “outra voz” que interfere no processo de criação, sendo ao mesmo tempo própria e alheia: “é minha e desconheço” (TC, p. 21).

Na avaliação de Murilo Gonçalves (2017, p. 68), essa “voz que advém” constituiria uma presença tão “invasora” quanto “desejada”, uma vez que, segundo o autor, “permitiria desalojar o sujeito de si, em direção a um ‘fora de si’ que aumente as possibilidades de subjetivação”. Para fundamentar o seu raciocínio, Gonçalves recupera o ensaio “O sujeito lírico fora de si”, de Michel Collot (2004), na tentativa de evidenciar como o gesto de “dessubjetivação”, precipitado pela interferência de um elemento exterior, instauraria uma “abertura de si para a entrada de uma voz externa” (GONÇALVES, 2017, p. 77).

De nossa parte, gostaríamos de ler nesse “deus de bolso” algo como um parente próximo do “Genius” a que Giorgio Agamben (2007, p. 16) se refere, nas suas *Profanações*, como o “mais íntimo e próprio” dos deuses. Nessa divindade, que os romanos associavam ao nascimento e a tradição cristã viria a reaproveitar na forma de um “anjo da guarda”, Agamben enxerga a personificação do elemento que é ao mesmo tempo *íntimo* e *estranho*, que coincide com o “eu” ao mesmo tempo em que diverge dele. “Se ele parece identificar-se conosco, é só para desvelar-se, logo depois, como algo mais do que nós mesmos, para nos mostrar que *nós mesmos somos mais e menos do que nós mesmos*” (AGAMBEN, 2007, p. 16, grifo nosso). Para o autor, não se trata de encarar a figura a partir de uma perspectiva necessariamente espiritual, nem de tomá-la apenas como a contraparte “impessoal e pré-individual” (AGAMBEN, 2007, p. 16) do “eu” consciente, mas de reconhecê-la presente também, por exemplo, na fisiologia do corpo, nas ações e processos que se repetem por hábito e aos quais *habitualmente* não nos atentamos.

Assim, se o “Genius” representa essa dimensão de *alteridade* que, em constante tensão com o “eu” consciente, habita o indivíduo, talvez pudéssemos pensar no “elogio da distração” encenado pelos poemas de PHB como a tentativa de anestésiar o polo “racional” para permitir que irrompa, como um “Genius” intruso, aquilo que é da ordem do imponderável e

desconhecido. “Viver com Genius”, afinal, segundo Agamben (2007, p. 17), é “viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado a uma *zona de não conhecimento*” (grifo nosso).

Neste ponto, pode parecer que estamos de volta a um aspecto discutido ainda no primeiro capítulo: a ideia de que a “banalidade” (tomada na altura como aquilo que resvalava para o *fácil*, o *sentimental* e mesmo o *corpóreo*) emergiria nos poemas de modo a contrariar o sujeito que neles se expressa. Essa representação do elemento externo como intruso, que na ocasião observamos com foco nas duas primeiras obras do poeta, não está de todo ausente dos poemas que examinamos neste capítulo. A diferença, no entanto, é que por meio da reivindicação da “mindless action”, dessa atitude distraída, o procedimento se apresenta não apenas como constatação, mas como *determinação* ativa do poeta em perseguir aquilo que, no limite, nunca poderá alcançar. Não se trata mais de algo figurado como acidental, mas de um trunfo de que o poeta lança mão contra aquilo mesmo que, dentro de si, o limitaria ao que é lógico e racional. Se existe um “privilégio” da literatura, como fica sugerido num poema de *Nenhum mistério*, ele talvez consista em permitir que

(...) no espaço entre o pensado e o insubmisso,
palavra ou coisa surja que possa ser sua

sem ter havido a mínima intenção de obter
o que nem foi imaginado, e nem por isso
deixe de ser o exato que devia ser.

(*NM*, p. 40)

Ao tomar partido, neste e em outros poemas que examinamos ao longo desta seção, de uma abertura deliberada para o que está além da possibilidade de controle, PHB realiza poeticamente aquilo que, em um depoimento do início da década de 1990, apresentava como sua visão a respeito do ofício:

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 estas apreensões parciais em visões nítidas, capazes de serem expressas em prosa linear; seu objetivo não é colonizar a selva, e sim fixá-la num estado não muito distanciado de 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. 266-7).

CONCLUSÃO

A impressão que pode restar de uma leitura mais abrangente da obra de Paulo Henriques Britto, desde a sua estreia com *Liturgia da matéria* até o mais recente *Fim de verão*, é a de uma poesia em alguma medida *irritante*. E não exatamente (ou não apenas) porque seus livros insistam, como ironiza no soneto de abertura de sua última coletânea, nos “mesmos velhos temas” (*FV*, p. 9) de sempre – a insuficiência da linguagem, os limites da significação, a falácia da originalidade, a angústia frente ao legado da tradição, a poesia sobre a poesia sobre a poesia... Mais que a insistência nos temas de natureza metalinguística, o que *irrita* a poesia de PHB é a disposição em sempre dar uma outra volta no parafuso da enunciação, em antecipar num contragolpe astuto as reações do leitor, em se espriar em ressalvas e preâmbulos que por vezes constituem, eles próprios, a matéria do poema. Na esquina da última estrofe, como se de tocaia, aguarda sempre uma armadilha lógica, uma manobra sagaz com que o poeta, triunfante apesar de sua assumida coleção de fracassos, restituirá espirituosamente o leitor ao seu devido lugar: a palavra final não é nunca a nossa.

Mas se é isso que, nos irritando, irrita a poesia mesma do autor, prenhe de incômodos e hesitações, talvez fosse preciso ir buscar ao Drummond de *Claro enigma* outra maneira de qualificar sua “oficina”, irritante mas também *irritada* – porque ciente (e vítima) de seus próprios estratagemas. Dotado de uma “vertiginosa lucidez” – esta que o poeta reconhece como o “ácido saber de nossos dias” (*T*, p. 87) – e nascido como reação a uma incorrigível desconfiança em relação ao “poético”, esse lirismo irritadiço encontrará, no decorrer de quatro décadas de produção, distintos caminhos por onde dissipar seus incômodos.

No início da carreira, como acompanhamos no primeiro capítulo, a irritação tendia a tomar a forma de uma postura hesitante frente aos caminhos colocados pela tradição imediatamente anterior, tendências nas quais o poeta, resistente a submeter sua produção à estreiteza de um programa, tinha dificuldade em se reconhecer. Mais adiante, irritado com certo discurso crítico a respeito do contemporâneo, e também com a sua alegada incompatibilidade com a prosa (para a qual não se cria vocacionado) ou mesmo com o ideal de poesia enquanto expressão do “recôndito”, o poeta daria vazão a esse mal-estar por meio de um acolhimento envergonhado do “banal” – conforme avaliamos no segundo capítulo. Outras formas assumiria a sua irritação, como procuramos evidenciar no capítulo seguinte: irritação contra a pretensão anacrônica de ainda soar “original”, irritação contra a falta de alcance da poesia, enfraquecida pelo excesso de especialização.

Para um autor alegadamente sem “programa”, vale a série de irritações como uma espécie de programa em negativo, longuíssima *recusatio* que a cada novo poema se atualiza, numa perene e contínua declaração de intenções sobre a poesia. O fato é que a produção do autor, sem metamorfoses profundas ao longo da carreira, transparece um efeito de unidade considerável quando avaliada em conjunto. Ainda que tenhamos estruturado nossa análise com base em um corte cronológico, separando os primeiros escritos de *Liturgia da matéria* e *Mínima lírica* dos volumes publicados partir do final dos anos 90, é preciso reconhecer que as inflexões na obra do poeta não parecem tão radicais quanto aquelas encontradas na trajetória de autores dispostos a se reinventar a cada novo livro.

Nesse sentido, é interessante que PHB tenha apontado certa vez (ASSUNÇÃO, 2008), como poema favorito de sua produção, o menos cerebral “Vilegiatura” (TC, p. 67), com a justificativa de que nele conseguira se distanciar da poesia “um pouco fria” que *costuma* escrever. Ou que tenha expressado o mesmo anseio de *diferenciar-se de si* num poema de inspiração pessoana: “Quando não sei o que sinto / sei que o que sinto é o que sou. / Só o que não meço não minto” (TC, p. 87). Em comum, entrevista e poema compartilham, se não a determinação, ao menos o fascínio em relação àquilo que se encontra além do racional, àquilo que por não se deixar domar escapa ao plano e ao controle do poeta.

Nossa análise sugere que, nas primeiras obras de PHB, essa inclinação se expressa por meio de uma dramatização da “banalidade” enquanto fenômeno que irromperia contra a vontade da *persona* que se exprime nos versos. Esse “banal insinuado”, como vimos no capítulo inicial desta dissertação, surgia como resposta ao mal-estar com a tradição vivenciado pelo autor no momento em que procurava firmar uma dicção poética própria, e tomava a forma de uma atitude ambivalente, entre o fascínio e a repulsa, em relação às noções de “facilidade” e “sentimentalismo” – frequentemente associadas pelo poeta ao ímpeto espontaneísta e confessional da chamada geração mimeógrafo. Mesmo que o discurso de PHB sobre sua própria poesia aponte para uma incompatibilidade com essa linhagem de autores, as obras publicadas por ele ao longo da década de 80 revelam não apenas um substrato contracultural comum, característico do “espírito da época” de seus anos de formação, mas também um misto de ligeireza e ensimesmamento que, ao fim e ao cabo, parecia trair o seu (negado) parentesco com os “marginais”. Daí que “facilidade” e “sentimentalismo” – primeiras faces da maleável e abrangente noção de “banalidade” com que trabalhamos – figurassem nos poemas, em geral, como presença intrusa e indesejada (se bem que incomodamente tentadora).

Nesse impasse inicial, o outro extremo da tradição se via ocupado pelas vertentes mais construtivistas da poesia, com destaque para a figura de João Cabral de Melo Neto,

confessada influência do poeta carioca. Na relação tensa que estabelece com o legado cabralino, PHB faria acompanhar o ímpeto racionalista herdado do mestre pernambucano pela confissão de um certo encanto por aquilo que escapa às tentativas de controle racional, numa figuração do poema enquanto monumento às avessas – aquilo que resiste ao impulso de ordenação próprio da escrita. Nascida, portanto, como força resultante dessa hesitação inicial, a poesia de PHB frequentemente se apresentaria sob a forma de “sobras” e “restos”, noções que reforçam o caráter *alternativo* da via reivindicada pelo autor para escapar aos caminhos colocados pela tradição.

A superação dessa crise inicial, como propusemos no segundo capítulo, se daria com as coletâneas seguintes do poeta, publicadas perto da virada para os anos 2000, momento em que o envolvimento do autor com a crítica acerca do contemporâneo enseja uma incorporação irônica dos discursos sobre a “banalidade”. Afinal, o período coincide com a intensificação da produção crítica de PHB, alçado ao posto de professor universitário, e com a sedimentação de interpretações a respeito da poesia do presente que denunciavam sua suposta “frivolidade” ou “medianidade”.

Poeticamente, isso se traduz num gesto de antecipação da crítica, por meio do qual o autor responde ao constrangimento próprio da situação de “crise” acirrada pela contemporaneidade. Cioso de controlar a recepção de sua poesia e de se mostrar consciente de suas limitações enquanto poeta da crise, PHB simula uma espécie de “capitulação ao banal”, em que o retrato do ofício poético como prazer envergonhado surge como reação ao papel “ridículo” desempenhado pelo poeta na atualidade. Somadas a isso, as irritações particulares de PHB, amante da prosa e cético quanto às pretensões sublimadoras da poesia, deságuam numa sabotagem do lirismo, seja por meio da incorporação de uma cenografia antilírica, repleta de elementos que flertam com o mau gosto, seja por meio de um gesto deliberado de esvaziamento de sentido dos poemas.

Se há ocasiões, como vimos, em que o “banal” é admitido envergonhadamente pelo poema, outras existem em que seu acolhimento, mais benevolente, passa a ser reivindicado. Com base nessa alteração de foco, proposta no terceiro capítulo, procuramos evidenciar como PHB teria construído uma verdadeira empreitada contra o sublime, assente na compreensão de que seria necessário recuperar certa dimensão de comunicabilidade da poesia.

Segundo expusemos, essa atitude se realizaria poeticamente a partir de três procedimentos principais. Em primeiro lugar, a celebração do posticho, maneira encontrada pelo autor para afirmar o caráter pós-aurático de sua produção – ou mesmo, quem sabe, para enfrentar uma realidade reificada em que a noção de “originalidade” facilmente se confundiria

com a busca por novidades no *mercado* da poesia. Em segundo lugar, o rebaixamento de temas metafísicos ou sapienciais ao vocabulário comum do cotidiano, seja no intuito de ironizar o anacronismo desse tipo de discurso na atualidade, seja com a intenção de reivindicar a sua atualização em termos *acessíveis* para o leitor contemporâneo médio. Por fim, aquilo que chamamos de “elogio da distração” – uma ética baseada na “mindless action”, isto é, na determinação em capturar precisamente aquilo que escapa ao racional. Ao baixar deliberadamente a guarda do pensamento, o poeta de certo modo realizaria, em gesto afirmativo, aquilo que em seus livros iniciais parecia a princípio indesejável, e que na obra madura se transforma em alvo de uma busca ativa do sujeito poético, munido da convicção de que apenas os gestos irrefletidos permitem a revelação de certos aspectos da existência.

O que esse percurso analítico revela é que o dispositivo da “banalidade”, assumindo feições as mais distintas na obra do autor, parece constituir a maneira particular por meio da qual se processam, na trajetória de PHB, não apenas a tendência ao *rebaixamento* que funda a experiência da modernidade, mas também as inquietações e impasses próprios do contemporâneo. Diante disso, caberia indagarmos de que maneira esse filtro poético desenvolvido pelo autor permitiria situá-lo dentro do debate acerca da poesia no panorama cultural da atualidade.

Se por um lado, como vimos no capítulo II, a poesia de PHB se mostra disposta a encarar de frente os discursos críticos nem sempre lisonjeiros que circundam a poesia contemporânea, respondendo com uma afirmação irônica do “banal” às acusações de frivolidade ou mediocridade, por outro, o cacoete de recorrer a preâmbulos e ressalvas – ou de estruturar em *mise en abyme* a linha argumentativa dos poemas, que reservam sempre uma armadilha lógica para surpreender o leitor em suas possíveis objeções – poderá soar, numa leitura mais extensiva de sua obra, como estratégia para, discutindo, *não* discutir os impasses do contemporâneo – ou, como formula o autor num dos poemas que analisamos, uma maneira de “não dizer, dizendo, coisa alguma” (T, p. 84).

É também verdade, entretanto, que o gesto de antecipação da crítica por trás desse acolhimento do “banal”, ainda que constitua uma saída cínica para o embate de forças da atualidade, não deixa de ser uma maneira possível de reagir a ele. Posicionar-se com o pé atrás, afinal de contas, é ainda se posicionar. Assim, mesmo nos momentos em que aparentemente se desvia da crise, nos momentos em que, cínico, evita encará-la de frente, o poeta também está delimitando, à sua maneira, o espaço que pretende ocupar no debate poético. Não há como contornar o impasse: todo gesto revela o autor.

Nesse sentido, chega a ser curioso que, apesar dos incômodos que *irritam* sua poesia, PHB insista, em depoimentos e entrevistas, numa narrativa pacificada a respeito do presente, segundo ele marcado pelo arrefecimento das disputas literárias e pelo retorno a um quadro de “normalidade”. Para quem costuma estender a toda a poesia do presente os preceitos que constituem a *sua* visão particular sobre o ofício, como vimos no segundo capítulo, declarar *pacificado* o presente não seria uma maneira de se esquivar dos atritos e fricções inerentes a uma abordagem mais frontal de seus impasses?

De certa maneira, a impressão é que o enfrentamento *pela via poética*, o qual encontra na dramatização da “banalidade” um dos caminhos por que se expressar, acaba por vezes escamoteado pelo autor no seu discurso crítico *fora da poesia*. Apesar de irritado *nos poemas*, PHB transparece alguma resignação quando convocado, em artigos, entrevistas e depoimentos, a oferecer sua leitura sobre o contemporâneo. Vale lembrar que mesmo o aceno em direção à comunicabilidade, explorado no terceiro capítulo, surge acompanhado de uma atitude que resvala para o derrotismo e o desencanto, atribuindo-se à crescente especialização do campo literário o fato de não contarem os poetas com mais que umas poucas centenas de leitores...

No final das contas, por mais que em alguns momentos o poeta demonstre a vontade de explorar aquilo que está além do racional e do consciente, a sensação que temos lendo a maior parte de sua obra é de uma poesia lúcida até o último fio de cabelo, como se o “superego” cabralino que o atormentava no início, quando procurava ainda firmar a sua voz, nunca o tivesse abandonado de verdade, antes investido o próprio PHB dessa função castradora, que o obriga a recolocar-se continuamente no prumo da razão. “Irritante”, “irritada”, a poesia de PHB é decerto provocativa e, não raro, divertidíssima – humor que pode ser visto, a depender da boa vontade do leitor, como ironia cáustica ou estratégia para escapar pela tangente das discussões postas ao poeta contemporâneo. Nossa intenção foi desvendar o que existiria por trás desse gesto provocativo de apontar o dedo para a banalidade do mundo, da poesia e de si mesmo. Sem deixar de nos divertir com ele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PAULO HENRIQUES BRITTO: POESIA

BRITTO, Paulo Henriques. **Liturgia da matéria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. 62 p. (Coleção Poesia Hoje, 59).

_____. **Mínima lírica**. São Paulo: Duas cidades, 1989. 102 p. (Coleção Claro Enigma).

_____. **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das letras, 1997. 123 p.

_____. **Macau**. São Paulo: Companhia das letras, 2003. 78 p.

_____. **Tarde**. São Paulo: Companhia das letras, 2007a. 92 p.

_____. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das letras, 2012a. 75 p.

_____. **Mínima lírica**. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013a. 108 p.

_____. **Nenhum mistério**. São Paulo: Companhia das letras, 2018. 70 p.

_____. **Fim de verão**. São Paulo: Companhia das letras, 2022. 90 p.

PAULO HENRIQUES BRITTO: CONTOS

BRITTO, Paulo Henriques. **Paraísos artificiais**. São Paulo: Companhia das letras, 2004a. 127 p.

_____. **O castiçal florentino**. São Paulo: Companhia das letras, 2021. 219 p.

PAULO HENRIQUES BRITTO: TEORIA E CRÍTICA

BRITTO, Paulo Henriques. Virtudes e limites da poesia fácil. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 out. 1987. Caderno 2, p. 6.

_____. **Eu quero é botar meu bloco na rua, de Sérgio Sampaio**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. 92 p. (Coleção Língua Cantada).

_____. **Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henriques Britto**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010a. 84 p. (Coleção Ciranda da Poesia).

_____. **A tradução literária**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020 [2012]. 157 p. (Coleção Contemporânea).

PAULO HENRIQUES BRITTO: ENSAIOS, ARTIGOS E DEPOIMENTOS

BRITTO, Paulo Henriques. I, too, dislike it. *In*: MASSI, Augusto (org.) **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991, p. 264-267.

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

_____. A poesia não se divide em compartimentos estanques. **Babel**, n. 3, p. 108-9, set./dez. 2000b.

_____. Desconstruir para quê? **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 8, p. 41-50, 2001.

_____. Tudo que dói é possível. *In*: COHN, Sérgio (org.). **Azougue 10 anos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004b, p. 255-264.

_____. O lugar do poeta e da poesia hoje. **Sibila – Revista de Poesia e Cultura**, São Paulo, ano 6, n. 10, p. 70-77, 2006.

_____. É possível transgredir no momento poético atual? *In*: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia (org.). **“Por que não?”**: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b, p. 45-53.

_____. Por que escrevo. **Remate de males**, Campinas, v. 30, n. 2, p. 253-258, jul./dez. 2010b.

_____. A poesia no momento pós-vanguardista. *In*: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). **Literatura e criatividade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012b, p. 114-120.

_____. Poesia brasileira hoje. **Los Angeles Review of Books**, 24 nov. 2013b. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/brazilian-poetry-today-2>. Acesso em: 25 jun. 2023.

_____. Uma experiência de autotradução. **Philia&Filia**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 59-71, jan./jul. 2013c.

_____. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. **Revista eLyra**, Porto, n. 3, p. 27-41, 2014.

_____. Amizade ao pé da letra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 nov. 2016. Caderno Ilustríssima, p. 3.

PAULO HENRIQUES BRITTO: ENTREVISTAS E REPORTAGENS

CÂMARA, Márwio. Bastidores da métrica: o autor carioca Paulo Henriques Britto revela as particularidades de sua poética. **Jornal Rascunho**, ed. 231, p. 6-8, jul. 2019. Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/bastidores-da-metrica>. Acesso em: 25 jun. 2023.

CLARENISMAGENS. **Nicolau**, n. 26, p. 24-25, ago. 1989. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/800112/724>. Acesso em: 25 jun. 2023.

CLAUDINO, João Marcello de Macêdo. Entrevista: Paulo Henriques Britto. **Revista Hobicua**, Teresina, n. 4, p. 8-129, 2017.

FERRAZ, Heitor. Paulo Henriques Britto se opõe à lírica difícil. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 nov. 1997. Caderno 2, D7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19971115-38013-nac-0077-cd2-d7-not>. Acesso em: 25 jun. 2023.

FERRON, Fabio Maleronka; COHN, Sergio. Paulo Henriques Britto: poeta e tradutor. **Produção cultural no Brasil**, Rio de Janeiro, v. 4, p. 151-165, 2010.

FURLAN, Mauri; COSTA, Walter Carlos. Entrevista: Paulo Henriques Britto. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 467-495, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5244/4631>. Acesso em: 25 jun. 2023.

GALINDO, Caetano W.; COSTA, Walter Carlos (org.). **Paulo Henriques Britto**: entrevista. Curitiba: Medusa, 2019. 168 p.

LAVELLE, Patrícia. Formas e sentidos. Uma conversa-crítica com Paulo Henriques Britto. **Revista Pessoa**, 27 ago. 2018. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2638/formas-e-sentidos.-uma-conversa-critica-com-paulo-henriques-britto>. Acesso em: 25 jun. 2023.

MARIA, Cleusa. Apenas um poeta lírico. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 set. 1989. Caderno B, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/276600. Acesso em: 25 jun. 2023.

MUNIZ, Erika. “Palavra, para mim, é trabalho”. Prestes a lançar seu segundo livro de prosa, o poeta, escritor e tradutor Paulo Henriques Britto comenta sua formação intelectual, autores de predileção e seu compromisso com as letras. **Revista Continente**, ed. 232, abr. 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/232/rpalavra--para-mim--e-trabalhor>. Acesso em: 25 jun. 2023.

ROLIM DE MOURA, Alessandro. No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea – Entrevista com o poeta Paulo Henriques Britto. **Revista Letras**, Curitiba, n. 51, p. 169-194, jan./jun. 1999. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18965>. Acesso em: 25 jun. 2023.

STERZI, Eduardo; MELO, Tarso de. Entrevista: Paulo Henriques Britto. **Revista Cacto**, São Paulo, n. 4, p. 7-17, 2004.

UM ESCRITOR na biblioteca: Paulo Henriques Britto. **Jornal Cândido**, n. 87, p. 6-11, out. 2018. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Paulo-Henriques-Britto>. Acesso em: 25 jun. 2023.

PAULO HENRIQUES BRITTO: ENTREVISTAS EM ÁUDIO E VÍDEO

ASSUNÇÃO, Ademir. Pedra de Toque – A Poesia Contemporânea Brasileira. Rádio Itaú Cultural, set. 2008. Disponível em: <https://conexoesitaucultural.org.br/entrevistas/poesia-de-hoje>. Acesso em: 25 jun. 2023.

CRUZ, Edson. 2013. O que é a poesia? Ciclo de palestras na Casa das Rosas, São Paulo. 1 vídeo (110 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-yHyrLxEtAI&t=18s>. Acesso em: 25 jun. 2023.

FARIAS, Renato. 2017. Ciência & Letras. 1 vídeo (26 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dKReZHeOMsk&t=5s>. Acesso em: 25 jun. 2023.

SKYLAB, Rogério. 2013. Matador de passarinho. 1 vídeo (13 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rqwzq0_FNZM. Acesso em: 25 jun. 2023.

SANT'ANNA, Alice. A mínima lírica de Paulo Henriques Britto. Rádio Batuta, 18 out. 2013. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/equipe-ims-alice-santanna/a-minima-lyrica-de-paulo-henriques-britto>. Acesso em: 25 jun. 2023.

PAULO HENRIQUES BRITTO: TRADUÇÕES

BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos**. Seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

BYRON, George Gordon. **Beppo**: uma história veneziana. Tradução: Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

STEVENS, Wallace. **O imperador do sorvete e outros poemas**. Tradução e apresentação: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE PAULO HENRIQUES BRITTO

ALENCAR, Rosana Nunes. **Lirismo, tradição e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto**. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2016.

ALMEIDA, Dayane Celestino de. **Semiótica da poesia**: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto. 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ANGLADA, Carolina. **Arqueologia da forma**: Herberto Helder, Nuno Ramos e Paulo Henriques Britto. 2018. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

FERNANDES, Rômulo Giácome de Oliveira. **Alguns procedimentos na poética de João Cabral e sua relação com a poesia contemporânea (década de 80 e 90)**. 2016. Tese

(Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2016.

GONÇALVES, Murilo de Almeida. **A poética de Paulo Henriques Britto: tensões entre subjetividade e forma.** 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

LEITE, Cláudia Valéria Costa Santos. **Autocriação e autoaniquilamento: figurações da subjetividade em Paulo Henriques Britto.** 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

MANZONI, Filipe Bitencourt. **Pequeno percurso pela poesia de Caio Meira e Paulo Henriques Britto: por uma leitura menos pessimista do presente.** 2018. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

MASCARENHAS, Maísa de Oliveira. **As configurações poéticas na obra de Paulo Henriques Britto.** 2019. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

MENDES, Gabrielle Cristine. **A melancolia na poesia de Paulo Henriques Britto.** 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

MORAES, Kamilla Marra de. **Vertentes da poesia contemporânea.** 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2016.

RACHWAL, Gabriel Dória. **Conversa entre Paulo Henriques Britto e Fernando Pessoa.** 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

TOLEDO, Robert Garcia. **Poesia e modernidade em Paulo Henriques Britto e Roberval Pereyr.** 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2017.

ARTIGOS E RESENHAS SOBRE PAULO HENRIQUES BRITTO

ARÊAS, Vilma. Dois poetas na berlinda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 ago. 1989. Caderno Ideias/Livros, p. 4-5. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/271548. Acesso em: 25 jun. 2023.

ASCHER, Nelson. Para bom entendedor. **Revista Sebastião**, São Paulo, n. 1, p. 49-57, 2001.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Um diálogo sedutor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 ago. 1989. Caderno Ideias/Livros, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/271549. Acesso em: 25 jun. 2023.

LIMA, Luiz Costa. O risco do jogo (Paulo Henriques Britto). *In: Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 199-205.

MANZONI, Filipe. Este poema ainda não é para você – sobre Paulo Henriques Britto. *Gragoatá*, Niterói, v. 27, n. 57, p. 109-137, jan./abr. 2022.

PEDROSA, Celia. Poéticas do olhar na contemporaneidade. *Literatura e sociedade*, São Paulo, v. 10, n. 8, p. 82-103, 2005.

SECCHIN, Antonio Carlos. Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 313-317, 2015.

SERAFIM, Fernando Ulisses Mendonça. Pompeia ou o real por subtração: três poemas de Paulo Henriques Britto em análise. *Darandina*, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, p. 1-12, jun. 2018.

_____. Bartleby do Brasil: o gesto interrompido na poesia de Paulo Henriques Britto. *Crítica Cultural*, Palhoça, v. 15, n. 1, p. 191-199, jan./jun. 2020a.

_____. As “epifanias” de Paulo Henriques Britto e a poesia de “arrancar os olhos”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 61, p. 1-8, set./dez. 2020b.

SERRA, Pedro. Minúsculo império. Uma leitura de *Macau* de Paulo Henriques Britto. *Revista eLyra*, Porto, n. 4, p. 79-95, 2014.

SILVA, Arlenice Almeida da. A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 10-11, p. 176-193, 2010.

SIMPSON, Pablo. O “hipócrita leitor” de Baudelaire e a poesia brasileira contemporânea. *Revista eLyra*, Porto, n. 15, p. 117-134, 2020.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. Construção e inspiração em poemas de Paulo Henriques Britto. *Texto poético*, Goiânia, v. 6, n. 8, p. 67-79, 2010.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. A música desconhecida de Paulo Henriques Britto. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 187-201, 2015a.

_____. Paulo Henriques Britto e a angústia do sentido. *Estudos linguísticos e literários*, Salvador, n. 51, p. 1-15, 2015b.

_____. Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henriques Britto. *In: RIBEIRO, Gustavo Silveira; PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif (org.). Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível*. Belo Horizonte: Quixote+Do Editoras Associadas, 2018, p. 279-292.

_____. Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto e o legado de João Cabral. *Revista Letras*, Curitiba, v. 102, p. 152-170, mar. 2021.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. “Valei-me, são Wittgenstein”: poesia e filosofia da linguagem em Paulo Henriques Britto. *Fronteiras*, São Paulo, n. 16, p. 136-149, jul. 2016.

ZULAR, Roberto. Encarçada de estrelas: alguns poemas de Paulo Henriques Britto e a transição democrática. **Lua nova**, São Paulo, v. 96, p. 15-37, set./dez. 2015.

OUTROS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução: George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Global, 2012.

_____. **Belo belo**. São Paulo: Global, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

_____. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BLOCH, Ernst. Excursus: Obstruction and tragedy on the way toward real self-invention. *In*: **The spirit of utopia**. Tradução: Anthony A. Nassar. Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 218-225.

BOSI, Viviana. Sobrevoos entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970). *In*: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan (org.). **Neste instante**: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970. São Paulo: Humanitas, 2018, p. 11-62.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *In*: **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-269.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Nove bocas da nova musa. *In*: **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CICERO, Antonio. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CIOCHON, Russell L.; CHIARELLI, A. Brunetto (ed.). **Evolutionary biology of the New World monkeys and continental drift**. Nova York: Plenum Press, 1980.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução: Alberto Pucheu. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004.

DOMENECK, Ricardo. Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 175-216, 2006.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução: Pérola de Carvalho. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Rafael Zacca. 4 poemas atravessam a rua sem cuidado ou distração como atitude heroica na metrópole. *In*: RIBEIRO, Gustavo Silveira; PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif (org.). **Poesia contemporânea**: reconfigurações do sensível. Belo Horizonte: Quixote+Do Editoras Associadas, 2018, p. 57-69.

FERRAZ, Eucanaã. **Escuta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FONTELA, Orides. Uma – despretensiosa – minipoética. **Cultura Vozes**, v. 91, n. 1, p. 118-125, jan./fev. 1997.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 5**: Psicopatologia da vida cotidiana e Sobre os sonhos (1901). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALUCIO, Andréa Lemos Xavier. **Civilização Brasileira e Brasiliense**: trajetórias editoriais, empresários e militância política. 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

GANDOLFI, Leonardo. **Entre Carlos de Oliveira e João Cabral de Melo Neto: errar a paisagem**. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

GOLDFEDER, André; LUCAS, Fábio Roberto; PROVASE, Lucius; ZULAR, Roberto. Por uma historicidade distorcida: voz, contradição e lastro em Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Nuno Ramos. *In*: RIBEIRO, Gustavo Silveira; PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif (org.). **Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível**. Belo Horizonte: Quixote+Do Editoras Associadas, 2018, p. 315-364.

GOLDSMITH, Kenneth. Flarf is Dionysus. Conceptual Writing is Apollo. **Poetry Foundation**, 1 jul. 2009. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69328/flarf-is-dionysus-conceptual-writing-is-apollo>. Acesso em: 25 jun. 2023.

GOMBROWICZ, Witold. Contra os poetas. Tradução: Clarice Lyra e Rodrigo Lobo Damasceno. **Caderno de leituras (Edições Chão de Feira)**, Belo Horizonte, n. 17, p. 1-5, 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. (org.). **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

_____. (org.). **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

HORÁCIO. **Arte poética**. Tradução: Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LEHTO, Leevi. Purificar as linguagens do trivial. **Sibila – Revista de Poesia e Cultura**, São Paulo, ano 6, n. 10, p. 36-54, 2006.

LEMINSKI, Paulo. O *boom* da poesia fácil. *In*: **Ensaios e anseios crípticos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p. 59-65.

_____. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

LIMA, Ricardo Vieira. **Roteiro da poesia brasileira: anos 80**. São Paulo: Global, 2010.

LITRON, Fernanda Félix. **Poesia marginal e a antologia “26 poetas hoje”**: debates da crítica antes e depois de 1976. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

LONGINO. Do sublime. *In*: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 69-114.

MEDEIROS, Constantino Luz de. A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 37, n. 1, p. 51-70, jan./abr. 2014.

MEDEIROS, Fernanda. **Chacal por Fernanda Medeiros**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. (Coleção Ciranda da Poesia).

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte. *In: Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 51-70.

MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna**: o problema da arte na crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 42-43, p. 7-19, jul./dez. 1975.

_____. **A astúcia da mímese**: ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997 [1972].

_____. **Verso universo em Drummond**. Tradução: Marly de Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2012 [1975].

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. *In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (org.). Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998a, p. 11-26.

_____. Quatro (2+2) notas sobre o sublime e a dessublimação. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Salvador, v. 4, n. 4, p. 103-116, 1998b.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 31, p. 171-183, out. 1991.

PADIAN, Kevin (ed.). **The beginning of the age of dinosaurs**: faunal change across the Triassic-Jurassic boundary. Cambridge, Nova York, Melbourne: Cambridge University Press, 1986.

PÉCORA, Alcir; BONVICINO, Régis. Poesia em tempo de guerra e banalidade. **Sibila – Revista de Poesia e Cultura**, São Paulo, ano 6, n. 10, p. 14-16, 2006.

PÉCORA, Alcir. O inconfessável: escrever não é preciso. **Sibila – Revista de Poesia e Cultura**, São Paulo, ano 6, n. 10, p. 92-99, 2006.

_____. A hipótese da crise. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 abr. 2011. Prosa & verso, p. 1-3.

PERLOFF, Marjorie. **A escada de Wittgenstein**: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano. Tradução: Elizabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução: Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

PONGE, Francis. **Partido das coisas**. Tradução: Adalberto Müller. São Paulo: Iluminuras, 2022.

RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno & Iluminações**. Tradução: Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SAFATLE, Vladimir. Muito longe, muito perto: dialética, ironia e cinismo a partir da leitura hegeliana de *O sobrinho de Rameau*. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 2, p. 36-55, jan. 2007.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 5, p. 95-105, nov. 1986.

SCANDOLARA, Adriano. **O banal e o inefável**: uma investigação sobre o conceito de perda de poder da linguagem e a invenção do poeta moderno. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical*: um percurso de nosso tempo. In: **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 52-110.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____. **De volta ao fim**: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *Le Spleen de Paris*. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, vol. 21, n. 2, p. 30-52, mai./ago. 2019.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. Poesia ruim, sociedade pior. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 48-61, jun. 1985.

_____. Consistência de corola. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 85, p. 215-235, nov. 2009.

_____. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 91, p. 109-120, nov. 2011.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 55, p. 27-36, nov. 1999.

_____. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 70, p. 209-233, nov. 2004.

_____. Situação de sítio. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 82, p. 151-165, nov. 2008.

_____. A retraditionalização frívola: o caso da poesia. **Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura**, Brasília, v. 24, n. 39, p. 212-224, 2015.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. In: **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2020, p. 346-367.

STANLEY, Glenn (ed.). **The Cambridge Companion to Beethoven**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: **Variedades**. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 21-31.

VASCONCELOS FILHO, Marcos Antônio Rodrigues. **Da estética à política: a contribuição de José Guilherme Merquior para o pensamento social**. 2018. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. Bagatelas laboriosas: ambivalências do lugar-comum na poesia em prosa de Baudelaire. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 35, p. 164-193, jan./jun. 2017.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores, 46).

_____. **Tractatus logico-philosophicus**. Tradução: Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.