

ENTREVISTA

NO CALOR DA OBRA: ENCONTROS COM A PRODUÇÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA

Entrevista com o poeta Paulo Henriques Britto

Numa sexta-feira de abril de 1998, o poeta carioca Paulo Henriques Britto proferiu uma palestra sobre sua trajetória como artista da palavra, para um público formado predominantemente por estudantes de graduação em Letras. A palestra fez parte do evento “No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea”, promovido pelo Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas da UFPR, em convênio com Fundação Cultural de Curitiba, e que tem como intenção primordial trazer para o espaço da universidade o debate sobre a criação literária, e estética em geral, a partir do ponto de vista dos criadores.

Paulo Henriques Britto é autor de três livros de poesia, *Liturgia da matéria*, *Mínima lírica* e *Trovar claro*, este último publicado em 1998 pela Companhia das Letras. Também realizou importantes trabalhos de tradução, como os Poemas de Wallace Stevens e o ensaio *Rumo à Estação Finlândia* de Edmund Wilson, ambos pela Companhia das Letras.

Em sua palestra, o poeta carioca falou sobre as principais influências que marcaram sua trajetória como escritor de poesia: a familiaridade com a língua inglesa e com a poesia escrita nessa língua, que seria mais prosaica que a lírica de língua portuguesa; o impacto do Tropicalismo, e sobretudo de Caetano Veloso, sobre sua concepção de poesia; a não-adesão às teses vanguardistas dos anos 50 e 60; a leitura da poesia de Fernando Pessoa; e a experiência de ter vivido intensamente um período de grandes transições sociais, políticas e estéticas (os anos 70 e 80).

Sobre a sua concepção pessoal de poesia, Paulo Henriques Britto argumentou sobre a necessidade que a lírica deveria ter de voltar a manter um contato mais direto com um público menos seletivo, menos acadêmico. Isso implicaria que o poeta deveria ser menos solipsista (*escreva pros outros*, diz um dos seus versos) e menos preocupado com questões metalingüísticas.

A entrevista que se segue foi concedida aos professores de Literatura da UFPR no *Café do Teatro*, logo após a conferência. Participaram da entrevista os professores Alessandro Rolim de Moura, Adalberto Müller Jr., Luís Gonçalves Bueno de Camargo, Patrícia da Silva Cardoso, Sandra Mara Stroparo e Regina M. Przybycien.

Alessandro Rolim de Moura - Retomando a questão da metalinguagem na sua poesia, eu queria lembrar aquela entrevista que saiu n' *O Estado de São Paulo*, em que você fala, num determinado momento, que ficou irritado por ter percebido que várias das peças desse *Trovar claro* tinham saído com caráter metalingüístico, que você desejava na verdade ser um poeta mais lírico, trabalhar com temas como o amor e coisas dessa espécie. Mas observando alguns poemas, eu notei que os poemas que tratam de metalinguagem não se resumem a isso, mas acabam trabalhando com outras coisas como, por exemplo, a relação entre o sujeito e a linguagem, ou a relação entre o sujeito e a realidade do mundo. Você acha que as pessoas que disseram que esses poemas eram meramente metalingüísticos fizeram uma leitura incorreta, e por isso você ficou irritado? Parece que você sugeriu isso lá na palestra...

Paulo Henriques Britto - Não, não, o que me irrita um pouco é o fato de que eu acabei escrevendo o que não era exatamente o que eu queria escrever... Isso é uma experiência comum. Aliás, eu acho que aquele poema que eu citei hoje ("Tento dizer: a tarde tem o tom"), um soneto em que eu começo fazendo uma coisa e acabo fazendo outra... Isso faz parte do trabalho. Você tem um projeto, e o que você faz nunca sai exatamente como você quer. E uma coisa que eu tenho, até por essa minha implicância com a tendência da arte de insistir no aspecto auto-reflexivo, é introduzir a questão do significado, e não só do significante. Falar sobre coisas. Eu tenho muito essa obsessão de não ficar fechado dentro desse círculo da literatura. E, volta e meia, quando dou por mim estou fazendo coisas que estão um pouco dentro desse círculo. Agora, você tem razão, muitas vezes a coisa é feita de um ângulo crítico. No final de *Trovar claro*, por exemplo, tem um poema ("Cuidado, poeta: o tempo engorda a alma") que é metalingüístico, mas que é um poema metalingüístico criticando

exatamente o poema metalingüístico. Eu tenho sempre uma coisa autocrítica. Mas na verdade eu tenho um segredo (não tão secreto assim) fascínio por poetas que têm uma relação menos complicada com a poesia. Eu costumo dizer que tem dois tipos de poetas, dois tipos de artista: o artista Mozart e o artista Beethoven. O Beethoven é aquele artista para quem tudo é complicado, que pára o tempo todo pra pensar; quando não dá certo faz tudo de novo. A linguagem para ele é um obstáculo, de que ele está o tempo todo tematizando as limitações daquilo. A *Nona Sinfonia*, entre outras coisas, é uma tentativa de fazer alguma coisa com uma sinfonia que não seja uma sinfonia. O Beethoven está o tempo todo testando os limites da forma, fazendo uma sinfonia que não é bem uma sinfonia, uma sonata que não é bem uma sonata. Ele tem essa coisa difícil, neurótica com a forma. E o artista Mozart é aquele que vai fazendo e a coisa vai saindo, e não está nem aí, não fica se aporrinhando com nada. Ele produz abundantemente e sem ficar se questionando o tempo todo; para ele, tudo é fácil. E todo artista é assim; ou cai numa categoria ou cai na outra. E acho que um tem inveja do outro. Eu sou do tipo Beethoven: tudo é bem difícil, tudo sai com dificuldade, eu morro de inveja dessas pessoas que têm uma relação descomplicada com o ofício deles. Na poesia brasileira, o melhor exemplo disso para mim é o Manuel Bandeira. A impressão que o Manuel Bandeira dá é a de que quando ele começou a falar, a balbuciar, neném, já saía tudo rimado, metrificado. Escrever poesia para ele é uma coisa orgânica, uma função orgânica. Por outro lado, tem um poeta como o Drummond, com o qual eu me identifico mais. Tudo para o Drummond é difícil. Ele começa fazendo uma poesia da moda da época, o poema rápido, aquela coisa oswaldiana, faz coisas ótimas, mas aquilo não é muito ele, ele resolve sair daquilo. Aí começa a fazer poesia participante. Ele faz, é uma coisa muito boa, mas aquilo ainda não é a dele. Aí ele resolve escrever sonetos. E ele tem um soneto magnífico sobre a dificuldade de escrever sonetos que é “Oficina irritada”. E tudo é conseguido a duras penas. E eu sou uma pessoa desse tipo: tudo é conseguido com muita dificuldade. Claro que não tão bom quanto Drummond, mas com a mesma dificuldade. E eu tenho uma certa inveja. Pois bem, acho que esse artista que tem uma relação descomplicada com a arte tende a não fazer meta-arte, enquanto que o artista que tem essa dificuldade, esse é que fica todo o tempo tematizando a dificuldade. Claro que o exemplo da música não é muito feliz aqui, porque a música dificilmente tematiza alguma coisa. Mas enfim: todo mundo conhece a história da ópera do Beethoven. O Beethoven uma vez

escreveu uma ópera. Ele fez quatro aberturas, trocou o nome da ópera, aí não ficou bom. Ele montou, foi um fiasco. Ele tirou, mexeu aqui, mexeu ali. Aí acabou, e a ópera ficou uma maravilha. Enquanto isso Mozart escreveu umas vinte óperas que são todas ótimas. Ele nunca parou para se preocupar. E eu não tenho a menor dúvida que isso é uma coisa da pessoa. Tem pessoas que têm esse talento natural, essa facilidade natural para se exprimir, e tem pessoas que não têm, e que tudo o que elas conseguem é a duras penas. E acho que se tivesse uma fluência maior para escrever, eu não precisaria ficar nessa questão da metalinguagem. Já escrever diretamente sobre as coisas que me interessam muito mais que o problema da dificuldade da criação poética. Mas como isso é um obstáculo, eu acabo tematizando isso.

Adalberto Müller Jr. - Eu queria continuar no assunto da metalinguagem tentando levá-lo para um outro lado. A única forma de metalinguagem de que em geral se fala é a meta-arte, ou seja, a reflexão sobre a própria arte. E você tem constantemente negado a intenção de fazer uma meta-arte, uma metalinguagem. Por outro lado, você afirma constantemente essa necessidade de falar das coisas. As coisas, a relação amorosa, e a intimidade, e tudo isso. Mas me parece que você sempre esbarra no problema da linguagem, que é o problema em que se esbarra qualquer poeta. Será que não existe sempre essa necessidade, será que a metalinguagem não é uma necessidade orgânica...

Britto - Não, Byron jamais parou para se preocupar com isso. Em toda a obra do Byron não tem um único momento em que você sente a menor dúvida. Ele é de uma arrogância, de uma confiança. Tudo para ele é tão fácil... (risos)

Adalberto - É, mas eu quero dizer: a gente não vive mais o tempo do Byron. A gente vive um momento de crise de linguagem. Já faz um certo tempo que a gente passou a duvidar das formas de representação, de todas as formas de representação. Quer dizer: o que parecia muito fácil e muito evidente para o Byron, pode não ser para a gente hoje. Então, me parece que de qualquer maneira, sempre se esbarra no problema da linguagem. A gente quer falar sobre as coisas como elas são, como diz o poema do Stevens, no entanto o violão azul está tocando, o som do violão está saindo, e esse som do violão acaba nos atraindo como uma espécie de canto de sereia, e então a gente acaba se envolvendo...

Britto - Você está dizendo uma coisa muito importante. Você está dizendo, Adalberto, que essa facilidade só é possível num momento de ingenuidade da arte, e que depois essa ingenuidade desaparece e tudo se torna problemático. A idéia é tentadora, mas eu acho que há contra-exemplos. Se você procurar bem, você vai encontrar contra-exemplos em todas as épocas, e mesmo agora. Quer ver um exemplo, numa arte de que eu gosto muito, o cinema? A minha grande paixão no cinema, dos anos 60 para cá, é o Fassbinder. E os cineastas de quem eu mais gostava na geração anterior eram quase todos do tipo Beethoven: quase todo mundo tematizando a problemática de fazer filmes. O Bergman vive falando sobre a dificuldade de se fazer um filme, o Godard não fala de outra coisa. Aí surge um cara como o Fassbinder. O Fassbinder, você sente que fazer cinema para ele é como respirar, o problema da forma para ele é um não-problema. A impressão que eu tenho do Fassbinder é essa: ele faz filmes com uma facilidade extraordinária. Se ele quer fazer um filme-cabeça, ele faz um filme-cabeça. Se ele quer fazer um novelão... eu não sei se vocês viram um novelão que ele fez para a TV baseado naquele livro do Döblin... *Berlin Alexanderplatz*. Aquilo é uma coisa tão maravilhosa, e que levanta esse problema, quer dizer, um homem sofisticadíssimo como o Fassbinder, vivendo na época em que a gente vive, ele fez aquilo, e aquilo flui com a facilidade de um romance de Balzac. É como o Balzac nos romances. O Balzac não está nem aí... aqueles descuidos do Balzac. Tem uma famosa cena do Balzac em que ele diz: “A duquesa entrou com seus três filhos segurando cada um com uma mão”. (risos) Um cara que é capaz de escrever uma barbaridade dessas não pára para pensar. Mas você tem o Flaubert, aquele cara atormentado, que para escrever uma linha é a maior dificuldade. Todos os dois são geniais, cada um à sua maneira. Mas a minha inveja, o que eu queria ser era um Balzac. E eu não sei, pensando bem isso que você diz em parte é verdade, sim. Quanto mais sofisticada a arte fica, mais ela passa a se autoquestionar. Mas isso não impede o surgimento de artistas geniais, como o Fassbinder, que conseguem romper com isso. A vontade de fazer cinema, de contar a história, nas filmagens de Fassbinder, era uma coisa tão avassaladora – a linguagem do cinema era uma extensão quase que dele mesmo, não é à toa que ele morreu fulminado numa sala de montagem, deixando um filme pelo meio – que para ele isso é um não-problema. Agora, eu tenho que citar outros artistas...

Adalberto - Acho que é o caso do Edward Hopper. Acho que é o grande exemplo de um pintor que não precisa refletir sobre o ato de criar,

explicitamente, em suas telas. Quer dizer, no momento em que quase toda a pintura norte-americana está refletindo sobre a não-figuratividade ele está pintando figurativamente. Aliás, eu penso muito na sua poesia quando eu vejo a pintura do Hopper, quando ele pinta esse aspecto cru da realidade...

Britto - Quer ver um outro exemplo que a gente pode dar (eu sou analfabeto em artes plásticas, mas já que você falou em Hopper eu vou ter que citar mais um): o neto do Freud, Lucian Freud. Eu sou apaixonado pelo Lucian Freud, ele é um artista extraordinário. Uma coisa que me passa no trabalho dele (na verdade, eu só vi meia dúzia de desenhos dele), a impressão é que para ele isso é um não-problema. Ele tem uma relação que me parece ser muito direta com o que ele está fazendo. Vou dar um outro exemplo, de um artista que faz metalinguagem, e que tem uma relação descomplicada com a arte: Frank Zappa. Frank Zappa é um caso complicado: ele é um músico extremamente sofisticado que faz rock. Como o rock não é uma arte “séria”, digamos assim, ele está o tempo todo zombando do rock, gozando os músicos da banda dele. Mas, por outro lado, a impressão que o Frank Zappa me dá, é que ele está gozando do rock mas ao mesmo tempo ele se considera um músico sério. Então ele vê o rock, que é a linguagem com que ele trabalha, com uma atitude de superioridade. Ele fez uns 40 e tantos discos (eu não tenho nem metade da obra dele), e aquela coisa jorra com uma facilidade, e ao mesmo tempo com um rigor, com uma seriedade incrível, que eu acho que no caso dele a metalinguagem é mais uma consequência dessa atitude de superioridade. Não é por dificuldade, ele podia estar fazendo uma coisa muito mais difícil que isso. A impressão que me dá é que para ele também a relação é descomplicada, com a música. Eu vou dar um outro exemplo em poesia moderna, agora da poesia de língua inglesa, a Elizabeth Bishop. Um exemplo típico do artista complicado e atormentado é a Elizabeth Bishop. Tudo para ela é difícil. Agora, tem um poeta contemporâneo dela, mais jovem, que é o James Merrill. Ele tem um poema épico que é simplesmente baseado na estrutura da *Divina Comédia*, que gira em torno desse negócio de mesa, em que baixam espíritos num copo que vai formando palavras parando diante de letras. Então, ele e o companheiro dele pegam um copo e começam a brincar, e começam a baixar vários espíritos, do Wallace Stevens, do Auden e outros. Bem, você pode dizer que isso é uma brincadeira, fazer um poema épico partindo desses princípios pode parecer uma brincadeira. No entanto o poema é de uma seriedade, de uma densidade... Acho que é o melhor

poema longo em língua inglesa do século XX. Pode parecer uma heresia, mas eu acho que ele é mais bem realizado do que os *Cantos* do Pound. Eu acho ele maravilhoso, e o que me passa do Merrill é isso: o Merrill tem uma relação totalmente não-problemática com a poesia, e eu acho que com tudo, com a vida. Tudo nele é límpido.

Patrícia da Silva Cardoso - Merrill do xarope?

Britto - Não, é daquela família da Merrill Lynch & Co., uma grande firma de advocacia. Ele era podre de rico...Mas ele escreve com uma fluência, o livro vai indo, vai indo. Tem uma parte iniciada pela letra A, outra pela letra B, ele faz todo o alfabeto, percorrendo a mesa preparada para o jogo do copo. Ele tem uma estrutura tripartida como a *Divina Comédia*. E ele faz o seguinte: uma seção é em versos do tipo usado nas epopéias anglo-saxônicas; aí tem uma seção em versos shakespearianos, tem sextinas, tem ciclos de sonetos, ele brinca com todas as formas. A impressão que você tem é que para ele não houve a menor dificuldade, que ele pode fazer o que ele quer com a poesia, que nada oferece obstáculo para ele. E ele é um cara sofisticado, ultra-sofisticado: ele sabe que aquilo é uma brincadeira, é claro que ele não leva a sério o jogo do copo. Mas isso nunca fica explícito. Ele acredita ou não nos espíritos? É o espírito do Stevens que está escrevendo ou é um pastiche do Stevens que ele está fazendo? É claro que é um pastiche. Mas ele, o tempo todo, não entrega a brincadeira. Ele finge que está levando aquilo a sério. É um tipo de *performance* artística que está cada vez mais rara, e pela qual eu tenho profunda admiração.

Patrícia - Acho que um grande exemplo talvez seja o próprio Pessoa. Ele consegue as duas coisas: problematizar o fazer poético e ao mesmo tempo demonstrar uma facilidade em relação a esse mesmo fazer poético incrível. Mais de uma vez ele incorpora as duas possibilidades...

Britto - Eu acho o Pessoa um caso único. Do que eu conheço em língua inglesa, eu não conheço nada remotamente semelhante ao Pessoa. O Pessoa é um caso à parte.

Patrícia - Isso que você falou do Bandeira, essa impressão de facilidade, a gente tem em muita coisa do Pessoa. A gente se pergunta: mas como é que esse cara chegou nessa coisa simples...

Britto - Dá a impressão que ele nasceu falando versos. Tudo para ele é simples. A impressão que dá é que para artistas como Pessoa a linguagem não é um problema. A linguagem é uma coisa que ele manipula com total e absoluta felicidade. O Shakespeare evidentemente faz isso também. O Dante faz isso. Mas tem grandes exemplos que não me passam essa impressão. E isso é uma coisa muito moderna, o Adalberto tem razão, sim. É uma coisa que só se torna possível no momento em que surge essa desconfiança com a representação, essa desconfiança com a forma. Antes disso, isso simplesmente não ocorre, todo mundo é ingênuo, todo mundo é fácil, de certo modo...

Adalberto - É, agora a gente pode optar, não é...

Britto - ...Aí que está a tristeza, se eu pudesse optar, eu não sofreria assim. Não dá para optar. Você perguntou sobre Jorge de Lima...

Luís - O Jorge de Lima é um cara que escreve caudalosamente. O que ele escreve em 27 é diferentíssimo do que ele escreve em 33. Depois ele termina a carreira dele publicando aquele monstro não digerível da poesia brasileira (*Invenção de Orfeu*), e ele tem uma facilidade incrível. Por exemplo, ele escreve um romance no mesmo ano em que ele lança *Tempo e eternidade*. E é um caudal assim... e eu não me lembro de ele levantar explicitamente grandes problemas metalingüísticos.

Britto - Eu não conheço ele tão bem quanto você, mas eu diria que ele é desses artistas não-problemáticos, desses artistas que têm uma relação feliz, para quem a linguagem não é um obstáculo...

Luís - ...E ele fracassa terrivelmente, várias vezes...

Britto - É, mas o Beethoven também tem fracassos horríveis. Todo artista que experimenta, ou com facilidade ou com dificuldade, tem fracassos. Quando se trata de um grande artista, esses fracassos são extremamente informativos, ilustrativos. A gente aprende muito com esses fracassos. Isso é uma coisa fantástica, você não ter medo de fracassar, de publicar o fracasso, eu acho isso uma coisa fantástica.

Luís - O Jorge de Lima não tem medo. Ele escreve qualquer coisa, ele publica.

Britto - A impressão que dá é que ele não tem esse pudor de arriscar, é interessante isso. Pois é, Adalberto, eu acho que você levantou um ponto

importante. A tendência é cada vez mais serem mais raros esses tipos de criadores descomplicados, para quem a linguagem não é um obstáculo. Cada vez fica mais difícil.

Alessandro - E uma poesia que se leve a sério mesmo sem fazer auto-ironia, também...

Britto - É o Alexei Bueno. Há dez anos eu diria: não, hoje em dia não dá, um poeta que se leve a sério demais e que realmente seja bom. E o Alexei Bueno é isso. Eu gosto do Alexei Bueno. A estética dele não tem nada a ver comigo. É a coisa mais oposta possível, eu não consigo conceber a idéia do sublime dele. No entanto, eu tenho que tirar o chapéu: ele é bom. Dentro da proposta dele eu acho ele muito bom. Agora, eu não entendo como é que pode, a essa altura do campeonato, surgir um poeta como o Alexei Bueno.

Luís - Eu estava pensando como que ele pega aquelas mitologias antigas (Babilônia reaparece), e eu fico lembrando do Haroldo de Campos, no começo da carreira, que também vai para os mesmos temas. Quer dizer, não parece tão novo...

Britto - “O azar é um dançarino nu entre os alfanjes”...

Luís - É, é lindo esse soneto, você também gosta...

Britto - Adoro...

Luís - Deixa eu voltar para sua poesia. Embora seja uma coisa que agora está parecendo óbvia demais, depois de tudo o que você disse, você falou na influência de leitura de poetas de língua inglesa. Mas, lendo os poemas em inglês do seu primeiro livro, você não acha que a semente dessa coisa em que você atingiu um ponto bem alto naquele conjunto de cartas em forma de soneto já não está nos teus poemas em inglês? Aquela linguagem prosaica. Inclusive o... não sei que nome tem isso, se é um *enjambement*, aquela coisa, o tempo todo. Parece que você exercitou aquela coisa em língua inglesa antes. Não sei se você concorda, se já era o seu laboratório, lá no seu primeiro livro, sem você saber isso.

Britto - Eu concordo. Eu falei isso hoje na minha palestra. Daquela minha descoberta da infância (quando descobri que em inglês as coisas têm um nome só, e em português, dois, um na língua escrita e outro na língua falada). No inglês era mais fácil isso para mim. Naquela época eu ainda

estava recém-vindo da Califórnia. Eu tinha mais facilidade de escrever em inglês. Quando eu escrevia em inglês era muito mais fácil fazer isso por não haver esse divórcio tão grande entre a língua escrita e a língua falada. No português foi mais difícil eu vencer esse obstáculo.

Luís - Você não acha que naqueles textos você força de vez em quando uma diferença? Porque o texto vem prosaico; mas de repente tem alguma palavra de um inglês ou antiquado, ou muito culto, que destoa daquilo ali. Não sei se você está ironizando, mas é muito estranho, porque tem um poema de amor mais ou menos banal, o cara se dirigindo à menina, por exemplo, e de repente tem uma palavra que destoa, que obriga a ir ao dicionário.

Britto - É mesmo.

(PAUSA)

[retoma-se o assunto da dificuldade e da metalinguagem]

Luís - O Hopkins é o exemplo do poeta em que há o máximo do rigor e o máximo da paixão ao mesmo tempo...

Britto - Não tem facilidade, tem dificuldade...

Luís - Mas é um eu desviado, com mil formas. Tanto que o Augusto de Campos traduziu mais os poemas em que ele está mal. Mas eu gosto muito dos outros sonetos. Dos sonetos em que ele está em paz com Deus.

Britto - Mas aí eu tenho um problema sério. Tem religião vitoriana demais.

Luís - Mas ele é jesuíta...

Britto - Eu sei, mas nessas horas você sente que ele é vitoriano.

Regina M. Przybycien - Você não gosta do Donne também, então.

Britto - John Donne. Eu estou traduzindo os poemas sacros do Donne há anos, sem parar. Mas o Donne é um louco de pedra, ele não tem nada de vitoriano. Um cara que pede para Cristo curar ele. O que me irrita no Hopkins é aquela religiosidade sentimentalóide, quando ele está bem, religião de criancinha. Quando ele está atormentado, aí ele é maravilhoso. É masoquista, até.

Adalberto - Mas esse aspecto de ele transferir todo esse masoquismo para a linguagem me parece um aspecto positivo.

Britto - É fantástico. Ele sofre com a linguagem, através da linguagem. Ao invés de se chicotear e de usar aquela camisa de pregos ele bota uma forma impossível.

Luís - Ele faz verso livre metrificado. Um verso de vinte sílabas é do mesmo tamanho de um de dez. Vai entender como ele faz isso.

Adalberto - Me parece que ele retoma características muito antigas da língua inglesa, como a poesia do *Beowulf*, por exemplo.

Luís - Ele morou no país de Gales, e pegou remanescentes populares dessa poesia antiga...

Britto - ... O Hopkins é tão maluco! Ele é anglicano, se converte à igreja romana e elimina todas as palavras latinas. É uma contradição. É como você ir morar na Nigéria e dizer que não quer ver preto. Ele vai buscar palavras do anglo-saxão. Ele cunha palavras com raízes anglo-saxônicas para evitar palavras romanas. Isso porque ele se converteu para Roma.

Alessandro - Uma coisa que eu noto é que, se há muitos poemas em inglês nos teus primeiros trabalhos, em *Trovar claro* não tem nenhum. O inglês serviu mesmo de laboratório?

Britto - Não, isso é uma coisa muito simples. Eu sou bilíngüe, mas não completamente. Eu aprendi inglês quando já tinha dez anos. Além disso, eu não moro mais lá. Eu fiz faculdade lá em 72, 73, e aí fiquei morando mesmo, falava, pensava e sonhava em inglês. Quando voltei da Califórnia, foi aí que eu comecei a escrever os poemas que eu acabei publicando depois. Então saiu muita coisa em inglês. E à medida que o tempo se afasta, o inglês vai se tornando muito mais uma coisa passiva do que ativa. Agora, se você for observar bem, no *Liturgia da matéria* os poemas em inglês são mais confessionais, são mais descabelados. Eu entendi isso só depois de ler a Elizabeth Bishop, depois de ler um texto do James Merrill sobre a Elizabeth Bishop. Ele conta que estava conversando com ela em inglês, ele foi visitá-la em Ouro Preto (ela tinha acabado de ter uma desilusão amorosa complicada). Ela, conversando com Merrill, começou a chorar. Nessa hora entrou um amigo, um pintor brasileiro que morava com ela. Entrou e ficou constrangido porque viu

ela chorando. Aí ela disse assim em português: não, não liga não, fulano, eu estou chorando só em inglês. E aí eu entendi: a língua estrangeira te dá um certo distanciamento. O inglês para mim evidentemente não é a minha língua nativa, embora seja algo mais que uma língua estrangeira. É uma língua-outra. Então é muito mais fácil ser mais descarado. Eu digo certas coisas em inglês que eu evitaria dizer em português. Eu tenho menos pudor. Os poemas em português são mais contidos.

Adalberto - Isso não lembra a questão do Pessoa, da heteronímia?

Britto - Claro. Aliás, a minha tese é que ele descobriu a heteronímia por causa do inglês. Depois de ler esse ensaio do Merrill eu fiquei pensando nisso. O Pessoa descobriu que ele, em inglês, era outra pessoa, aí começou a desenvolver esses outros Pessosas. (risos).

Sandra Mara Stroparo - Isso que você colocou sobre tematizar a experiência de vida, de que a poesia é uma experiência de vida. Se a gente olhar a sua poesia, a sua experiência de vida é poesia.

Britto - Olha, não é que a poesia seja experiência de vida. Mas o que eu defendo, é que quando a poesia se afasta demais da experiência de vida, ela se torna estéril. O Ezra Pound tem uma frase fantástica sobre isso no *ABC of reading* (pena que ele não tenha seguido isso na poesia dele): “A música apodrece quando ela se afasta demais da dança; a poesia apodrece quando ela se afasta demais da música.” Eu acho que a arte apodrece quando ela se afasta demais do referente, da vida real. Apodrece no sentido de que ela vira um jogo de contas de vidro. Enfim, ela se torna irrelevante. A pior coisa que pode acontecer com a arte é a irrelevância. E acho que a poesia chegou muito perto de se tornar irrelevante. Só quem liga para a poesia são os poetas, os críticos, os professores de poesia e os amigos e familiares do poeta. É uma coisa triste isso, você se tornar irrelevante, é uma coisa muito triste.

Sandra - Tem um poema seu, “Scherzo”, em que há um “nós” criador. Depois que esse mundo está criado esse “nós” vai para uma mesa de bar tomar uma cerveja para ver o que os outros fazem. E aí, quando você estava falando em experiência, lembrei-me do poema. Viver essa experiência nessa mesa de bar, isso é a experiência da própria criação também. Como é que você vê isso, um poeta ouvindo a gente, quer dizer, nós estamos fazendo isso agora? Você está aí tomando a sua cerveja e a

gente tá falando... às vezes você pode ficar irritado com a questão da metalinguagem, das leituras que você fez...

Britto - É, não tem como você fazer de conta que você está numa posição olímpica. O poeta é uma pessoa como outra qualquer, obviamente, uma pessoa que quer impressionar os outros, que quer ser entendida. Agora, o que eu acho interessante, no meu caso em particular, é que é a questão básica que me fez escrever poesia foi uma questão terapêutica mesmo, a necessidade de organizar as idéias. O George Orwell tem um ensaio que se chama "Why I write", em que ele diz que tem vários motivos: primeiro porque é uma coisa de vaidade mesmo; o outro é por causa da sobrevivência, você vai morrer e quer que sobre alguma coisa tua. No meu caso em particular, tem uma coisa muito forte, o papel para mim tem uma função organizadora. Mesmo um rabisco que não vai servir para nada. Mas na hora que você está fazendo aqueles rabiscos, você está organizando os seus pensamentos. Então eu tenho muito essa coisa de escrever para mim mesmo. Principalmente na infância e na adolescência, porque eu era uma pessoa particularmente difícil, para mim, escrever era uma coisa muito importante, muito para manter a sanidade. E, com o tempo, eu fui organizando a minha cabeça um pouco mais, e aí cada vez mais fui escrevendo para os outros. No começo era uma coisa mais para mim e acabou sendo uma coisa mais para os outros. Agora eu já escrevo pensando muito em termos de público, de comentar o que é a poesia. Mas isso não foi um impulso inicial, de modo algum.

Adalberto - Eu queria aproveitar essa questão do público e do escrever para os outros, e chamar o assunto para a poesia contemporânea. Você acha que existe uma preocupação maior na poesia que vem sendo feita recentemente com o fato de que os livros estão sendo publicados em maior número, que há interesse do público? A poesia está mudando por isso?

Britto - Eu acho que muda. Não tem como. Por exemplo, no tempo da poesia-mimeógrafo, por que é que a poesia-mimeógrafo era tão voltada para o próprio umbigo? É porque era uma poesia escrita só para si próprio. O cara estava escrevendo para ele, para a namorada dele, para os amigos, era uma ação entre amigos, literalmente. Era uma coisa puramente para uso e consumo interno, e confessional. As pessoas sabiam que aquilo não podia ser publicado em forma de livro, não podia em todos os sentidos da palavra poder: a editora não se interessaria, o

público não se interessaria, a censura certamente não permitiria (tinha palavrões etc.). Então, a partir do momento em que começa a surgir um público incipiente, mas ainda pequeno para a poesia, como agora, a coisa muda. Veja por exemplo o caso do Chacal: o poema impresso no mimeógrafo e depois reproduzido nas obras impressas da Brasiliense, já não é mais o mesmo poema. Quando ele reúne aqueles poemas, que ele sabe que aquilo vai ser lido por uma geração de jovens, e ele não é mais um jovem, de certo modo já muda o poema. Se ele for escrever um poema novo agora, aí é claro que vai mudar. O Chacal agora já é um ícone. Então ele já não vai mais ser o cara que era. A expectativa de que você vai ser lido, e a idéia de quem vai ler e como vai ler, altera o que você escreve.

Patrícia - O que acontece com o cara que está escrevendo diante dessa expectativa? Ele se transforma para o público ou essa transformação deriva de alguma coisa interna? Você falou dessa coisa terapêutica, você insiste bastante nisso. Como é que fica essa questão terapêutica, ela desaparece com o tempo?

Britto - Não, ela não desaparece não, mas cada vez é menor. Eu hoje já não tenho mais o medo de pirar que eu tinha aos vinte anos de idade. Talvez arrogantemente eu diga que está tudo sob controle, eu tenho um pouco mais de autoconfiança. E além disso eu tenho outros mecanismos. Eu tenho o meu psiquiatra, o meu casamento, a minha profissão, e uma série de coisas. Enquanto que, quando eu escrevia poesia com vinte e poucos anos, ainda sem saber o que ia ser na vida... eu só entrei na faculdade de Letras com 23 anos de idade; eu estava completamente perdido, eu entrei na faculdade de Matemática da UFRJ e saí logo em seguida, eu estudei cinema na Califórnia e também larguei o curso pelo meio, voltei para o Rio e virei professor de inglês, então a poesia era uma forma de eu organizar meus pensamentos. Agora as coisas já estão um pouco mais estruturadas na minha cabeça. Então cada vez mais eu viro mais construtivista, eu tenho propostas. Aquela minha sextina, por exemplo, eu resolvi escrever uma sextina. Eu li o livro de Augusto de Campos de sextinas traduzidas do provençal, *Mais provençais*, ao mesmo tempo em que eu estava lendo o livro do Merrill, que tem uma sextina linda, depois li a Bishop, que tem sextinas também, e o Ashbery. Aí eu disse: por que é que eu não posso escrever desse jeito? E fiz uma sextina. É raro acontecer isso, mas acontece. Aí eu digo: vai ser assim. Tem que terminar os versos de cada estrofe com seis palavras. Então duas palavras vão ser oxítonas, duas vão ser paroxítonas e duas vão ser proparoxítonas.

A ordem tem que ser fixa. Então eu botei o livrinho do Augusto do lado e disse, vou seguir a ordem, e saiu o poema, eu gosto daquele poema. Agora, você vai ver o poema, é evidente que não é só isso. O poema tem a ver com referências absolutamente pessoais. É um poema em que eu, depois de ter vivido os primeiros 35 anos da minha vida como solteiro, eu estou casado, de repente, então é uma espécie de despedida da vida de solteiro, uma despedida da juventude, um ingresso na maturidade. Mas também é uma tentativa absolutamente consciente e coerente de escrever uma sextina, uma forma difícil, para provar a mim mesmo que eu sei escrever. É claro que esse segundo aspecto já tem a ver com a questão de eu saber que vou publicar aquilo.

Adalberto - Não é outra forma de loucura, também?

Britto - Talvez, talvez seja outra forma de loucura.

Adalberto - Existe uma tendência na poesia atual de retomada das formas consagradas (e muitas vezes das fôrmas). Você já pensou alguma vez na relação que existe entre a sua poesia e a retomada das formas?

Britto - Já, e é uma coisa que eu penso muito. Em relação à retomada das formas, acho que cada caso é um caso. Bem, tem uma coisa que evidentemente é comum a todo mundo: se o pêndulo chega para um lado, ele tem que ir para o outro. É sempre assim na história da arte. Até na moda, não é? A saia vai subindo, subindo, mas tem uma hora que ela tem que descer. O biquíni diminui, diminui, ele tem que aumentar, quando não dá mais para diminuir. O experimentalismo dos anos 60 chegou a um paroxismo, e a partir dali você só tinha duas opções: uma era o silêncio, e a outra era você voltar atrás. Não havia mais o que abolir, não havia mais radicalismo possível em poesia depois do poema-processo. Então a volta à forma, evidentemente, em parte é uma tentativa de dizer: olha, a gente experimentou tudo, experimentar o que há de novo agora é você tentar usar as formas fixas novamente. Agora, isso é uma coisa geral. Cada caso é um caso. No caso do Alexei Bueno, a retomada da forma tem a ver claramente com a retomada do sublime. O Alexei é um poeta que não se identifica com a estética modernista, aquela coisa de misturar o baixo com o alto, de abolir a idéia do sublime etc. Ele é contra isso. Ele é a favor de uma reierarquização das temáticas etc. A minha maneira de chegar à forma fixa é completamente diferente da do Alexei. Eu me considero dentro do modernismo. Eu acho que tudo o que Mário de Andrade diz sobre linguagem é muito importante. Eu me considero

ainda um filho do modernismo. Por que é então que eu estou retomando a forma? Motivos pessoais, meus. Eu acho que foi importante para me disciplinar, me organizar, até mesmo pela dificuldade. Agora já não é mais tão difícil. Eu cheguei a um ponto que eu sento e escrevo um soneto, mas se me manda escrever um verso livre eu não sei! O verso só sai metrificado, e isso não é piada. Mas no começo foi difícil. Por isso que agora eu fico brincando com a forma, ponho os tercetos antes dos quartetos, parto o soneto ao meio. A sextina não, não foi nada fácil. Mas eu acho que há outros motivos. O caso da geração de 45 tem muito mais a ver com o projeto do Alexei, com a retomada do sublime. Há casos que a retomada da forma serve para marcar uma certa distância do que foi feito logo antes. No meu caso, talvez tenha sido uma maneira de dizer: olha, eu não sou da geração-mimeógrafo. Tem esse fator também. Tem vários fatores que levaram a casos diferentes.

Adalberto - Tem o caso do Tite de Lemos...

Britto - É, de repente o que levou ele a escrever aquele monte de sonetos foi uma outra coisa. Acho que a gente está chegando numa época em que não existe mais moda, não existe mais correntes, vale tudo. Esses dias eu estava num cinema do Rio, o Estação Botafogo, e tinha lá uma garotada, e eu disse: gente, não existe mais estilo. Tinha um menino lá exatamente como eu era vinte anos atrás, com um cabelo compridão até aqui, e um *jeans* todo rasgado. A namorada dele estava vestida como uma aluna do Instituto de Educação: meia soquete. Aí, do lado, um cara *punk* com cabelo verde. Aí um outro mauricinho. Vários garotos de bermuda e cabelo raspado. Tem vários estilos. Não existe mais uma maneira de se vestir. Na minha época, nos anos 60, tinha só dois ou três padrões. Hoje em dia não tem mais isso. É a mesma coisa em literatura.

Patrícia - É, e tinha um peso muito grande...

Britto - Tinha! Se você se vestia daquela maneira, era porque você se identificava com uma certa coisa. Se você andava de *jeans* e cabelo grande, você estava com um baseado no bolso. O que eu estou sentindo é que a situação agora na arte é a mesma que na moda. Não significa mais nada necessariamente você usar uma forma fixa. É uma opção que você tem, uma entre várias possibilidades. Como também não quer dizer nada necessariamente você usar o verso livre. Nos três últimos livros do Alexei, ele está trabalhando com verso livre, com um verso whitmaniano, e o projeto dele qual é? Continua sendo o projeto da volta do sublime.

No último livro dele, as imagens centrais, as que o livro gira em torno delas, são a de um travesti da Lapa e a de um mendigo de rua cagando no meio-fio. O poema é em versos livres, e a proposta dele é a volta do sublime...

Luís - Mas como ele faz isso?

Britto - Não sei. Eu tiro o meu chapéu para ele. É uma trilogia. O final da segunda parte me deixou horrorizado: "Que tudo cesse! Os deuses querem passar por aqui." Eu disse: os deuses, que loucura, o que é isso? E aí você lê o terceiro livro, você vê que a proposta é a mesma. No entanto, aí ele está trabalhando com uma coisa urbana. E o livro é muito bom. Por isso é que eu estou dizendo: não há mais essa ligação entre um modelito e uma proposta: vale tudo hoje em dia.

Luís - Aí eu fico pensando no Augusto Frederico Schmidt, que é o sublime em versos livres...

Britto - Eu nunca li o Augusto F. Schmidt.

Luís - O que ele faz é isso: é uma forma poética ligada ao modernismo, versos livres, curtinhos e bem compridos para contrastar e... a alma, o ser, sei lá, a tristeza, a solidão.

Britto - Pois é, mas mesmo assim eu acho que na geração dele ainda era mais comum uma associação mais direta entre forma e opção estética ou ideológica. Acho que hoje em dia isto está se perdendo, está se desgastando cada vez mais. É um excesso de formas, de informações. É tanta opção: é a estética do supermercado, a pessoa vai lá, pega um produto daqui, uma coisa dali, junta tudo num balaio. Você tem tanta coisa à sua disposição que você não tem mais como se identificar com uma coisa. Qual foi o último movimento organizado que teve em arte no Brasil? Foi a Tropicália. Quantos anos faz isso? Trinta anos. Houve algum movimento depois disso? Não houve mais. Veja-se o caso da Adélia Prado. Um projeto absolutamente doido, se você for parar para pensar. E, no entanto, cabe. Existe um lugar para uma Adélia Prado. Uma poeta que trabalha com o verso livre, que tem um poema que começa com o verso "cu é lindo", e que tem um projeto católico. Então é uma situação difícil de a gente entender. Cada caso é um caso.

Sandra - Eu não sei se isso estava implícito no que você queria saber, Adalberto, essa questão do que os outros poetas estão fazendo agora, o que você colocou sobre formas e fôrmas. Isso estava claro para você, Paulo, quando você fez os seus primeiros sonetos, publicou...

Britto - ... Não, não...

Sandra - ... porque você causou “espécie”, justamente por estar (a palavra não é boa) deslocado em relação à tua geração. E agora, não parece...

Britto - É, agora, parece que eu estou pegando o bonde andando, quem me lê agora está achando que eu estou pegando o bonde andando. É, você tem razão. Eu não sei, agora é que eu tenho consciência dessas coisas. Na época, eram aqueles imperativos de que eu falei hoje, que me levavam a adotar a forma. Mas eu não tenho essa pretensão de dizer: ah, eu fui o primeiro a fazer. Foi uma coisa que aconteceu...

Adalberto - Era uma necessidade de organizar o caos...

Britto - Era uma necessidade de eu me conter. No verso livre eu me derramava. E era aquela coisa de querer ser o Cabral quando crescer. Tem que segurar, tem que ter rigor. A palavra rigor é ótima. Para mim o rigor era aquilo, era o que estava dentro do meu domínio. Eu não dominava nenhum tipo de trabalho mais “concreto”. O que eu sabia era isso, que existiam certas formas, que eu tinha que dominar aquilo se eu quisesse traduzir poesia, porque eu também já começava a traduzir poesia. Hoje já tem de tudo, você encontra projetos os mais diversificados possíveis. Talvez daqui a vinte ou trinta anos você vá ver linhas mais definidas. Mas na hora, não se vê.

Luís - Não tem ninguém reivindicando.

Britto - Não, isso não tem mesmo. É aquilo que o Octavio Paz fala: acabou essa coisa do futuro: de dizer, nós somos da vanguarda, esse é o caminho correto. Os anos 60 eram só isso. Hoje em dia cada um está fazendo o seu projeto, e ninguém tem essa ilusão de estar puxando para o futuro. Se você vir um cara que faz poesia na Internet e perguntar para ele por que ele faz isso, ele vai dizer: não sei, eu simplesmente faço. O futuro morreu, acabou.

Luís - Agora, sobre o título desse seu último livro: é sério ou é brincadeira? Eu estou perguntando isso porque existe um descompasso entre a vontade de falar claramente, exemplarmente, e o resultado final. Independentemente da raiva que você andou manifestando pela sua tendência metalingüística, ela está presente, e essa é uma linguagem para poetas. Por isso é que eu pergunto: é uma brincadeira, ou você está falando a sério, ou é uma proposta?

Britto - É diversas coisas: é uma proposta que eu sei que fracassa de certo modo. Mas acho que tem um lado em que eu sou coerente. Acho que tem uma coisa que eu estou tentando fazer. Uma coisa que eu acho profundamente inquietante da poesia moderna (e o grande culpado disso é o T. S. Eliot, tanto quanto o Pound): para entender uma poesia você tem de ter uma série de referências que não são de domínio público. Uma coisa é o cara dizer: é claro, para você ler Dante, você tem de conhecer alguma coisa da Itália da época, e de tomismo. Tudo bem, mas qualquer homem inteligente que vivesse na Itália naquela época tinha a obrigação de conhecer alguma coisa de tomismo e saber alguma coisa sobre guelfos e gibelinos. Hoje em dia, passados 500 ou 600 anos, você precisa de notas de rodapé, mas é natural. Agora, que o Sr. T. S. Eliot incorpore referências sibilinas a livros obscuros em *The waste land* só não é uma arrogância indesculpável porque ele teve o cuidado de incluir as notas de rodapé. Aí o Pound deu um passo à frente: fez a mesma coisa e não incluiu as notas de rodapé. Existe coisa mais frustrante do que você tentar ler os *Cantos* do Pound sem saber o *background* daquilo? Por que é que eu tenho a obrigação de saber que o Ezra Pound encontrou na latrina do campo de prisioneiros de Pisa uma determinada antologia de poesia? Se eu não souber aquilo eu não vou entender uma passagem (belíssima, aliás) de um dos cantos de Pisa. Eu tenho a impressão que esse tipo de *in-joke*, essa mania do poeta moderno de fazer na poesia dele certas referências muito recônditas à vida pessoal dele, é uma forma extrema de narcisismo. Aliás, o Joyce assumiu isso. Ele disse: eu vou escrever o *Finnegans wake* para dar trabalho aos estudiosos por pelo menos cem anos. Só que o Joyce é um gênio, e a gente permite a ele um certo nível de arrogância. Agora, se todo mundo quiser fazer isso, já começa a ficar irritante. Por que é que eu tenho que saber esse detalhe da vida pessoal desse e daquele poeta? Então, o que acontece: essa atitude se trivializou de tal maneira que chega a um ponto em que para entender um poema você tem que ter visto os filmes que o autor assistiu, conhecer o círculo de amizades dele, saber que livros ele leu na semana passada. Isso cria mais uma barreira, é mais

uma coisa que torna a poesia impenetrável. Então, uma decisão que eu tomei é que esse tipo de coisa eu não faço na minha poesia. Eu me recuso a botar referências a coisas que obriguem o leitor a vasculhar a minha vida e ler todos os livros que eu já li. A minha vida não é importante, eu não sou uma pessoa importante o bastante para alugar o leitor a ponto de dizer: ah, você não entendeu o meu poema porque você não sabe que na minha infância eu tinha uma chupeta cor de abóbora. Então, eu faço questão de só botar referências a coisas públicas no que eu escrevo. Em *Trovar claro* eu cito o *Tesouro da Juventude*: é uma experiência de geração. Todo mundo da minha geração sabe o que é o *Tesouro da Juventude*. Há uma referência a “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu: acho que é uma outra coisa comum. Quando eu cito um verso, eu faço questão de que todo mundo conheça. Eu faço referência àquele poema das pombas de Raimundo Correia, e ao “perdi o bonde e a esperança” do Drummond. Eu só cito obviedades. Eu poderia perfeitamente fazer um poema que, para você entender, você teria que ter lido o Merrill. Ele é um grande poeta, mas, infelizmente, nem todo o mundo leu o Merrill. Ele não foi traduzido para o português e não vai ser tão cedo. Então, o que é que adianta fazer no Brasil um poema que gire em torno de uma leitura minha da página 435 da obra do James Merrill? Eu acho que isso não tem sentido. Eu posso até fazer isso, mas só para o meu deleite pessoal. Então eu acho que um dos lados do “trovar claro” é esse: eu só vou falar de coisas que todo mundo conhece, que todo mundo sabe. “Todo mundo” quer dizer: todo leitor de poesia, toda pessoa com certo nível cultural, talvez da minha geração; se o cara nasceu trinta anos depois de mim ele não tem obrigação de saber o que é o *Tesouro da Juventude*. Paciência. É o mesmo caso do Dante. Eu não tenho a obrigação de saber a política na época dele, mas na época dele todo mundo sabia. O Dante não estava querendo ser obscuro. Então, voltando ao livrinho *Mais provençais* do Augusto de Campos, de que eu gostei tanto. Na introdução, ele fala que havia vários tipos de trovar: o *trobar clus*, que era uma poesia hermética. Aí eu pensei: é exatamente o que eu não quero. 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. Então, obviamente quando eu falo em clareza... É claro que tem coisas no livro que eu mesmo não sei muito bem o que são. Mas eu faço questão de não fazer do poema um joguinho de referências, que as pessoas lêem e se sentem muito sofisticadas porque identificam tudo: ah, entendi, isso aqui é uma referência àquele texto do

Adorno, ah, isso aqui é aquele filme do Fassbinder, eu também vi, saquei. Porque aí poesia vira um jogo de cumplicidade: esse cara leu tudo e eu também li tudo, vê como nós dois somos fodões? Fica um jogo de cumplicidade entre o autor e o leitor, um alimentando o ego do outro. Acho que uma boa parte da poesia contemporânea se nutre desse tipo de coisa. Acho isso terrível, realmente terrível.

Alessandro - Você disse que a música do Chico Buarque é uma das coisas que, na tua formação, ajudou você a desenvolver esse tipo de visão da poesia. E o rock, teve algum papel semelhante, ou ele incorporou alguma coisa diferente, além do que o Caetano e a Tropicália fizeram?

Britto - Muito, principalmente o Bob Dylan, que eu li muito (traduzi, também). Infelizmente só foi publicado aquele *Tarântula* dele. Mas, das letras, eu traduzi muita coisa, que está engavetada. O Jim Morrison, também, eu gosto muito do trabalho dele. Ele é desigual, mas tem coisas que eu gosto muito. Mas, enfim, o que ficou da lição do rock para mim, e da música popular, é essa questão de você estar trabalhando com uma linguagem pública, uma coisa que fala a muita gente, e não só a entendidos. É por isso que eu digo que a música popular ocupa (alguns diriam usurpa, eu não) o espaço da poesia. Eu acho que a solução não é fazer poesia fácil. Mas fazer uma poesia que não obrigue o seu leitor a desfrutar de um certo universo intelectual restrito demais. Eu sei que meus pais não entenderam muita coisa do meu livro. Mas é que eles não são leitores de poesia, não são intelectuais, então eu acho normal que eles não entendam. Agora, eu tenho amigos que não são leitores de poesia, mas são pessoas intelectualizadas, que lêem, vão ao cinema, eu tenho certeza que se essas pessoas pegarem vários livros de poesia contemporânea elas não vão entender nada. Os meus livros elas lêem e dizem: entendi, gostei. São pessoas inteligentes, são pessoas lidas, mas não são pessoas da área, do mundinho da poesia. Eu não quero escrever só para essas pessoas. O *Trovar claro* é isso aí: eu me recuso a escrever só para o mundinho das letras. Eu não quero isso. O que não quer dizer que eu estou escrevendo para as multidões. É óbvio que é um público pequeno. Mas eu quero pelo menos que esse público, de pessoas inteligentes, com uma certa formação, que gostam de ler um bom romance, possa ler meu livro de poesia. Veja-se o caso do romance. Evidentemente que para a massa, aquilo que eu chamaria de “necessidade de narrativa” é suprida basicamente pela televisão e pelo cinema. Agora, ainda existe um lugar para um bom romance, que vai ser lido não por um público muito grande, mas por um

certo público que ainda consome romances. Não é preciso fazer concessões demais. Você pode fazer um romance que é uma obra literária, com pretensões literárias, fazendo coisas que o cinema não pode fazer, que a televisão não pode fazer, e atingindo ao mesmo tempo um público que não seja só de teóricos de literatura. O que eu queria saber é se a poesia pode fazer isso também, ou se a poesia está condenada necessariamente a ficar fichada num círculo muito restrito. Eu acho que não. Acho que dá para fazer isso.

Patrícia - Voltando à questão dos provençais. É que há todo um mistério, ainda hoje, em torno do que, de fato, esses caras estavam dizendo. Há quase um delírio: qual é o conteúdo dessa poesia? É um conteúdo eminentemente religioso, totalmente profano, uma mistura dos dois, o que é? Mas essa discussão fica, me parece, meio secundária, ou até totalmente dispensável, diante do próprio poema. O que é incrível, e o que eu acho que é maravilhoso, é esse poeta que consegue fazer com que o poema sobreviva. Ele tem a sua referência específica, entretanto para você faz um sentido total. Você é capaz de estabelecer uma série de relações ali que o autor, pela distância temporal e geográfica, jamais estabeleceria. Quer dizer, o mais interessante não é o autor procurar o público, mas ser achado por ele, apesar de todas as possíveis distâncias. Bom, aí a gente entra nessa questão da universalidade.

Britto - Vou dar um exemplo. Eu me obriguei a ler Dante no original, embora sem nunca ter estudado italiano. Botei uma tradução literal do lado e saí lendo. E a minha primeira impressão foi: eu não vou entender nada desse cara. Pô, um cara totalmente embebido em tomismo, aquela coisa medieval não tem nada a ver comigo. Mas fui lendo. E é claro que o poema me fascinou não só pela musicalidade, pelo ritmo e tudo, mas porque em última análise o que o Dante faz é um grande painel humano da época dele. Eu não entendo bulhufas da política da época dele, meus conhecimentos de São Tomás de Aquino são praticamente nulos e o meu italiano é nenhum. Mas o que eu vi ali, o que deu para eu pegar, os trinta por cento que eu aproveitei daquilo, foi muito bom, foi maravilhoso. Do que é que Dante está falando? Ele está se vingando das pessoas que exilaram ele da cidade, mandando todo mundo para o inferno: você me exilou, então você vai ficar queimando para o resto da vida. (risos) Ele faz uma comédia de costumes fantástica, ele mostra toda a corrupção, ele põe o papa de cabeça para baixo dentro de uma urna ardente no inferno. Você aprende tudo sobre esse homem, do que é que ele gostava, do que

é que ele não gostava. Então, quando você acaba de ler, por maiores que sejam as diferenças, por mais que eu tenha perdido 70 por cento do que li, eu posso dizer: isso aqui eu entendo, eu tenho como me relacionar com isso, esse cara está falando de coisas que eu também vivi. Então eu acho que existe um lado, uma brecha aí, que é uma coisa universal da condição humana. Hoje em dia é muito suspeito você falar nisso, mas existe alguma coisa sim, senão a gente não conseguiria se emocionar com uma obra assim. Você tem uma obra, escrita numa cultura totalmente diferente, às vezes nem está boa aquela tradução, mas você tira alguma coisa daquilo.

Adalberto - Pensando essa relação da poesia e da música popular. Você estava falando agora há pouco que a música popular ocupou uma certa parte da necessidade de lirismo de que o público precisava, até pelo fato de que a poesia se afastou de uma certa maneira do público. O lugar que a poesia tem, ou deveria ter, ou sempre vai ter, não está ligado a uma necessidade de (principalmente na poesia hoje, na poesia que não é mais cantada ou recitada) leitura silenciosa, da recuperação silenciosa e íntima dessa experiência universal?

Britto - Não sei não, Adalberto. Eu acho que a necessidade de poesia é uma coisa mais primária do que isso, embora a gente leia silenciosamente hoje em dia. Eu acho que a necessidade lírica tem a ver com uma série de coisas. Uma delas é a coisa do ritmo e da repetição. Nesse ponto a necessidade da lírica está muito próxima da necessidade da música. Acho que uma das coisas que a poesia pega na gente e que a música também pega é aquela coisa do som do verso, em parte. O meu francês é muito ruim, mas outro dia eu li um verso do La Fontaine e fiquei enlouquecido. Foi o som dele que me enlouqueceu. E acho que tem um lado da lírica que eu chamo do problema do sujeito, essa coisa do eu. Porque veja bem: a narrativa, o romance pode fazer tudo, no romance há lugar para tudo. Agora, o romance normalmente é um ônibus superlotado. O romance é a câmara lá longe, você está vendo aquilo tudo. A poesia é um *close*. O lirismo tem a ver com a coisa do sujeito considerado em si. O lado mais trivial disso é a canção do Roberto Carlos, a dor-de-cotovelo. É também, faz parte disso. Tem todo um espectro que vai da canção de dor-de-cotovelo até o poema mais sofisticado do Hopkins. Mas tudo isso tem uma coisa em comum, além da questão do ritmo, da repetição: é o problema da subjetividade considerada em si. Do homem sozinho, digamos assim. Isso acontece desde o nível mais trivial até o mais refinado, o que a

música popular está fazendo, enquanto que a poesia se limitou a uma coisa muito mais estreita. Acho um barato como a poesia fazia tudo no século XIX. O Byron conta histórias com poemas. O Pope, no século XVIII, faz filosofia, um ensaio sobre o homem, tudo em verso, tudo rimado. Você fazia qualquer coisa com a poesia, até manual de boas maneiras; aqui no Brasil, as *Cartas Chilenas*, nas quais o cara está pichando o governo. Você podia fazer qualquer coisa com a poesia. Hoje é o romance, o romance pode ser qualquer coisa. O que é que aconteceu? A poesia foi estreitando, estreitando, e hoje em dia ela ocupa um espaço muito pequeno. Eu acho isso um mal para a poesia. As pessoas vivem sem a poesia, elas têm a música popular, têm os poetas do passado. Mas é ruim o poeta de agora ter perdido esse espaço.

Adalberto - O que eu quero dizer é o seguinte: você pode passar pela mesma experiência com a canção e com a poesia, com essa experiência do espaço subjetivo. Mas o que é que diferencia, para você, as duas?

Britto - Bem, eu vou dizer uma coisa óbvia: poesia é poesia e música popular é música popular. São formas muito diferentes: a poesia te dá coisas que a música popular não te dá e vice-versa. A canção é uma coisa híbrida: você tem uma melodia, uma música, e você tem uma letra, que não é necessariamente um bom poema. No caso da poesia, você não tem a música, você tem só o texto. Isso dá mais responsabilidade ao texto. Grandes letras de canção não funcionam no papel, porque há uma divisão de trabalho: parte do trabalho estético está sendo feito pela música. A fusão dos dois vai gerar esse produto final que é uma boa canção. Um bom poema funciona só com a linguagem. Acho que o que distingue a poesia de outras formas de manifestações artísticas é que para fazer qualquer arte você precisa de equipamento; para fazer poesia você precisa só de papel e lápis. É uma coisa franciscana. Até uma pauta musical é uma coisa mais sofisticada, há uma certa tecnologia. Já a poesia trabalha com o mínimo: a palavra. É só a palavra. Com a palavra você consegue efeitos de sentimento, de pensamento, de raciocínio, de música, de riso. Você consegue tudo isso só com palavras. Então é uma arte, digamos, mais franciscana do que a canção. A canção trabalha com mais elementos. Eu tenho uma grande discordância de todos os críticos que falam mal da música popular, como o Bruno Tolentino falando mal do Caetano Veloso. O problema é a hierarquização. Essa é a grande lição que eu aprendi com o Augusto de Campos no *Balanço da bossa*. Não existe hierarquização na arte. Não existe arte menor ou arte menor, a

poesia está aqui, a música popular está ali, a música erudita está ali. Não existe isso. Você pode fazer arte da melhor qualidade com qualquer meio. Um dos artistas que eu mais admiro, dos anos 60, nos EUA, é o Robert Crumb. Foi ele quem fez aquela capa do disco da Janis Joplin, o *Cheap thrills*. Acho que o Crumb é um artista magnífico. A forma com que ele trabalha é a revista em quadrinhos. É um trabalho entre o humor grosseiro e a pornografia, o escracho. É só isso. Mas, se você parar para pensar, com que é que o Rabelais trabalhava? Quais eram as preferências do Rabelais e do Aristófanes? Não era muito diferente disso. Por que é que o Rabelais e o Aristófanes são grandes artistas, e por que é que a revista em quadrinhos é por definição uma arte menor? No caso da canção também. Por que é que você não pode fazer com a canção coisas magníficas? Schubert não é genial? Por que é que o Bob Dylan e o Caetano Veloso não podem ser geniais? Existe uma coisa que me preocupa muito, que é essa hierarquização. Aquela coisa: o que é mercado, o que é comercial, isso é ruim; o que é para poucos, a poesia, isso é bom. Isso é um hábito ruim do século XIX que o modernismo combateu, e eu acho bom voltar a afirmar isso. A competência é competência no que for. O Noel Rosa é um gênio, com a forma que ele escolheu, e não há porque você hierarquizar. Então minha resposta é essa. Poesia e canção popular são formas diferentes. Tem poetas que são muito ruins e tem compositores da música popular que são geniais.

Sandra - Você falou rapidinho no Machado de Assis. Tem alguma prosa brasileira que te agrade?

Britto - Eu adoro prosa. Eu leio mais prosa do que poesia. Minhas grandes paixões são Machado, Kafka, Proust, Gombrowicz, Joyce. Dos brasileiros, além do Machado, Graciliano e Guimarães Rosa. A minha grande paixão mesmo é o romance, é a narrativa. Eu estou tentando há 25 anos fechar um livro de contos e não consigo.

Adalberto - Você publicou uma narrativa...

Britto - Vai sair publicado um conto meu agora, na revista *Ficções*. Há muitos anos eu publiquei uma coisinha no suplemento literário da *Tribuna da Imprensa*, nada que seja grandes coisas, não. Eu não sei escrever prosa, infelizmente. Eu não tenho nenhuma imaginação. Um bom ficcionista tem que ter imaginação. Eu não tenho. Em poesia não é preciso imaginação. (risos)

Luís - Mas, no “Até segunda ordem”, você não fez uma ficção disfarçada?

Britto - Todo mundo diz isso, que tem a ver com Rubem Fonseca. É uma maneira de eu conseguir botar no papel esse meu desejo de fazer ficção. Eu gostaria de escrever um poema narrativo. Eu tenho esses sonhos malucos. Mas eu não tenho fôlego para isso, não. A minha grande paixão em língua portuguesa é Machado de Assis, tanto quanto o Pessoa. Eu gosto muito daquela secura, daquela depuração. São virtudes que eu cultivo, uma linguagem despojada, a falta de ornamentos, uma coisa bem seca. Daí a minha paixão por Kafka. Ele usa uma linguagem burocrática. Eu acho isso fantástico, é isso que eu queria, poder usar aquela linguagem de prosa mais seca, mais insossa do mundo.

Regina - Eu não queria fazer uma pergunta, é mais um comentário. Quanto mais você fala mais eu te vejo identificado com a Elizabeth Bishop. Eu acho que vocês se descobriram mutuamente. Inclusive a preferência pelo Machado...

Britto - É uma coisa muito doida isso. Eu conhecia a Bishop de antologias, aquela primeira fase dela, mas nunca me interessei. E depois que ela morreu, eu comecei a me interessar, comecei a ler, e descobri uma afinidade extraordinária. Tem poetas que eu consigo traduzir com uma facilidade imensa, é o caso dela. Eu traduzi todas as cartas dela, traduzi a prosa dela, e agora a Companhia das Letras quer que eu retraduzo a poesia dela. E é uma coisa engraçada. Lendo a correspondência da Bishop eu vejo que tenho muita coisa parecida com ela, um gosto parecido com o dela. Essa coisa da dificuldade de escrever – ela fica anos para terminar um poema, leva quinze anos para escrever um poeminha pequeno. Quando ela ganhou o prêmio Pulitzer ela tinha só uns sessenta poemas publicados. Ela disse: nunca ninguém ganhou tanto por tão pouco. E eu tenho outras coisas parecidas com ela: o medo da loucura, a tendência a achar às vezes que o Brasil é um país de doidos.