

Zeno Queiroz*

Universidade de São Paulo

As formas do instante: dois modelos rítmicos de subitaneidade

Resumo: A partir do argumento de Pedro Serra (2019) sobre os modelos de subitaneidade na modernidade literária, propõe-se neste ensaio uma análise comparada de “Alumbramento”, de Manuel Bandeira, e “Matinal”, de Paulo Henriques Britto, com vistas a averiguar não apenas o conteúdo do instante em dois momentos da lírica brasileira, mas também – e sobretudo – os seus modos de formalização. Aventa-se, por fim, uma hipótese de leitura geral para a poesia de Paulo Henriques Britto, considerada tanto em sua linguagem quanto em sua historicidade.

Palavras-chave: subitaneidade, poesia brasileira, Manuel Bandeira, Paulo Henriques Britto

Abstract: Based on Pedro Serra’s argument (2019) about the models of suddenness in literary modernity, the essay proposes a comparative analysis of “Alumbramento”, by Manuel Bandeira, and “Matinal”, by Paulo Henriques Britto, in order to investigate not only the content of the instant in two moments of Brazilian lyric, but also – and above all – their modes of formalization. Finally, a general reading hypothesis is put forward for Paulo Henriques Britto’s poetry, considered both in its language and its historicity.

Keywords: suddenness, brazilian poetry, Manuel Bandeira, Paulo Henriques Britto

1.

Pedro Serra, no ensaio “Modèles de soudaineté dans la poésie brésilienne” (2019), parte do estudo empreendido por Karl Heinz Bohrer a respeito dos modos de manifestação do instante no quadro das modalidades temporais no Alto Modernismo para pô-los à prova na poesia brasileira recente. No livro *Plötzlichkeit*, de 1981, Bohrer propõe uma tipologia para os momentos de ruptura temporal na prosa europeia do começo do século XX – dentre os quais estão, por exemplo, as “epifanias” de Joyce, os “momentos do Ser” de Woolf, a “memória involuntária” de Proust ou o “outro estado” de Musil –; tipologia segundo a qual, na ficção de veio modernista, o instante adquire uma qualidade menos durativa, que visa ao eterno ou ao transcendente, do que interruptiva, assentada em um estado transitório de revelação de e para o próprio sujeito, quando esse, conforme a

síntese do autor, concebe-se “transcendentalmente sem transcendência” (Bohrer *apud* Serra 2019). Em resumo:

O instante sem duração, contudo pleno de sentido, pode ser entendido como uma invenção da consciência fenomenológica que detona todos os sistemas. Foi preparado pela categoria romântica do ‘vago’, desenvolvido pelos Impressionistas na sua concepção da realidade, e foi trazido a uma modalidade aporética pelos rigorosos e intelectualmente reflexivos representantes de uma consciência modernista que citei como exemplos. (Bohrer *apud* Serra 2019)

Orientado por esse prisma, Serra toma para análise, do arquivo lírico brasileiro, os poemas “Matinal”, de Paulo Henriques Britto, e “Epifania”, de José Almino, avaliando-os em contraste com o “Alumbramento” de Manuel Bandeira. A leitura atenta dos três textos sugere um esvaziamento do instante na modernidade tardia, o qual sucede numa espécie de aporia entre ser possibilitado pela linguagem, na medida em que é ela quem dá corpo discursivo ao acontecimento, ao mesmo tempo que é também por ela inviabilizado, uma vez que a linguagem mesma, a essa altura da história literária, apresenta-se racionalizada para o poeta hiperconsciente do repertório ao qual remete e saturada de significados que medeiam (e portanto afastam) sujeito e mundo. Agora, quem conhece o nome não conhece a coisa.

A vigorosa hipótese do crítico português, desenvolvida com o suporte de uma observação cuidadosa dos poemas, desconsidera em larga medida, no entanto, o seu aspecto formal, em particular no que toca a Bandeira e Britto, em cujas obras o conteúdo do instante está, a meu ver, intrinsecamente ligado à estruturação métrica, rímica e sintática. Gostaria, assim, de repropor a análise comparada de “Alumbramento” e “Matinal”, com vistas a aprofundar o argumento de Pedro Serra e perscrutar, de maneira sumária, não apenas os sentidos do instante na modernidade, mas ainda – e sobretudo – as suas formas.

2.

Alumbramento

Eu vi os céus! Eu vi os céus!
Oh, essa angélica branca
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura
Vem a alma desassossegar.
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!
 Oh, cristalizações da bruma
 A amortalhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma
 Vinham desabrochar à flor
 Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...
 Vi a licorne alvinitente!...
 Vi... vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via-Láctea ardente...
 Vi comunhões... capelas... véus...
 Súbito... alucinadamente...

Vi carros triunfais... troféus...
 Pérolas grandes como a lua...
 Eu vi os céus! Eu vi os céus!

– Eu vi-a nua... toda nua! (Bandeira 1993: 99)

O famoso poema de Manuel Bandeira, incluído no volume *Carnaval*, de 1919 – embora date de 1913, quando foi escrito em Clavadel, na Suíça –, adota como princípio ordenador a terça-rima, forma cuja historicidade referida à *Divina comédia* de Dante parece apontar, de partida, para “os céus”. A peça divide-se em oito estrofes agrupadas em duas partes: a primeira, quando se desenvolvem de modo cumulativo imagens crescentemente suntuosas, concerne aos sete tercetos, em que os versos 1 e 3 rimam entre si e o verso 2 oferece a rima dos versos 1 e 3 da estrofe seguinte (A-B-A, B-C-B, C-D-C e assim por diante), e a segunda, composta por um monóstico, resgata a rima do antepenúltimo verso e, revelando o núcleo semântico em torno do qual as demais imagens orbitam, arremata o sentido do poema.

Às rimas – que ademais se alternam sistematicamente entre agudas (palavras oxítonas) e graves (palavras paroxítonas) – adiciona-se o metro regular: octossílabos com acentos primários majoritariamente na quarta e na oitava posição, conduzidos com uso ostensivo de ornamentos sonoros como aliterações e assonâncias (note-se, por exemplo, o verso “Nem uma nuvem de amargura”, em que a reincidência oclusiva da nasalização e da vogal /u/ produzem um efeito obstrutivo, em acordo com a ideia que se veicula). Em geral, as seções métricas são compatíveis com a extensão dos versos, que, portanto, terminam quase sempre em pausa, sem tensões sintagmáticas operadas pelo

enjambement (à exceção da passagem do verso 11 para o 12, na quarta estrofe, quando “o vento” que “desapruma” a “flor / da água” cria um contraponto entre a dimensão sonora e a dimensão visual).

Ainda que de modo impensado, o que primeiro salta à vista para o leitor é, pois, a unidade rítmica do poema, o equilíbrio e a harmonia de sua composição melódica.

A musicalidade bem-proporcionada na forma de expressão, no entanto, entra em relativa contradição com a intensidade no plano do conteúdo, de natureza tônica para o eu lírico, conforme é demonstrado não apenas pelas imagens – enquadradas por um verso que repercute na abertura e no fecho da parte inicial do poema (“Eu vi os céus! Eu vi os céus!”) –, como também pela sintaxe e pela pontuação. Examinemos um e outro.

As imagens são articuladas por um verbo que se repete 15 vezes no pretérito perfeito: “vi”. A visão é, por conseguinte, o atributo que permite ao sujeito recuperar, na temporalidade imensurável da memória (objetivada pelos muitos verbos no infinitivo: “nevar”, “amortalhar”, “cintilar” etc.), aquilo que ele testemunhou, sem, contudo, constituir um elo de concatenação hierárquica das diversas imagens, que, ao contrário, são na verdade inventariadas por justaposição, tendo como liame semântico duas qualidades materiais conexas, a cor (branca: “angélica brancura”, “nevar”, “lírios de espuma”, “licorne alvinitente”, “a Via-Láctea”, “pérolas” etc.) e a luz (brilhante: “cristalizações da bruma”, “cintilar”, “a estrela do pastor”, “ardente”, “troféus” etc.).

Essas duas qualidades, associadas ainda a vocábulos de caráter celestial (“os céus”, “angélica”, “pastor”, “o rastro do Senhor”, “capelas”, “carros triunfais”, “a lua” etc.), comungam para o preparo da ambiência etérea que o evento sublime – de conotação até religiosa, na sequência dos tercetos – condiciona de maneira fragmentada, transposta textualmente através da sintaxe paratática, sem conjunções e com raras construções subordinativas, em que abundam, de um lado, os acentos de sentido exclamativos e, de outro, as pausas, os silêncios, as reticências, como se tudo, no poema, convergisse exatamente para aquilo que ele é incapaz de exprimir, e só lhe restasse a tentativa continuada de cercar com metáforas o ponto vazio que é o seu próprio eixo, afinal enunciado, de modo bastante conciso, no último verso.

O “impulso para cima” que se elaborou ao longo da primeira parte da peça de Bandeira é, para falar com Davi Arrigucci Jr., “contraditado no verso final, que se opõe a todo o resto do poema, embora a ele se vincule pela rima, pelo ritmo e pela cadeia luminosa, de que faz parte – espécie de último elo metonímico que revela a base material de toda a figuração” (Arrigucci Jr. 1990: 154). Trocando em miúdos: o monóstico de desenlace, introduzido com um travessão que rompe inclusive visualmente o encadeamento do texto, traz a experiência ao que parecia espiritual para a realidade tangível do corpo e, ao desvelar a “duplicidade ambígua do branco, que reúne o alto e o baixo, o espírito e a matéria” (*idem*: 156), tensiona, na consumação erótica com a mulher desejada, a transitoriedade da carne e a perenidade da alma. Ou, para citar a súplica lapidar de Arrigucci, diria: “O sublime baixa humildemente ao chão” (*idem*: 161).

Assinalo mais uma vez, porém, que a contradição entre a totalização formal e a fragmentação semântica é *relativa*. Ou seja, conquanto sobrevenham em retalhos, as imagens despem-se para o sujeito lírico como um todo (“toda nua”), se manifestam não na linearidade de um processo cronológico, mas na simultaneidade de um instante, um átimo que condensa em um pedaço mínimo de tempo a apreensão sincrônica da totalidade cósmica, “sem duração, contudo pleno de sentido” (para retomar os termos de Bohrer), quando luz e sombra se consubstanciam no flagrante da inspiração poética ou, se quisermos empregar uma única palavra, no alumbramento.

3.

Matinal

Nesta manhã de sábado e de sol
em que o real das coisas se revela
na forma nada transcendente
de uma paisagem na janela

num momento captado em pleno vôo
pela discreta plenitude
de não ser mais que um par de olhos
parado no meio do mundo

tantas coisas se fazem conceber
fora do tempo e do espaço
até que o instante se dissolva
enfim em mil e um pedaços

feito esses furos de pregos
numa parede vazia
a insinuar uma constelação
isenta de qualquer mitologia. (Britto 2007: 10)

“Matinal” adota, em todos os níveis de composição, caminho oposto ao de “Alumbramento”. O segundo poema de *Tarde* (2007), quinto livro de Paulo Henriques Britto, organiza-se em quatro quartetos com esquema de rimas incompleto: enquanto os versos 2 e 4 rimam entre si (às vezes com rimas imperfeitas, como se observa nas toantes da segunda estrofe: “plenitude” e “mundo”), os versos 1 e 3 não rimam. Também não é homogêneo o contrato métrico do poema, que, reformulado a cada estrofe, demanda uma leitura paulatina.

10: Nes - ta - ma - NHÃ - de - SÁ - ba - do e - de - SOL
 10: em - que o - re - AL - das - COI - sas - se - re - VE - (la)
 8: na - FOR - ma - NA - da - trans - cen - DEN - (te)
 8: de u - ma - pai - SA - gem - na - ja - NE - (la)

A primeira estrofe divide-se em duas frações métricas: de um lado, os dois versos iniciais, que parecem anunciar na iluminação da “manhã de sábado” uma centelha epifânica, alicerçam-se no decassílabo, ao passo que os dois versos finais, de outro, violam a promessa de ritmo regular ao introduzir octossílabos que materializam, já na entrada do poema, o modo dessublimado pelo qual “o real das coisas se revela” (com a palavra “coisas” repisada duas vezes em um poema que não utiliza a repetição como recurso), percebido desde a origem enquanto “forma”, em “uma paisagem” que, contrariamente ao que indica o ímpeto romântico, rejeita qualquer transcendência.

10: num - mo - MEN - to - cap - TA - do em - PLE - no - VÔ - (o)
 8: pe - la - dis - CRE - ta - ple - ni - TU - (de)
 7: de - não - ser - MAIS - que um - par - DE O - (lhos)
 8: pa - RA - do - no - MEI - o - do - MUN - (do)

O acordo estabelecido na primeira estrofe é remodelado na segunda, quando o decassílabo fundamenta somente o verso 1, em que mais uma vez o “momento” ensaia algum tipo de ascensão rumo à indenidade (“em pleno vôo”), que é em seguida obstada pelos octossílabos dos versos 2 e 4, de “discreta plenitude”, no meio dos quais uma redondilha maior – o verso 3 – aparece como nova medida de rebaixamento, em que o sujeito lírico, em vez de ser o âmago integral de apreensão dos fenômenos ao redor, surge antes como um corpo parcial, um tanto fantasmagórico, limitado a não “mais que um par de olhos”.

10: tan - tas - COI - sas - se - FA - zem - con - ce - BER
 7: fo - ra - do - TEM - po e - do es - PA - (ço)
 8: a - TÉ - que o ins - TAN - te - se - dis - SOL - (va)
 7: en - fim - em - MIL - e um - pe - DA - (ços)

Na terceira estrofe, octossílabo e redondilha trocam de lugar. O primeiro verso, de novo decassílabo, ainda sugere a concepção de um todo talvez metafísico, “fora do tempo e do espaço”, que, porém, logo se dissolve com “o instante”, quando esse se estilhaça na infinitude inexata de “mil e um pedaços”.

7: fei - to es - ses - FU - ros - de - PRE - (gos)
 7: nu - ma - pa - RE - de - va - ZI - (a)

10: a in - si - nu - AR - u - ma - cons - te - la - ÇÃO

10: i - SEN - ta - de - qual - QUER - mi - to - lo - GI - (a)

A quarta estrofe, enfim, retoma especularmente a estrutura da primeira (de 10-10-8-8 para 7-7-10-10), substituindo em definitivo os octossílabos pelas redondilhas, nas quais os “mil e um pedaços” do instante que se desfez são comparados – na única comparação do poema inteiro, aliás – ao que a ausência dos “pregos” deixa “numa parede” igualmente “vazia”: apenas “furos”, que no par final de decassílabos – em que os “vãos” transcendentais são afinal reduzidos ao mínimo – insinuam “uma constelação” cuja possibilidade de significado mítico é duplamente anulada, tanto pelo “isenta” quanto pelo “qualquer”; anulação reforçada também pelo porte semântico que a rima acaba assumindo (“vazia” - “mitologia”).

As quedas métricas aplicadas no contínuo rearranjo rítmico do texto parecem representar os níveis de decaimento na tonicidade do instante, que, se ainda é capaz de comportar alguma plenitude – decerto bastante comedida –, não irrompe mais para o eu poético – ele mesmo diminuído – como um acento de sentido revelador; e, apesar de não cancelar “a latência de uma vivência significativa” (Serra 2019), aparenta trazer dentro de si a sua própria negação. Com efeito, o acontecimento, em “Matinal”, lembra pouco um acontecimento. Ele aflora na verdade modulado, com um contorno descendente que, no cruzamento de forma e conteúdo, conjuga força e atonia, simultaneamente figuradas nos indícios de sublimidade que remanescem de um segundo que já nasce cerceado pelas normas do intelecto.

Não à toa, ao contrário do que ocorre no poema de Manuel Bandeira, a sintaxe, aqui, costura os quartetos em um mesmo período, sem nem sequer uma marca de pontuação. O instante integra-se a uma linearidade frásico-temporal que o sujeito, quase indiferente ao espanto do momento que (supõe-se) toma de assalto e sequestra as propriedades inteligíveis, é capaz de racionalizar e acompanhar.

4.

O poeta, que, como se lê na série “Crepuscular”, chegou tarde na História, com “o tempo exato de dizer: é tarde” (Britto 2007: 84), encontra-se numa terra devastada de sentidos – ou deles tão apinhada que nada resta “por cantar / nem mesmo o não-ter-mais-o-que-cantar” (*ibidem*) –, reivindicando de maneira meio inócua, mas inescapável se ainda se deseja procurar nas ruínas um naco ambivalente de vida (“É um beco sem saída / mas sempre é melhor que a rua: / mais estreito. Acolhedor. / Vem, entra. A casa é tua.”), a necessidade de penetrar a “face opaca do mundo” “como se houvesse um lá-dentro” (*idem*: 13). E, se esta é a época tão somente dos balanços, sem perspectivas de futuro à vista – ou, pior, com uma perspectiva de futuro que, como as frutas, hesita “nos galhos / entre despencar de podres / e sacrificar-se aos pássaros” (*ibidem*) –, o instante que há cem anos extraía da matéria alguma liturgia perde agora os predicados subjetivos

e se reifica, é assimilado pela lógica quantitativa que impera no reino das coisas, no qual imanência e transcendência não se anulam por um triz e a verdade se exhibe no que está aparente. Eis a revelação que nos sobra: “Tudo parece o que é” (*ibidem*).

Por essa ótica, a poesia madura de Paulo Henriques Britto – que, penso, vem sendo elaborada desde *Trovar claro*, de 1997, até o presente – adquire uma dimensão política que a princípio não parece ter. Nela encontramos – se aceitarmos o risco de uma generalização, que avento como hipótese de leitura – uma formulação lírica para a vivência do tempo no ocidente neoliberal, em que o recrudescimento serial da mercadoria – compreendida, em concordância com a lição de Lukács, como categoria universal que sobredetermina todas as manifestações vitais da moderna sociedade capitalista – agudiza “as formas de objetividade” da estrutura da relação mercantil, com exacerbação de produção e consumo sobretudo a partir da segunda metade do século XX, e por sua vez “as suas formas correspondentes de subjetividade” (Lukács 2018: 193). Tão superespecializado quanto um operário que conhece, da máquina do mundo, só um parafuso, o indivíduo moderno, em benefício do cálculo que quer ajustar previsibilidade e resultados, renuncia as propriedades qualitativas reais das relações entre homens e homens e entre homens e coisas e rompe a unidade orgânica “irracional” do processo de trabalho para, de um lado, torná-lo “a reunião objetiva de sistemas parciais racionalizados [...], *arbitrariamente* ligados uns aos outros [em aparência]”, e, de outro, fazer com que a “unidade do produto como mercadoria” não coincida mais “com sua unidade como valor de uso” (Lukács 2018: 202-203, grifos do autor).

A “fragmentação do objeto da produção implica necessariamente a fragmentação do seu sujeito”, que, em vez de ser “o verdadeiro portador” do processo de trabalho, adotando quanto a ele uma postura “ativa”, se vê na verdade “incorporado como parte mecanizada num sistema mecânico que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele”, a cujas leis deve se submeter e dentro do qual lhe resta “uma atitude *contemplativa*” (Lukács 2018: 203-204), o gesto automático de alguém que se coisifica como uma peça substituível, que observa a vacuidade da própria ação como não mais que “um par de olhos”. Espaço e tempo, no interior desse quadro, são reduzidos “a um mesmo denominador e o tempo ao nível do espaço” (*idem*: 204). Isto é, o tempo perde “o seu caráter qualitativo, mutável e fluido” – como no “Alumbramento” de Bandeira – e, estimado pelo pêndulo do relógio, “se fixa num *continuum* delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de ‘coisas’ quantitativamente mensuráveis” (*idem*: 205).

Com a totalidade do ser social retirada do horizonte, o sujeito encara-se diante de um agora sem passado nem futuro, no (imagem reincidente na obra de Britto) “infinito banal/ de espelhos frente a frente a refletir-se” (Britto 2007: 84), um instante que, desarticulado da concretude da vida – “fora do tempo e do espaço” –, tende, conforme o poema, à nulidade.

De espelho em espelho, simulacro em simulacro, discurso em discurso (e creio que não por acaso a reflexão metalinguística ganhe aqui especial pujança), a poesia de Paulo Henriques Britto parece perseguir, timidamente, uma ficção menor, que busque na realidade aparentemente sem razões – e desdobrada numa superabundância de narrativas fossilizadas nas interposições de mil e um sedimentos de linguagem – “a semente de alguma íliada / mínima, promessa de permanência / no mármore etéreo de uma sílaba” (Britto 2007: 88); uma ficção que, embora já não revele muito, ainda revela algo; procura a “vertiginosa lucidez” com “palavras tardias” (*idem*: 87), reticente quanto à aposta na ousadia utópica – para aludir ao prognóstico de Octavio Paz (2013) –, mas insistente em relação à necessidade de algum recomeço, “hipótese indeterminada” que não exclui nem garante a atualização de suas potencialidades (Serra 2019).

O desencantamento do mundo que o esclarecimento produz mostra-se em seu gume ambíguo (Adorno/Horkheimer 1985). Lado a lado, os poemas de Manuel Bandeira e Paulo Henriques Britto apontam para dois tempos do processo moderno de conceptualização da vida: se no primeiro a unidade composicional do verso é um correspondente da unidade subjetiva do eu lírico, que investe a palavra estruturada com ânimo próprio, no segundo o trabalho de composição (sistematicamente posto à prova em todo o espectro de sua obra) é um meio através do qual e a despeito do qual o sujeito encontra para si um sentido. São os “Ossos do ofício”:

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

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

Difícil, sim. E é por isso que encanta.
Há que sentir – e aí está o fascínio –
com a rima atravessada na garganta.

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

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

é o trambolho que menos se agiganta
nesse percurso nada retilíneo,
ao fim do qual se pensa o que se canta,
depois que a rima atravessa a garganta. (Britto 2007: 44)

A função coercitiva das restrições formais (restrições bastante rígidas, no caso da vilanela), ao mesmo tempo que atravança a sustentação de um raciocínio idêntico a si mesmo, em que “o que se pensa” se iguala ao “que se canta”, é condição necessária para descobrir o que se deseja cantar, qual pensamento é possível dentro dos limites da rima. O percurso “da sensação à idéia” não é “nada retilíneo” porque, no difícil equilíbrio da corda bamba dialética, uma não exclui a outra: só quando o corpo alcança a forma e “a rima atravessa a garganta” os refrãos mudam de chave e, no breve intervalo do poema – arranjo de “discreta plenitude” –, a enunciação pactua com o enunciado, o som se afina ao sentido. Se os mitos estão dissolvidos e o saber substituiu a imaginação, há que se ouvir no “autodomínio” um eco do “fascínio”, exercer a magia (“que encanta”) por intermédio da técnica, cujos fins, em vez de destinarem-se a subjugar o real, antes o revelam com máxima clarividência.

Tarde perfaz o declínio da manhã. Se, como sugerem os títulos, os poemas “Op. cit., pp. 164-65” e “Epílogo” configuram respectivamente uma espécie de epígrafe anotada e um último desenlace (apêndices de natureza metapoética), então “Matinal” e “Crepuscular” funcionam de fato como abertura e encerramento do livro enquanto unidade. Abertura e encerramento, porém, que desfrutam de valores trocados: enquanto aquela goza de aspecto terminativo, uma vez que o instante solar não ilumina quase nada, esse denota, no pouco tempo que existe antes do advento da noite, um outro início, “captado” menos “em pleno vôo” do que na “alvenaria de ar” da “frágil arquitetura do papel” (Britto 2007: 88).

Denota, logo, uma reescrita. Reescrita, talvez, do acervo das formas tradicionais, cujos parâmetros teoricamente nobres, para passarem por reavaliação, não precisam ser negados em absoluto, mas podem, conforme a poiesis do autor – e à maneira dos modernistas de língua inglesa que o informam, como Wallace Stevens, Elizabeth Bishop e James Merrill –, ser interiormente flexibilizados pelos assuntos banais, o registro cotidiano, a “naturalidade” de rimas que se camuflam sob o prosaísmo dos *enjambements*, o uso original (que descobre o novo no retorno às origens) de padrões de metricidade e contrametricidade: em suma, a formalização malandra do jogo dialético da ordem e da desordem (Candido 2015), que submete os dilemas contemporâneos da lírica a uma abordagem moderna, indaga os conteúdos da comunicação vulgarizada da cultura de massas através da técnica autônoma, sardonicamente referida ao legado poético que a institui (Silva 2010). Denota uma reescrita, pois, que, a essa altura mais do que ciente da sua essência retórica – do seu fingimento –, não se furta de, de modo irônico mas nunca cínico, colher, tal como queria Benjamin (2012), no resgate crítico do passado a viabilidade

de um futuro, a ser, posteriormente, mais uma vez reescrito por nós, aqueles que, com sorte, “chegarão depois. Mais tarde ainda” (Britto 2007: 88).

NOTA

* É doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, onde também obteve o título de mestre em Semiótica e Linguística Geral (2022). Possui licenciatura em Letras Português- Inglês pela Universidade Federal do Ceará (2019).

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. / Max Horkheimer (1985), *Dialética do esclarecimento*, tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar [1947].
- Arriguicci Jr., Davi (1990), *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Bandeira, Manuel (1993), *Estrela da vida inteira*, 20ª edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Benjamin, Walter (2012), “Sobre o conceito da História”, in *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*, 8ª edição, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense [1940].
- Britto, Paulo Henriques (2007), *Tarde*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Candido, Antonio (2015), “Dialética da malandragem”, in *O discurso e a cidade*, 5ª edição, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 17-47 [1970].
- Lukács, Georg (2018), *História e consciência de classe*, 3ª edição, tradução de Rodnei Nascimento e revisão da tradução de Karina Jannini, São Paulo, WMF Martins Fontes [1923].
- Paz, Octavio (2013), *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht, São Paulo, Cosac Naify [1974].
- Serra, Pedro (2019), *Modèles de soudaineté dans la poésie brésilienne: sur ‘Matinal’ de Paulo Henriques Britto et ‘Epifania’ de José Almino*, Brésil(s), v. 15, <<http://journals.openedition.org/bresils/4684>> (último acesso em 12/02/2023).
- Silva, Arlenice Almeida da (2010), “A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto”, *Teresa*, v. 10-11, <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116857>> (último acesso em 28/02/2023).