

Minúsculo Império. Uma Leitura de *Macau* de Paulo Henriques Britto

Pedro Serra

Universidade de Salamanca

Resumo: No meu ensaio, levo a cabo uma leitura das valências metafóricas do topónimo 'Macau' que encontramos no livro homónimo (2003) de Paulo Henriques Britto. Centro-me, concretamente, no conjunto 'Sete sonetos simétricos' – especialmente no poema II –, propondo algumas cláusulas sobre a poesia e poética do poeta brasileiro. Subordino, enfim, a minha proposta, aos possíveis e limites de uma poesia como “neurobalística”.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Paulo Henriques Britto; poesia como neurobalística.

Abstract: In my essay, I take out a reading of the metaphorical use of the word 'Macau', as we can find it in the homonymous book (2003) by Paulo Henriques Britto. I pay special attention to the series 'Sete sonetos simétricos' - namely the poem with number II - proposing some clauses about the poetry and poetics of the Brazilian poet. Finally, my reading proposal is subsumed by the possibilities and limits of figuring poetry as “neuroballistics”.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry; Paulo Henriques Britto; poetry as neuroballistics.

O conjunto de poemas que Paulo Henriques Britto congregou sob o título *Macau* arranca com uma composição de quatro quadras de versos alexandrinos em que dois sintagmas constituem uma clausura em que repercute, como argumentarei, alguma dicção do arquivo filosófico. Mais moderna uma, mais antiga outra, é o caso, concretamente, da noção wittgensteiniana de “forma de vida” e é o caso, também, do sintagma “reino animal”

que, por exemplo, teve no *De Anima* aristotélico uma das mais poderosas especulações teóricas na antiguidade. Na quadra final do poema, encetada por um encavalgamento violento, lemos, assim, um enunciado que pairará como interrogação retórica de todo este belíssimo livro do genial poeta brasileiro: “câmbio? Quem sabe esses cascos invertidos, / incapazes de reassumir a posição natural, / não são na verdade uma outra forma de vida, / tipo um ramo alternativo do reino animal” (Britto 2003: 9). Eis aqui a analogia que detona o meu ensaio: o poema como uma espécie de animal, poderosa figura de longo curso, imagem clássica da obra de arte aqui revisitada em modo joco-sério, ao tratar-se de um animal torpe, de pernas para o ar. Nestes quatro versos, poderíamos dizer, temos algo como aquilo a que podemos chamar a ‘vida’ ou o ‘todo’ resumidos, e em simultâneo, a ‘poesia’ como o resumo de tudo. O poema intitula-se “Biodiversidade”, nome que admitirá tanto os implicados da espinhosa noção de “forma de vida” que podemos encontrar nas *Philosophical Investigations* de Ludwig Wittgenstein – “Imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida” (Wittgenstein 1974: 19) –, noção na qual converge a perspectiva do filósofo sobre ‘linguagem’, ‘pensamento’ e ‘realidade’; como na não menos complexa semântica da palavra “vida” que Aristóteles enfrenta no *De Anima*, onde o Estagirita assenta que “a palavra ‘viver’ faz referência a múltiplas operações” (Aristóteles 2010: 73).

No poema, o resumo da diversidade da vida e da própria poesia como “forma de vida” – ou “jogo da linguagem” –, teremos, enfim, algo como uma *questão animal* como centro gravitatório da irradiação analógica que move: na primeira estrofe o “mico”, na segunda os “cágados”, que fazem as vezes de objectos correlativos do desgaste derrisório tanto de um lirismo egótico, como da autonomia do *dictum* poético: “Há maneiras mais fáceis de se expor ao ridículo, / que não requerem prática, oficina, suor. / Maneiras mais simpáticas de pagar mico / e dizer olha eu aqui, sou único, me amem por favor. // Porém há quem se preste a esse papel esdrúxulo, / como há quem não se vexa de ler e decifrar / essas palavras bestas estrebuchando inúteis, / cágados com as quatro patas viradas pro ar” (Britto 2003: 9). A derrisão, afinal, segundo creio, serve para repor uma certa “forma de vida” quando ela é “prática, oficina, suor”, enfim, um certo modelo de actividade – uma “prática”, como se nos diz – que exige arte – uma “oficina” – e demanda também a vida na sua expressão sensível rasa – um “suor” – não sem uma contraparte de afecção do social que é

refractada, no poema, pela figura da “vergonha”: “ler” e “decifrar” – ou seja, actividades semelhantes aos afazeres próprios da poesia – são modelados por uma normatividade da sociedade – isto é, por uma regulação social – que, interiorizada por poetas e leitores, em princípio deveria fazer ruborescer, causar vergonha.¹ Quer isto dizer que a poesia como acção, segundo creio, não é coisa de ‘pessoas de bem’: é ocupação de corações pouco rectos, é uma maldade alegre, aqueles corações viciosos que, na *Ética a Nicómaco*, são precisamente capazes de fazer coisas vergonhosas (Aristotles 2011: 88). Sugiro que na última estrofe, já citada, aqueles “cascos invertidos” nos devolvem, por sinédoque, uma parte da ‘besta’ satânica de que se pressente a “fala esquisita”, uma hipótese de voz “do outro lado da linha”, isto é, separada mas presente à distância, uma voz distinta, impalpável, e por isso ‘sacral’ como propõe Jean-Luc Nancy em *Au Fond des Images* (2005: 1). Sublinho, enfim, a terceira estrofe completando a leitura de todo o poema: “Então essa fala esquisita, aparentemente anárquica, / de repente é mais que isso, é uma voz, talvez, / do outro lado da linha formigando de estática, / dizendo algo mais que testando, testando, um dois três” (Britto 2003: 9). Dito isto, vale a pena reler o poema na sua totalidade:

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

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

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

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

Mestre de resumos – desde logo, estamos perante a magistral decantação de um amplo arquivo poético: neste livro ‘estrebucham inúteis’ Dante, Camões, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Pessoa, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Jim Morrison, entre outros –, o poeta Paulo Henriques Britto dá-nos esta imagem enigmática e plural de um ‘casco invertido’, que tanto pode ser a unha espessa ou a dura carapaça dessa besta pressentida – no fundo, uma *imagem*, o próprio poema *como imagem*, por exemplo, o poema como “cágado com as quatro pernas viradas pro ar”; como pode ser o avesso de um crânio – os crânios dos leitores e decifradores do poema, caixas ósseas onde percutem aqueles “mais que isso” ou “algo mais” de uma voz presente à distância; como pode ainda, segundo creio, atrair para dentro deste poema proemial os cacos mínimos de uma imagologia imperial, daquele império talassocrático europeu moderno de “cascos invertidos, incapazes de reassumir a posição natural” – cascos no sentido de “barcos” de uma História avessa, revisitada neste livro de poemas *Macau* não propriamente como história trágico-marítima, mas como história cómico-marítima. Podemos respigar, do conjunto de quarenta-e-sete composições da pequena obra, toda uma toponímia dos limites do império: o “Alto Egipto”, “Galaad”, “Cafarnaum”, “Tanzânia”, “Lapônia”, “Peru”, “Bornéu”, “Manitoba” e, claro está, “Macau” (2003: 52, 53, 61, 42), o topónimo que dá título a este volume de Paulo Henriques Britto.

A palavra “Macau” é utilizada num único poema, peça textual que pertence à série “Sete sonetos simétricos”. Trata-se, concretamente, do segundo soneto. O conjunto é integrado por cinco poemas em língua portuguesa e dois em inglês. Os sonetos em português obedecem todos a uma distribuição estrófica rigorosamente regular mas que supõe, não obstante, transgredir o cânone do soneto petrarquista. Os dois sonetos em inglês seguem o modelo isabelino. Ora, as cinco composições em língua portuguesa encadeiam cinco estrofes em que se amplifica e decresce o número de versos: um dístico é sucedido por um terceto, que é sucedido por uma quadra que é sucedida por um segundo terceto, que é sucedido por um dístico final. Perfazem-se, assim, os catorze versos preceptivos, pela repetição conformados num todo formal não já de quatro, como no soneto ‘clássico’, mas de cinco unidades estróficas. Uma espécie de *organon*, ou talvez melhor, de *novum organon*, cuja lei é uma simetria que carrega o seu inverso: temos outra série intitulada “Dez

sonetóides mancos”. ‘Simetria’, ainda, que podemos entender na acepção mais imediata de “Correspondência exacta em forma, tamanho e posição das partes de um todo”, mas em que não deixarão de reverberar as valências semânticas concedidas ao vocábulo quer pela *biologia* – “Correspondência que se pode distinguir, de maneira ideal, no corpo de uma planta ou de um animal em relação a um centro, um eixo ou um plano, de acordo com os quais se dispõem de forma ordenada órgãos ou partes equivalentes” –, quer pela *geometria*: “Correspondência exacta na disposição regular das partes ou pontos de um corpo ou figura em relação a um centro, um eixo ou um plano” (cf. *DRAE*, s.v. ‘Simetria’). Qualquer destas descrições lexicais interessa para *Macau*, para a ‘questão animal’ como comecei por lhe chamar, para, no fundo, a *fisiologia da composição* que se teoriza ‘em acto’ neste livro de Paulo Henriques Britto. “Fisiologia da composição” é uma outra série do volume, em ostensivo diálogo com antecessores modernos bem nossos conhecidos: tanto a *Filosofia da Composição* de Edgar Allan Poe, como a *Psicologia da Composição* de João Cabral de Melo Neto. A dominante, nestes dois casos da biodiversidade do arquivo poético, como é sabido, é a do trabalho compositivo, isto é, o privilégio do “trabalho” sobre a “inspiração”: em Poe, com a sua “matemática” do “The Raven”, em João Cabral com a sua irónica dessubjetivação da “psicologia”. Labor negativo do intelecto, o do autor do poema “Psicologia da composição”, que tem na imagem do “papel” a sua analogia principal: “forma do vazio” por antonomásia, esta imagem do “papel” nega a superfície que a inscreve.² Voltarei, mais adiante, à peculiar modulação do “papel” como *analogon* da poesia e do poético em Paulo Henriques Britto.

Como “forma de vida” ou “ramo alternativo do reino animal”, o modelo de poesia e poética de Paulo Henriques Britto supõe uma “fisiologia”: isto é, supõe uma tensão entre *physis* e *logos*, entre natureza e cognição. Ora, para descrever alguns aspectos desta “fisiologia da composição” gostaria de propor uma entrada no segundo poema da série “Sete sonetos simétricos”, aquele de onde, como já disse, foi recortada a palavra ‘Macau’ que dá título ao conjunto. O comentário que vou arrotear, expondo aqueles que me parecem ser os seus termos principais, passa por atrair para a minha descrição o espinhoso lugar da ‘vida’ no *De Anima* de Aristóteles. Uma obra que, como propõe Daniel Heller-Roazen, é um tratado de estética. Cito: “a teoria da alma de Aristóteles é sobretudo uma

teoria da *aesthesis*” (Heller-Roazen 2011: 22) – ou, por outras palavras, é uma teoria da ‘sensação’.

Começo por ler-vos integralmente o poema de Paulo Henriques Britto, um texto que caberia dentro daquela dominante metapoética que vem sendo apanágio da crítica reconhecer no autor de *Liturgia da Matéria* (1982), *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997) e, já depois de *Macau*, dos mais recentes *Tarde* (2007) e *Formas do Nada* (2012). Creio mesmo que se trata, até certo ponto, de uma *vexata quæstio* da recepção crítica desta poesia. Para tentar dizer alguma coisa que possa valer a pena pôr em comum, como verão, argumentarei que essa forma de consciência reflexiva – consciência dobrada sobre si mesma – a que nos vamos referindo como ‘metapoesia’ é um objecto cuja complexidade é resultado que necessariamente depende, ou é determinado, por uma “fisiologia”. Ou, se se quiser, e antecipando o meu comentário, determina o império – o *imperium* no sentido jurídico latino: ‘forma de poder’ – da indistinção entre ‘consciência’ e ‘sensação’. Razão pela qual, neste sentido, vale a pena voltar a alguns lugares do *De Anima* aristotélico. Eis, então, o texto, onde se diz que ele, poema, é e, ao mesmo tempo, actualiza, a tópica “cumplicidade” moderna entre ‘autor’ e ‘leitor’, o baudelairiano ‘hypocrite lecteur’. Potência e acto do poema que, como veremos, (re-)produz uma série de embaraços e dificuldades da linguagem e do mundo:

Tão limitado, estar aqui e agora,
dentro de si, sem poder ir embora,

dentro de um espaço mínimo que mal
se consegue explorar, esse minúsculo
império sem território, Macau

sempre à mercê do latejar de um músculo.
Ame-o ou deixe-o? Sim: porém amar
por falta de opção (a outra é o asco).
Que além das suas bordas há um mar

infenso a toda nau exploratória,
imune mesmo ao mais ousado Vasco.
Porque nenhum descobridor na história

(e algum tentou?) jamais se desprendeu
do cais úmido e ínfimo do eu. (Britto 2003: 42)

A violência da poesia moderna, jogada na tensão, digamos, entre ‘spleen’ e ‘ideal’ – o “asco” ou o “amar por falta de opção” do poema –, é o desgarro que todo o poema assimila a si no paroxismo da forma, no desassossego da forma, já colocado naquela imagem, da composição preambular do livro, de uma “fala” ou “voz” “formigando de estática” (*ibidem*). Tensão analógica que, por exemplo, liga e desliga a sonoridade consoante dos vocábulos “mal” e “Macau”. Recordo que o grafema ‘l’, em final de palavra, no português americano, não representa, como no português europeu, a consoante líquida lateral [L]; o que temos é, como muito bem sabem, em “mal” e “Macau”, a correspondência sónica do ditongo decrescente oral, constituído por uma vogal e uma semivogal, [aw]. Temos, então, nesta intensão, nesta intensidade sónica, por um lado, o ‘mal’ da poesia enquanto equívoco ou enigma – o malditismo em sentido hiper-moral da literatura, segundo Bataille (1959: 23), no fundo o “desejo” que sempre falha, que sempre supõe falta e perda; ou, como lemos no primeiro poema da série “Fisiologia da composição”, “O incômodo pejo / de ser só desejo” (Britto 2003: 13) –, a poesia dos “cascos invertidos” que víamos acima, com replicações figurais noutros poemas como podem ser o “enxofre” do terceiro poema da série “Dez sonetóides mancos” (*ibidem*: 59), ou o “Súcubo” (*ibidem*: 75), antepenúltimo poema do livro; por outro lado, ‘Macau’, nome aqui traduzido naquela ordem perversa e maldita da poesia – lugar em que a língua não é a língua –, apropriado como *coisa* – som, grafia – que resta da exígua península na margem ocidental do delta do Rio das Pérolas que foi uma espécie de *limes* do Império Português, bisagra da fronteira incerta em que *se tocavam* o Ocidente e o Oriente.

Foi sendo anotado pela recepção crítica a valência imagética do nome ‘Macau’, aliás latamente apresentada pelo poema. Assim, por exemplo, Antônio Carlos Secchim, num arguto ensaio em que mostra a ‘des-leitura’ da lição ou legado da poética cabralina levada a cabo por Paulo Henriques Britto – sobretudo, notando como é espinhoso relacionar ambos os poetas, ao não suporem poéticas empedernidas que justifiquem um dissenso absoluto – asseverou já como ‘Macau’ é o nome do processo de catábese infinita³ que a subjectivação e

individuação conhecem na poesia do autor, logo desde a primeira obra *Liturgia da Matéria*. Cito um lugar de Secchin: “Incisivas doses de autoironia impedem a cristalização de crenças e apontam a fragilidade de projetos alicerçados na falácia da unidade do sujeito. Conforme dirá no segundo dos «Sete sonetos simétricos», de *Macau* (2003), tudo é irrisório, quando circunscrito ao ‘cais úmido e ínfimo do eu’” (2014: *n. p.*). A dominante irónica desta poesia – que é a da poesia moderna – conduz a uma poética, a que se chega por análise e síntese, que acabará por funcionar em modo de sinopse. 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” –, sem deixar de, no fundo, repor a possibilidade de um avesso, apesar de improvável sublime; isto é, a possibilidade de a poesia existir como ‘forma do nada’, que é também, de resto, a forma de existência do mundo ou a realidade. O quarto poema da série “Fisiologia da composição” poderia ser um exemplo: “Nada / só o que é: também o contrário, // o não tanto quanto o sim, / a solução e a charada” (Britto 2003: 16; eu sublinho). Poderíamos, mesmo, fazer o elenco dos pares antitéticos que se vão acumulando ao longo do livro, figurações de tudo e nada. Na poesia como ficção, o princípio da não contradição é suspenso: a série “Nove variações sobre um tema de Jim Morrison” explora o par ‘noite’ / ‘dia’ como síntese imagética da *analógica* estrutural do discurso poético. Assim, o resumo propõe que tanto a ‘arte’ como a ‘vida’ existem no que poderíamos chamar ‘repouso dinâmico’: tanto “solução” como “charada”. É este o osso da ‘biodiversidade’, é este o osso da ‘fisiologia da composição’.

Pois bem, a minha proposta de leitura pretende destacar alguns aspectos que modulam este âmago ou osso dilacerado entre o “sim” e o “não”, a “solução” e a “charada”. Aspectos que modulam este cerne de intensidade e que, segundo creio, ainda não foram suficientemente explorados. Refiro-me aos embaraços da imagem com que arranca o II poema de “Sete sonetos simétricos” já citado: “Tão limitado, estar aqui e agora, / dentro de si, sem poder ir embora, // dentro de um espaço mínimo que mal / se consegue explorar, esse minúsculo / império sem território, Macau // sempre à mercê do latejar de um músculo” (Britto 2003: 42). O elevado grau anfibológico destes quatro versos é notável.

Tanto pode ser lido como uma ‘voz’ que corresponda ao sujeito do poema, propalando o enunciado ao próprio poema no acto da sua actualização; como pode ser lido como o próprio poema como ‘voz’ que interpela o eu do poema; como pode ser lido como a impostura da ‘voz’, quer pelo poema, quer pelo sujeito poético, desdobrados numa diabólica errância ou divagação,⁴ dobrados pela alteridade de uma aberrante enunciação; como pode ser entendido como figuração *in fieri* do leitor – não irmão mas cúmplice, recordemos –, subjectivado como leitor de poesia no acto de leitura, um modelo de acção figurado como se supusesse, por parte do leitor, envios enunciativos, quer ao poema, quer ao eu do poema. Poderia seguir, pois a enigmática não se esgota aqui. Quero dizer com isto que aquele “cais úmido e ínfimo do eu” funciona, digamos, como figuração de uma potência que admite diversas actualizações. Pretendo significar, também, que esta ‘imagem’ – no sentido de ‘fantasma’, acepção sancionada por uma larga tradição intelectual, que no mais recente passa por Aby Warburg e chega a Agamben, entre outros (cf. 2012: *passim*) –, a ‘imagem’ que clausura o poema, é uma estação da aporética encofrada na imagem inicial de uma possível, isto é, impossível, nomeação deíctica: “aqui e agora”. A trama do *hic et nunc* ou, por outras palavras, a *presença* como coisa tramada nas palavras, precisamente.

Com a *presença*, então, reconduzimos os problemas aqui implicados à física e à lógica, à *physis* e ao *logos*, à ‘matéria’ e à ‘liturgia’ – se me permitem fazer uma ligeira torsão no título do primeiro livro de Paulo Henriques Britto – ou, como anunciei no início do meu ensaio, à ‘sensação’ e à ‘consciência’. Ora bem, considero relevante a figuração da acção poética como se fosse resultado de um órgão. No poema que venho destacando, temos, então, aquele cordial “latejar à mercê de um músculo” (Britto 2003: 42), a sugerir uma força imperiosa, vibrátil, impressiva, desassossegante. Entretanto, noutros poemas temos também uma “compulsão sem culpa” (*ibidem*: 13), “uma pressão que vem de dentro, e incomoda” (*ibidem*: 14), ou então, em inglês, “an odd sort of urge” (*ibidem*: 43), ou, enfim, a “exigência cega // a latejar na mente” (*ibidem*: 72). Trata-se, como vemos, de uma realidade física, mas também psíquica. Isto é, trata-se de uma experiência anímica como experiência estética. Mas uma *aesthesis* que não distingue entre cognição e percepção. Daí, enfim, que suponha uma *fisiologia*. Como podem antecipar já, isto tem consequências para uma revisão da dominante irónica, meta-poética – também se tem falado de ‘poesia metalinguística’ ou

‘meta-literatura’ –, autorreflexiva, que, com toda a justiça, sublinho, tem sido reconhecida na poesia de Paulo Henriques Britto. Contudo, e este é o cerne da minha proposta, o que temos no poeta de *Macau* é uma poética que *satura* a deriva teórico-crítica da tradição hermenêutica moderna. Esta pode ser uma das consequências da lição do ‘nada’ – que no arquivo poético vai do primeiro trovador, Guilherme de Aquitânia, a Mallarmé, com estações nos já mencionados Edgar Allan Poe e João Cabral de Melo Neto –, mas é certamente, e talvez melhor, consequência de uma leitura atentíssima de Pessoa – das mais atentas, quero crer, em língua portuguesa. Em Pessoa, Paulo Henriques Britto, recordo, encontra não apenas um moderno: encontra, como lemos no poema “OP. CIT. PP. 164-65” que enceta o livro intitulado *Tarde*, o moderno que, em relação a outros modernos, “já disse o / mesmo – não, disse mais – muito melhor” (Britto 2007: 9). Todavia, não é este o ponto central, ou é apenas parte dele. Porque, a bem dizer, a saturação da deriva teórico-crítica da tradição hermenêutica moderna faz-se pela sua *estetização*. Sendo assim, esta poética demanda a materialidade da poesia. A dificuldade desta poesia reside na sua *física*. Creio que é isto mesmo o que temos no V poema de “Fisiologia da composição”, onde se fala de uma “coisa” – enfim, a poesia como *coisa* justamente – que é, cito, “Menos arquitectura / que balística. É claro que é difícil” (Britto 2003: 17). Uma poética que não é tanto a subsunção a um acto do *cogito* – a uma “arquitectura”, e Paulo Henriques Britto pensa em João Cabral –, mas antes o *imperium* de uma acção – uma “balística”, ou seja, uma espécie de movimento, uma espécie de força. A fórmula final deste poema, pelas anfibologias que sugere, é bem o exemplo da própria dificuldade que diz ser: o difícil é trivial, sendo que o inverso – o trivial é difícil – também é verdade. Em resumo: trovar claro é difícil. Ou, por outras palavras, é a dificuldade de pensar a mediação *fisiológica* da poesia.

Seja como for, a obra de Paulo Henriques Britto devolve-nos uma experiência a partir dos “sentidos” e da “memória”, cuja tensão, cuja intensidade certamente ganha em ser pensada – nos seus possíveis e limites – a partir da *aesthesis* como epifania. Paulo Henriques Britto, no poema “Matinal”, que integra o livro *Tarde*, conjunto de poemas que se segue a *Macau*, aponta e representa isto mesmo; representa e aponta a potência e a actualização da poesia como “arquitectura” e como “balística”, como possibilidade e impossibilidade da epifania, no fundo, forma da possibilidade e da impossibilidade da *presença através da*

linguagem (cf. Gumbrecht 2009). Eis o belo poema a que me refiro:

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)

Uma poesia como a de Paulo Henriques Britto, tão saturada de “memória” – poesia hiper-consciente do arquivo poético –, não cancela a possibilidade de acomodar a latência de uma experiência significativa e intensa. O poema – a poesia – é predicada não apenas no modo crepuscular de uma “constelação isenta de qualquer mitologia” (certamente uma imagem que vale para dizer vicarialmente um livro de poemas, uma história da arte), mas também no “momento” ou “instante” epifânico, a *aesthesis* de uma “discreta plenitude”: figurações de uma experiência, da intensidade de uma experiência. Porventura é a própria experiência como motor da acção no cronótopo que conhecemos como Modernidade a que é aqui figurada em modo alegórico: a experiência como presença e seu fantasma.

Recorri a este outro poema para ancorar a conveniência de acrescentar uma reflexão sobre a epifania ao marco especulativo da minha leitura da “fisiologia da composição” de Paulo Henriques Britto. O poema “Biodiversidade”, potente *resumo*, também pode atrair esta instigação. Volto a citar os versos que propõem a analogia poema/fala, poema/voz:

“Então essa fala estranha, aparentemente anárquica, / *de repente* é mais que isso, é uma voz, talvez, / do outro lado da linha formigando de estática” (Britto 2003: 9). Diria que se banalizam, aqui, alguns atributos do *acontecimento* poético: isto é, o que seja que ocorre na forma poema – um poema é forma, sublinho, no momento em que é incorporado (pensado, sensibilizado), por exemplo, na leitura –, ocorre “de repente”. Porquê “de repente”? Precisamente como na epifania, algo sobrevém subitamente.

Quando pensada a partir da dominante *física*, esta poesia – em rigor, como qualquer outra – *expõe* desafios de leitura menos trilhados. Que acontece aos poemas de Paulo Henriques Britto quando não suspendemos a sua dimensão estética ou a subsumimos à dimensão hermenêutica? Para concluir provisoriamente, gostaria de regressar ao poema de onde se recortou o título do livro, *Macau*, e anotar sucintamente uma problemática que nele percute, de modo, aliás, conspícuo. Releio os versos iniciais: “Tão limitado, estar aqui e agora, / dentro de si, sem poder ir embora, // dentro de um espaço mínimo que mal / se consegue explorar, esse minúsculo / império sem território, Macau // sempre à mercê do latejar de um músculo” (Britto 2003: 42). Podemos enfrentar estas imagens lendo nelas um conjunto de abstrações conceptuais. Certamente a “intimidade autor e leitor” que, como argumenta Hans Ulrich Gumbrecht, é uma das “relações de asseveração” que a literatura, como meio, isto é, como dispositivo de produção de “presença à distância” (cf. 1998: 298-299), foi coagulando no seu desenvolvimento moderno. Contudo, se pensarmos estes versos como *imagens inscritas na superfície de uma página*, isto é, se atendermos ao dispositivo medial, poderemos articular um desenvolvimento argumentativo que tem o seu interesse para entender várias coisas, entre elas o valor da “relação de asseveração” que é a “intimidade autor e leitor”. Desde logo, o mais importante, do meu ponto de vista, é a questão espacial, mas também temporal, que implica. Entre muitas coisas que pode sugerir, aquele “estar aqui e agora” tem uma função deíctica. Ao ser impressão gráfica sobre uma superfície, o papel, o enunciado supõe *distância* e *proximidade*. Ou melhor, tanto uma proximidade que sempre supõe uma minúscula distância, como uma distância que supõe um mínimo de proximidade. Por outras palavras, um *contacto* que não rasura um intervalo ínfimo – sublinho, aliás, que os vocábulos “minúsculo”, “mínimo” ou “ínfimo” são francamente produtivos na poesia de Paulo Henriques Britto. Vou extrair algumas

consequências do facto de a imagem “estar aqui e agora” tanto substituir – ao abstrair-se – como apontar a superfície onde foi inscrita, fazendo dela uma coisa, uma superfície justamente.

A minha proposta, no fundo, visa dar um modesto exemplo de como se podem extrair consequências de uma resistência ao paradigma metafísico de interpretação e leitura que distingue superfície/profundidade. Como se formula no poema VII da série “Dez sonetos mancos”, “Nada de mergulhos. É na superfície / que o real, minúsculo plâncton, se trai” (Britto 2003: 62). Antecipo já que se trata de conceber uma tensão entre presença e ausência – daí a ‘traição’ a que alude esta imagem – que requer um paradigma de leitura e interpretação em que, como venho propondo desde o início, a *física* não é subordinada pela *lógica*. Que a poesia, o poema, seja, como a bela imagem de Paulo Henriques Britto nos propõe, ‘menos arquitectura’ e ‘mais balística’ é outra versão desta sua “fisiologia da composição”. ‘Ser menos’ não significa não ser; ‘ser mais’ não significa ser exclusivamente. Isto é, arquitectura e balística têm traços comuns. Têm, sobretudo, o traço comum de serem ‘tensão’ ou ‘suspensão’ – no sentido de que algo permanece ‘em suspenso’, como que pairando, no entre-dois de uma resistência entre ‘ascensão’ e ‘queda’. A arquitectura é, efectivamente, uma arte ou ciência da tectónica de objectos; e a balística, por seu turno, é arte ou ciência de movimento em suspensão de objectos.

O que Paulo Henriques Britto conforma, enfim, é uma *neurobalística*. É esta a minha proposta: à ‘biodiversidade’ de uma *Filosofia da Composição* (Poe) e de uma *Psicologia da Composição* (João Cabral), Britto acrescenta uma ‘fisiologia da composição’ que, na minha descrição, é, então, uma *neurobalística*.⁵ Assumo, neste sentido, uma certa ambiguidade no étimo grego *neuro-*, que para nós vem tendo uma acepção predominantemente cognitiva, mas que para os gregos, significando ‘nervo’, não subrogaria uma acepção sensitiva. É aqui que gostaria de convocar alguns lugares do *De Anima* de Aristóteles. Recordo brevemente, em primeiro lugar, que na analítica aristotélica dos cinco sentidos se entende que uma experiência sensível supõe um objecto, um meio e um órgão. Em segundo lugar, destaco que no constructo teórico aristotélico, a existência de um ser vivo depende da faculdade sensitiva. Neste sentido, e em terceiro lugar, como tem sido amplamente destacado, não encontramos no Estagirita a utilização de um termo como o de ‘consciência’, com o qual nos

referimos à dobragem sobre si mesmo de um ser que sente. Todavia, Aristóteles não deixou de recortar como problema maior, precisamente, a necessidade de que, para que um ser vivo exista, tenha que ‘sentir que sente’. Fáz-lo, muito significativamente, concebendo esta dobragem não como um acto cognitivo, mas como um acto sensível. A solução para o problema, contudo, é tudo menos clara. Para tanto, Aristóteles estabelece uma espécie de hierarquia dos sentidos, assentando que “sem o tacto não se dá nenhuma das restantes sensações, enquanto que o tacto sim que acontece sem que ocorram as demais: assim, muitos animais carecem de vista, de ouvido e de olfato” (2010: 78). Há, assim, uma forma de ‘tacto’, sensação primordial de qualquer ser vivo, que determina a própria vida sensível.

De que modo podemos valer-nos destas noções para objectivar a ‘neurobalística’, a “fisiologia da composição”, de Paulo Henriques Britto? Creio que podem ajudar-nos a enfrentar os enredos da nossa relação sensível com um poema, seja essa relação mediada por uma leitura silenciosa – que, em rigor, é um mito, pois a fenomenologia da leitura não admite o silêncio –, seja por uma leitura aural. Pois bem, seja qual for a descrição que possamos fazer desses dois regimes de leitura, sempre nos teremos de enfrentar ao seguinte problema: o de essas experiências sensíveis – mais impuras do que normalmente supomos – suporem ambas aquela *tactilidade* primordial que já intuiu Aristóteles. Isto mesmo, creio, formula Hans Ulrich Gumbrecht, tendo muito embora um paradigma teórico diverso, num seminal ensaio intitulado “Presence achieved in language: with special attention given to the presence of the past” (cf. Gumbrecht 2009). Cito, neste sentido, alertando para o facto de Gumbrecht se referir apenas à oralidade: “Como uma realidade física, a linguagem falada não só toca e afecta o nosso sentido acústico, mas também os nossos corpos na sua totalidade. Assim percebemos a linguagem no seu modo menos invasivo – isto é, muito literalmente – como o leve toque do som na nossa pele, até mesmo se não nos for possível entender o que supostamente as suas palavras significam” (*ibidem*: 13). Ora, à *afecção do corpo na sua totalidade*, base da experiência sensível e da cognição, chama Aristóteles ‘tacto’, uma tactilidade em última instância ‘interna’, que determina que um corpo vivo ‘sinta que sente’. Tactilidade primordial que é como uma fímbria, uma superfície ou pele que, aquém ou além da distinção interior/exterior, é a condição de possibilidade de um organismo ‘sentir que sente’, isto é, de que tenha *contacto*, podendo tocar e ser tocado.

Creio, para concluir provisoriamente, que o poema de Paulo Henriques Britto representa e actualiza – quer dizer: substitui e aponta – esta experiência táctil. A “fisiologia da composição”, a *neurobalística*, como gostaria de insistir, é o nome, um dos nomes possíveis, que adquire. O poema, neste sentido, proporciona-nos figuras da fenomenologia dessa sensibilidade. Como acto sensível, requer espaço “limitado”, um “minúsculo império”, como nos diz o poema. Um espaço avesso a uma exploração – isto é, não se pode ‘conhecer’, está aquém ou além de uma hermenêutica. Presente e ausente, paradoxalmente esta espacialidade é sem espaço – uma ‘Macau’ que não é território mas à qual o assédio de uma força sempre alheia dá o contorno de uma territorialidade fantasmal. É aqui que o constructo aristotélico mostra as suas valências heurísticas. Isto porque a tactilidade, para Aristóteles, ao contrário das outras formas de sensibilidade, aparentemente suspende um dos termos fundamentais da experiência sensível: a existência de um meio, que significa ‘distância’; uma experiência *estética* na qual é como se o órgão sensível e o objecto sensível prescindissem de uma separação medial. A dificuldade do ‘trovar claro’ de Paulo Henriques Britto reside aqui: estriba, no fundo, no problema de que um poema, como experiência estética, esteja e não esteja na superfície que o inscreve. Um poema que, quando acontece, é como uma bala fulminante. A questão da poesia de Paulo Henriques Britto é, enfim, a de saber se ainda temos – poetas e leitores de poesia – espaço, tempo e perícia para uma “forma de vida” que seja uma *neurobalística*.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (2012), *Ninfas*, São Paulo, Hedra.

Aristóteles (2010), *Acerca del Alma*, apresentação, tradução e notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Editorial Gredos.

Aristotle (2011), *Nicomachean Ethics*, trans. Robert C. Bartlett e Susan D. Collins, Chicago e Londres, The University of Chicago Press.

Britto, Paulo Henriques (1997), *Trovar Claro*, São Paulo, Companhia das Letras.

-- (2003), *Macau*, São Paulo, Companhia das Letras.

-- (2007), *Tarde*, São Paulo, Companhia das Letras.

Bataille, Georges (1959), *La Literatura y el Mal*. Madrid, Taurus.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2009), "A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado", trans. Bruno Diniz e Juliana Oliveira, *História da Historiografia*, Ouro Preto, Setembro, 10-22. [Publicado originalmente em *History and Theory*, 45, Outubro de 2006, 317-327]

Heller-Roazen, Daniel (2011), *Une Archéologie du Toucher*, Paris, Seuil.

Nancy, Jean-Luc (2005), *The Ground of the Image*, trad. Jeff Fort, New York, Fordham University Press.

Neto, João Cabral de Melo (1994), *A Medida de la Mano*, introdução, selecção e tradução de Ángel Crespo. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca/Patrimonio Nacional.

Nichols, Ashton (1987), *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Movement*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.

Pessoa, Fernando (1986), *Obra Poética*, org. Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Secchin, Antônio Carlos (2014), "Paulo Henriques Britto: desleitor de João Cabral", *Musa Rara*, publicado em 24/03/2014 <www.musarara.com.br/paulo-henriques-britto-desleitor-de-joao-cabral>.

Wittgenstein, Ludwig (1974), *Philosophical Investigations*, Oxford, Basil Blackwell.

Pedro Serra é professor titular de literaturas portuguesa e brasileira da Universidade de Salamanca. Integra, ainda, a equipa de docentes do doutoramento em *Materialidades da Literatura* da Universidade de Coimbra. Publicou, recentemente, o livro *Estampas del imperio. Del barroco a la modernidad tardía portuguesa* (2012), organizou o volume *Aula de los medios. Poesía, cine y fotografía* (2012), editou *Devastación de sílabas* (2013) – antologia do XXII Prémio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana concedido a Nuno Júdice –, e acaba de coordenar, com Patrícia Vieira, o livro *Imagens Achadas. Documentário, Política e Processos Sociais em Portugal* (2014). Coordena a graduação em *Estudos Portugueses e Brasileiros* da Universidade de Salamanca.

NOTAS

¹ A unidade do social, a sua *enteléquia*, é o marco conceptual aristotélico que, sendo *conceito*, é o *tropo* da distribuição intelectual e sensível do recto e do desviado.

² Por exemplo, na secção III, “Neste papel / pode o teu sal/ tornar-se cinza”; ou, na secção VII, “É mineral o papel / onde escrever / o verso; o verso / que é possível não fazer” (Neto 1994: 59 e 62).

³ A catábase ou *descensus ad inferos* serve aqui para significar o processo de subrogação do “eu”, submetido a uma espécie de “descida” ou “queda” incessantes.

⁴ Trata-se de uma enunciação errante, isto é, que erra. “Divagar” no sentido de “Separarse del asunto de que se trata” ou de “Hablar o escribir sin concierto ni propósito fijo y determinado” (DRAE, s.v. “divagar”).

⁵ O termo “neurobalística” pertence, como se sabe, ao vocabulário da tecnologia militar. Alude, muito concretamente, em artilharia, à ciência das máquinas que funcionam mediante a tensão, torção, contrapeso ou tracção de cordas. Britto, como vimos, utiliza a “balística” como analogia do poema. Opto por apor-lhe *neuro-* para sublinhar a tensão entre abstracção e sensação que, do meu ponto de vista, supõe a “fisiologia da composição” do autor de *Liturgia da Matéria*.