

A opacidade do real na poesia de Paulo Henriques Britto

The opacity of reality in the poetry of Paulo Henriques Britto

Cleide Maria de Oliveira*

*Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Curvelo, Minas Gerais, Brasil*

Resumo: Com o processo lento e progressivo de desnaturalização e dessacralização do mundo moderno (e pós-moderno), as palavras foram progressivamente se descolando das coisas, e a linguagem assumiu – esperase – uma relação pacífica com o mundo “real”, tornando-se espelho referencial dele. Entretanto, para os poetas e os místicos as palavras continuam sendo um meio de acesso ao real em que a referencialidade não pode ser assumida sem transtorno (sem crise, nostalgia ou ironia), pois as palavras ainda não se desgrudaram (de todo) das coisas. O artigo pretende ser um exercício de interpretação dos modos múltiplos, complexos e, por vezes, contraditórios, com que a poesia de Paulo Henriques Britto irá conceber e se relacionar com a produção de real via linguagem poética. A conclusão a que chega é a de que não obstante a ironia crítica que permeia a lírica do autor, há uma aposta na potência da linguagem enquanto meio pelo qual investimos (e insistimos) contra a opacidade do real, para com ela criar mundos possíveis e, às vezes, impossíveis ficções.

Palavras-chave: Paulo Henriques Britto. Poesia. Realidade.

Abstract: In the slow and progressive process of denaturalization and desacralization of the modern (and post-modern) world, words gradually became detached from things, and language began to assume a peaceful relationship with the "real" world, becoming its referential mirror. However, for poets and mystics, words still serve as a means to access reality, in which referentiality cannot be taken for granted without disruption (without crisis, nostalgia, or irony) because words have not yet completely detached from things. This article aims to be an exercise in interpreting the multiple, complex, and sometimes contradictory ways in which Paulo Henriques Britto's poetry conceives of and relates to the production of reality through poetic language. The conclusion reached is that despite the critical irony that permeates the author's lyrics, there is a commitment to the power of language as a means by which we invest (and insist) against the opacity of reality, to create possible worlds with it and sometimes impossible fictions.

Keywords: Paulo Henriques Britto. Poetry. Reality.

Com efeito, a poesia é desejo. Mas esse desejo não se articula no possível, nem no verossímil. A imagem não é “o possível verossímil”, desejo de impossíveis, a poesia é fome de realidade (Octávio Paz, 1982, p. 80).

1 INTRODUÇÃO

“Dias de amarrar o barbante ao redor/do nada e capturar um deus menor”¹

A palavra opacidade nos remete aos significados de impenetrabilidade, obscuridade e intransparência. Em física, a opacidade de uma material é medida de acordo com a impenetrabilidade da radiação eletromagnética ou de outros tipos de radiação,

* CEFET-MG, Curvelo-MG, Brasil. Email: cleideoliva@cefetmg.br

¹ Britto, 2012, p. 24.

sendo a mais perceptível aos olhos humanos a luz visível. Quando se diz, como sugere o título de nosso ensaio, que o real representado na poesia de Paulo Henriques Britto é opaco, quer-se com isso significar certa não-transparência do mundo à consciência, ou seja, certa dúvida em relação à capacidade de a linguagem produtiva dar conta daquilo que com tanta leveza chamamos “real”. Começemos pelo poema VI da coletânea *Sete estudos para a mão esquerda* (*Trovar claro*, 1997, p.29) para nos aproximarmos dessa questão:

Nenhuma lição nesta paisagem
que não o fartamente conhecido:
as coisas nos lugares, engrenagens

do estar-em-si, do tudo-é-relativo,
etc. A mesma grafitagem
inconsequente de sempre: rabisco

logo existo. – O mundo segue opaco,
imune à consciência e seus lampejos
de lógica, sua falta de tato,
sua avidez, seus deuses e desejos.

(Aqui termina o sonho. Fim das névoas,
caramelos e almofadas formidáveis.
Daqui pra frente, as portas sem remédio
e todas as maçãs assassinadas.)

Esse é um dos muitos poemas metalinguísticos da poesia do autor, e parece versar sobre a dupla impossibilidade da escrita: se por um lado é impossível a epifania da linguagem, por outro é impossível também recusá-la, pois que o ato mesmo dessa “gratificação inconsequente de sempre” será a única garantia ontológica possível para esse estar-no-mundo². Não obstante imune “à consciência e seus lampejos/de lógica, sua falta de tato/sua avidez, seus deuses e desejos”, o real permanece opaco, a resistir a nossos encantos antropomórficos. O poema poderia terminar por aqui, e seria um perfeito exemplar da linguagem não figurada nesse poeta para quem a poesia parece ser uma sofisticada máquina de pensamento crítico, mas continua em uma estrofe final com imagens tão obscuras quanto o real figurado: “Daqui pra frente, as portas sem remédio/e todas as maçãs assassinadas” são versos inquietantes porque cheios de negatividade, trazendo pouco consolo para o leitor, talvez acostumado com o estilo discursivo e (falsamente) límpido de Paulo Henriques Britto, a quem fica o desafio dessas imagens insólitas. Continuemos com o próximo poema da série *Sete estudos para a mão esquerda* – II (*Trovar claro*, 1997, p.21), na tentativa de entender essa referida opacidade do real:

Tento dizer: a tarde tem o tom
exato de outra tarde que conheço,
mas qual? (Mas neste instante escuto o som

² O verso “rabisco/logo existo” é claramente inspirado em Descartes, para quem é a ação da dúvida, *Dubito ergo sum*, juntamente com a hipótese de um Deus bondoso, que podem nos livrar do solipsismo.

de uma outra voz, que é a minha e desconheço,
e o que ela diz é belo, é certo, é bom.
Mas o que digo assim não reconheço.

É como um deus de bolso, esta presença
que o próprio gesto de negar evoca.
A voz é dela, embora me pertença
a música. E mais a mão que toca.)

Naturalmente, enquanto isto a tarde
se apaga, anêmica, despercebida,
e vem a noite, com seu negro alarde.
Desde o começo a causa era perdida.

O poema, em linguagem coloquial, não figurada e em versos regulares (predominantemente de 10 sílabas, exceto o verso 4), é um soneto invertido, com rimas alternadas. A aparente simplicidade da linguagem se desfaz no interromper-se de um parêntesis, que marca uma digressão provocada pelo som de uma “outra voz”³, que é ao mesmo tempo conhecida e estranha, assim como o que ela anuncia. Entre a tentativa de dizer a tarde - que não é esta que se conhece, mas outra, a qual se perde na memória – e o apagar-se da tarde exata, factual, que se vive, há essa interrupção, que anuncia uma possibilidade, uma presença alheia – da qual se possui a música e a mão que toca, mas a que se escapa a voz, sem que se decifre seu proceder, muito embora se entenda que o que ela diz “é belo, é certo, é bom”. A presença dessa voz é comparada a um deus de bolso (um deus conveniente? Um deus a nossa disposição para crises existenciais, ou metafísicas?), mas não um deus potente o suficiente para conter o avanço do tempo, a corroer a tarde já anêmica, numa anti-epifania que, não obstante, ilumina pelo que obscurece: a poesia é um estender-se de “frágeis teias de aranha/tecidas com os detritos da língua” (Poema Oficina, *As formas do nada*, 2012). Delicadas teias que constroem mundos nos quais, não obstante o irrecusável ceticismo tão próprio do contemporâneo, possa-se apreender a realidade como um todo cosmogônico, pleno de significado, ainda que tal significado seja apenas o que nós próprios conferimos à essa construção, como parece indicar o poeta em entrevista inédita:

Mas eu próprio não percebo o mundo como um cosmos dotado de sentido. É justamente porque o mundo não tem coerência que o poema tenta, de modo muito tênue, criar zonas de sentido – limitadas, sem dúvida – de modo a dar algum conforto a quem o escreve e quem o lê. O próprio poema (ou qualquer outra obra de arte) representa um universo minúsculo em que é possível haver, ao menos até certo ponto, coerência interna, simetria, completude, como fruto de um trabalho de manejo dos recursos oferecidos por um idioma e a tradição poética desse idioma e de muitos outros. Mas vejo isso como um efeito do trabalho poético, e não como uma propriedade do cosmos captada pela poesia. Nós sentimos necessidade de dar um sentido ao cosmo; o cosmo não precisa de sentido nenhum (Britto, 2024, grifo do autor).

³ Fica a tentativa de relacionar essa voz com aquilo que o poeta e ensaísta Octávio Paz chama também de “outra voz”, mas em Paz o termo parece ter alguma ressonância mística que certamente falta a Paulo Henriques Britto.

Tais afirmações são melhor compreendidas quando lemos o poema I, ainda da mesma série (Trovar claro, 1997, p. 19), que nos fala de um apelo do real pelo repouso oferecido pela poesia, apelo irrecusável ao poeta:

Existe um rumo que as palavras tomam
como se mão alguma as desenhasse
na branca expectativa do papel

porém seguissem pura e simplesmente
a música das coisas e dos nomes
o canto irrecusável do real.

E nessa trajetória inesperada
a carne faz-se verbo em cada esquina
resolve-se completa em tinta e sílaba
em súbitas lufadas de sentido.

Você de longe assiste ao espetáculo.
Não reconhece os fogos de artifício,
as notas que ainda engasgam seus ouvidos.
Porém você relê. E diz: é isso.

Novamente a ideia de uma “música das coisas e dos nomes” a se contrapor ao trabalho linguístico do poeta, operário a quem cabe palavras nessa construção cosmogônica que é a poesia. Mas a conjunção “como se” - que introduziu essa possibilidade de um canto inerente ao mundo que fosse imanente ao real e não capa protetora com a qual encapsulamos a brancura das coisas, tão tristes quando pensadas sem ênfase⁴ - gramaticalmente nos indica que a formulação introduzida é tanto uma comparação (como) quanto uma condição (se), esvaziando sintaticamente de certeza essa hipótese aventada. É uma construção similar à “Como se fosse um deus, ele dançou”, na qual nada se afirma sobre a divindade do sujeito, mas sim sobre a qualidade da dança; da mesma forma, a comparação de Paulo Henriques Britto não pretende afirmar que haja um canto, irrecusável, que emana da realidade e que nos seduz como sereias traçoceiras, mas sim que nessa “inesperada” configuração que assume a escrita, “a carne faz-se verbo”, resolvendo-se “completa” em “lufadas de sentido”. Ou seja, diz pouco sobre a suposta capacidade do mundo de conter sentido nele mesmo, e muito sobre a humana necessidade de construir esse “espetáculo” particularmente magnetizante que é a literatura. Nesse sentido, o poema seguinte (Tarde, 2007, p. 13), é exemplar:

A face opaca do mundo
nos encara, fria e cega.
É necessário enfrenta-la

como se escala uma pedra.
É preciso penetrá-la

⁴ Referência ao verso de Drummond: “As coisas. Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase” (poema A flor e a náusea, de A rosa do povo).

como se houvesse um lá dentro.

2 “... E SE A LINGUAGEM FOR APENAS FÁTICA?”

Às vezes comparece nesta poesia um laivo de nostalgia, assim julgamos, de uma palavra primeira, palavra sagrada, mítica. Não é à toa que diversos estudiosos do fenômeno mito postulam haver uma íntima interdependência entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa; em quase todas as grandes religiões culturais encontramos a palavra relacionada ao poder criativo da divindade, quer seja como instrumento utilizado por esta ou ainda como fundamento por meio do qual o caos se organiza e torna-se possível o surgimento da própria divindade. Por exemplo, o filósofo Ernest Cassirer (2000, p. 64) relata que entre os índios uitotos foi encontrado um texto surpreendentemente similar ao do evangelista João6, em que se diz: "No princípio a Palavra originou o Pai"; exemplo que nos leva a concordar com Adolpho Crippa (1975, p, 91-102) quando o mesmo afirma que todas as grandes religiões conferem um lugar prioritário a doutrina do Verbo divino na criação do real, sendo a Palavra instituidora e constitutiva desse mesmo real. Assim, a estreita relação entre língua, realidade e verdade parece ser uma intuição primordial entre as culturas, como assevera Vilém Flusser, outro filósofo fortemente interessado nessa relação entre linguagem e realidade:

As antigas sabedorias dos nossos antepassados a afirmam. Logos, a palavra, é o fundamento do mundo dos gregos pré-filosófico. Nama-rupa, a palavra-forma, é o fundamento do mundo dos hindus pré-vedistas. Hachem hacadoch, o nome santo, é o Deus dos judeus. E o evangelho começa com a frase: No começo era o verbo. A despeito dessa identificação do Cristo com o Verbo, a afirmação da identidade entre estrutura do cosmos e língua continua a chocar o mundo moderno (2004, p. 34).

Ainda a esse respeito é interessante também ouvir Octávio Paz, que defende uma gênese comum entre a experiência poética e a religiosa, experiências que estariam diretamente relacionadas a um desvelamento da realidade, que não se esgota no conhecimento técnico-científico, sendo que as formulações mágico-míticas e poéticas recuperam as características ‘fantásticas e espantosas’ do doméstico cotidiano. Assim nos diz Paz:

O princípio metafórico é a base da linguagem e as primeiras crenças da humanidade são indistinguíveis da poesia. Fórmulas mágicas, ladainhas, pregações ou mitos, estamos diante de objetos verbais análogos aos que mais tarde se chamariam poemas. Sem a imaginação poética não haveriam nem mitos nem sagradas escrituras; simultaneamente, desde os primeiros tempos, a religião confisca para seus fins produtos da imaginação poética. A sedução que os mitos exercem sobre nós não reside no caráter religioso desses textos — essas crenças não são as nossas crenças —, mas no fato de que em todos

⁵ Britto, 2007, p.67.

⁶ Em João 1, 1-2 assim se diz: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus.”.

eles a fabulação poética transfigura o mundo e a realidade. Uma das funções cardiais da poesia é nos mostrar o outro lado das coisas, o maravilhoso cotidiano: não a irrealidade, mas a prodigiosa realidade do mundo (1984, p. 75).

Entretanto, qual a cosmogonia possível em um mundo que perdeu a integridade cósmica e se fragmentou em infinitos cacos de conhecimento e experiências (ciência, tecnologia, filosofia, arte, religião, etc) que são incapazes de nos oferecer a totalidade significativa dada pelo mito? Alguns apostam na linguagem, especificamente a poética, como forma de conferir potência significativa a essa amálgama fragmentada de saberes, tão múltiplos quanto dispersos, que constituem nossa (i)realidade cotidiana. Um exemplo é a poeta Adélia Prado, para quem a poesia sempre é epifânica porque “rastros de Deus, ar onde ele passou, casa que foi Sua morada a poesia é” (1999, p. 43); outro possível exemplo é o poeta mato-grossense Manoel de Barros, que em seu elogio da inutilidade nos mostra outra forma de aproximação ao real, como no poema abaixo (2016, p.18):

XIII

As coisas não querem mais ser vistas por
pessoas razoáveis:
elas desejam ser olhadas de azul: —
que nem uma criança que você olha de ave.

Um último exemplo pode ser dado pela extraordinária poesia de Hilda Hilst, em que um erotismo candente se mistura à mística mais arrebatada para cantar um obscuro Sem Nome; e a linguagem poética será o laço perfeito para capturar todas as nuances dessa coita amorosa. Em Hilda as palavras sangram, imantando um canto que se constrói como espaço onde o chamamento ao divino encontra sua forma e geografia, apostando-se sempre na potência das palavras para esse empreendimento. Em Paulo Henriques tal aposta é também encenada, como se pode bem ver no poema abaixo (No alto, poema III, Trovar claro, 1997), mas subjazendo sempre uma dúvida irônica em relação ao resultado alcançado:

Também o mundo não cabe
no espaço estreito entre os beirais
que lhe foram concedidos.

Todas as coisas extravasam as bordas.
(Daí a angustia tensa das poltronas
o choro envergonhado das torneiras).

Nem só você, poeta, se ressentido
da estupidez dos demiurgos tolos.
Também os deuses escrevem linhas tortas.

No entanto, há que se tentar. Exemplo:
“A noite é um alforje negro”.
Alforje não. Talvez alfange.

Também não. Sobra sempre. Isso cansa.

E a noite, definitivamente
não é mais uma criança.

Se “há que se tentar” mesmo diante da certeza de que “Todas as coisas extravasam as bordas” – aparentemente uma outra maneira de dizer que as palavras não dão conta da significação das coisas –, há um cansaço nessa operação, e a ameaça do tempo, escasso já e sempre. Mas resta, penso, um resquício desse desejo antigo de cosmogonia, recoberto pela capa da ironia; vejamos o poema I, de Gramaticais (Tarde, 2007):

Uma palavra que entre as coisas caminhasse
tal qual um deus incógnito entre os mortais
sem revelar a sua verdadeira face.

Uma palavra que vivesse na linguagem
perfeitamente engastalhada em meio às coisas,
como a maçã na casca, ou a ervilha na vagem.
Uma palavra que pulsasse sob a derme
como aguarda sem pressa a hora de espocar
de sua cápsula, uma semente ou germe.

Enfim, uma palavra apenas que pudesse
abarcara todo o mundo, e nele não coubesse.

A nostalgia dessa palavra primeira comparece, em maior ou menor intensidade, em diversos poetas brasileiros, muito embora não seja incomum a recusa dessa explicação totalizante, como em “A máquina do mundo”, de Drummond (2009), onde a Máquina encontra olhos incuriosos, lassos, que abdicam do dom ofertado, julgado tardio, e por isso despiciendo. A questão que quero destacar é que, aparentemente, esse é um mito ao qual não se pode permanecer imune, ainda que seja pela renúncia. Retomo a epígrafe de nosso texto, para com ela entender qual é o cerne da questão quando se fala da fantasia de uma linguagem mítica, para além da referencialidade: “Com efeito, a poesia é desejo. Mas esse desejo não se articula no possível, nem no verossímil. A imagem não é “o possível verossímil”, desejo de impossíveis, a poesia é fome de realidade” (Octávio Paz, 1982, p. 80, grifo meu). Agora leiamos o poema quatro, da série Crepuscular (Tarde, 2007):

Dúvida, porém, não há: língua é língua,
E clavicórdio, clavicórdio é.
Assim como a canção do clavicórdio

não é a mesma música do vento,
e o vento não é pássaro ou cigarra
que canta, sem que o saiba, o verão,

palavra é mais que o babujar do vento,
que o monocórdio de cigarras ou pássaro,
mais mesmo que o mais sábio clavicórdio.

Mais mágica que música, afinal,

a inflacionar o mundo de fantasmas.
Desses fantasmas se faz o real.

O poema se articula em torno de algumas comparações entre diferentes sons perceptíveis aos nossos sentidos: a canção do clavicórdio (instrumento musical de cordas, com teclado), o som do vento, a música dos pássaros ou cigarras – ou seja, sons que são tanto “naturais” quanto artificiais – não são idênticos à língua, essa que é “mais”. Por que? Talvez porque “desses fantasmas se faz o real”, afirmativa irônica que tanto afirma a potência da língua – afinal, cria realidade, como já intuía Vilém Flusser⁷ - quanto reconsidera que essas realidades são fantasmagorias, o que aparentemente indica certo pendor nominalista⁸ na poesia de Paulo Henriques Britto.

3 “A REALIDADE É COISA DELICADA, /DE SE PEGAR COM A PONTA DOS DEDOS”

Em *As palavras e as coisas*, onde faz uma genealogia das ciências humanas e da própria ideia de homem, Foucault (2002) explica que a compreensão da linguagem como rede de signos em relação arbitrária e representativa com o mundo das coisas é algo recente na história da civilização ocidental, pois até o século XVI vigorava o entendimento de que a linguagem obedecia ao mesmo sistema de similitudes dispersas que os restante da natureza:

No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar (2002, p. 47).

⁷Flusser apoia-se nas teorias lógico-linguísticas de Wittgenstein, para quem a língua e realidade se assemelham a dois espelhos simetricamente “pendurados em paredes opostas em um quarto vazio” (Bernardo, 2004, p. 14) de modo que a realidade dos dados brutos, da “coisa em si”, seja intelectualmente inacessível. Fora da língua há apenas o “nada”, o não-articulado, pois as palavras são uma coisa em lugar de outra, substituindo, apontando, e procurando algo que, por estar fora da língua, é inefável. Daí a conclusão de Wittgenstein: daquilo que não se pode falar deve-se calar. Entretanto, ao contrário de Wittgenstein, Flusser não pensa que essa prisão linguística seja assim tão inexpugnável: se é impossível sair da língua e apreender a realidade dos dados brutos não articulados pela língua, é, entretanto, possível aumentar o território do pensável, enriquecendo a conversação a que pertencemos com perguntas (dúvidas) e espantos: “O intelecto em conversação conserva e aumenta o território da realidade. Realizando-se, realiza.” (2004, p. 50). Flusser compara a língua com a mais majestosa e bela obra de arte jamais produzida, não obstante seja uma obra imperfeita, isto é, em contínua construção. Entendendo que a língua é, forma, cria e propaga realidade — essas são quatro proposições centrais de seu livro *Língua e realidade* —, Flusser irá propor que a investigação consciente da língua (que é tarefa primordial da filosofia e da ciência) e a distensão e ultrapassagem dos seus limites (que congrega os esforços tanto da poíesis quanto da mística e da matemática pura) (p. 34) poderá nos devolver o espanto significador para nossas existências.

⁸“(Do lat. *Nominalis*, de nomen: nome) 1. Corrente filosófica que se origina na filosofia medieval, interpretando as ideias gerais ou universais como não tendo nenhuma existência real, seja na mente humana, seja enquanto formas substanciais (realismo), mas sendo apenas signos linguísticos, palavras, ou seja, nomes.” (JAPIASSU & MARCONDES, 1996, p. 196).

⁹ Britto, 2003, p. 18.

Será a partir do século XVII que a profunda interdependência da linguagem e do mundo será desfeita e “as coisas e as palavras vão separar-se” (p. 59). Não obstante, no poeta e no louco restará certa rebeldia em relação ao poder de representação referencial da palavra, permanecendo ambos (o paradigma analisado por Foucault é Dom Quixote, de Cervantes) como aqueles investem suas forças na recuperação das similitudes perdidas:

(...) O louco, entendido não como doente, mas como desvio constituído e mantido, como função cultural indispensável, tornou-se, na experiência ocidental, o homem das semelhanças selvagens. (...) é aquele que se alienou na analogia. É o jovem desregado do Mesmo e do Outro (...) Segundo a percepção cultural que se tem do louco até o fim do século XVIII, ele só é o Diferente na medida em que não conhece a Diferença; por toda parte vê semelhanças e sinais de semelhanças; todos os signos para ele se assemelham e todas as semelhanças valem como signos. Na outra extremidade do espaço cultural, mas totalmente próximo por sua simetria, o poeta é aquele que, sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas. Sob os signos estabelecidos e apesar deles, ouve um outro discurso, mais profundo, que lembra o tempo em que as palavras ainda guardavam a semelhança das coisas: a Soberania do Mesmo, tão difícil de enunciar, apaga na sua linhagem a distinção dos signos (p. 68).

Muito embora não seja uma característica forte de sua poesia a mitologia de um universo que se auto representa infinitamente do micro ao macro cosmos em espirais de sentido, em alguns momentos encontramos, na poesia de Paulo Henriques Britto, a menção à nostalgia desse tempo inaugural, em que palavras e coisas estavam indissociáveis, como, por exemplo, o poema 5, da série Crepuscular (Tarde, 2007):

Toda palavra já foi dita. Isso é
sabido. E há que ser dita outra vez.
E outra. E cada vez é outra. E a mesma.

Nenhum de nós vai reinventar a roda.
E no entanto cada um a re-
Inventa, para si. E roda. E canta.

Chegamos muito tarde, e não provamos
o doce abismo e ópio dos começos.
E no entanto, chegada a nossa vez,

recomeçamos. Palavras tardias,
mas com vertiginosa lucidez –
o ácido saber de nossos dias.

Se a nós, homens contemporâneos, é vedado “o doce abismo e o ópio dos começos”, nem por isso deixamos de recomeçar, repetindo “palavras tardias”, que são antes de tudo lúcidas e ácidas. Ácidas sim, mas nossas, reinventadas por nós, com nosso DNA impresso, o que provavelmente é o motivo para o canto do segundo terceto. A ironia, ainda que presente, não anula a constatação de haver na escrita algum poder de

recuperação de uma relação mágica com a palavra; mas a ironia deixa, no mais das vezes, encobrir certo amargor, como se tal garantia não fosse suficiente para nos salvaguardar ontologicamente. Para refletir um pouco sobre o assunto, leiamos os dois próximos poemas, de idênticos títulos, mas publicados com diferença de 36 anos:

Dos nomes (Mínima lírica, 1982)

Se tudo que se pode revestir
da couraça inconsútil da palavra
fosse algo mais que um vácuo protegido –
se atrás de todo nome houvesse sempre
alguma coisa concreta, capaz
de se deixar quebrar – se todo nome
fosse máscara e não rosto, e a coisa
fosse o fogo que há sempre onde há fumaça –
falar seria então sempre dizer,
dar nome à coisa não seria mais
que ver na superfície da semente
a planta por nascer; e a sensação
incomoda de estar a todo instante
em algum lugar – isso seria ser.

O poema, de 14 versos brancos – um remanejamento do soneto – lida com uma dúvida radical da realidade, postulando-se uma relação ilusória entre palavras e coisas, desde que a conjunção condicional “se” põe sob suspeita afirmações do senso comum repetidas pelo eu lírico, tais como “atrás de todo nome (há) sempre alguma coisa concreta” e “o nome (é) máscara” sob a qual as coisas se escondem. Se assim fosse – e a construção sintática apenas levanta a hipótese para retirar dela uma consequência previsível, mas não efetiva – teríamos tais e quais acontecimentos, mas o leitor é conduzido a concluir que assim não é, ou seja, “a sensação incomoda de estar a todo instante em algum lugar” não é ser. Esvaziada de densidade ontológica, a linguagem torna-se apenas invólucro vazio, como o poema, de mesmo título, do livro *Nenhum mistério* (2018), nos afirma:

Dos nomes (Nenhum mistério, 2018)

Os nomes se enchem aos poucos.
Um dia eles perdem o estofo,
aos poucos, ou então de repente.
Então ficam ociosos.

O mundo está sempre se enchendo
de cascos vazios desse tipo.
Inúteis. No entanto, assim mesmo
continuam sendo,

ocupando tempo e lugar,
iludindo quem os assume,
prestando falso testemunho
do que já não há.

E o mundo se presta a essa farsa.
 É como se já não bastassem
 as coisas e os nomes de coisas
 que as coisas disfarçam.
 E há quem (imagine!) ache pouco
 e abrace e diga esses nomes sem estofo
 e diga e rediga esses ocos
 feito louco.

As metáforas “cascos vazios”, “ocos” e “sem estofo” para designar a linguagem comum não deixa dúvida que há uma espécie de inflacionamento linguístico que leva as palavras a prestarem “falso testemunho\ do que já não há”, de tal modo que se tornam “inúteis”, fonte de ilusão, pois os nomes perderam a relação originária com as coisas (“seu estofo”), tornando loucura a confiança na linguagem como fonte de conhecimento da realidade. O poeta mistura aqui as conclusões das duas fases de Wittgenstein: é como se, imersos em complexos jogos de linguagem, nos déssemos conta de que o real extralinguístico está “lá fora”, “em algum lugar”, mas dele não podemos falar, pois nossas palavras estão gastas pelo uso, sem potência ontológica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Entre a palavra e a coisa/o salto sobre o nada”¹⁰.

Entretanto, apesar de conclusões tão decepcionantes, não há opção pelo silêncio místico em Paulo Henriques Britto. É belo o real construído sobre as frágeis teias da linguagem e, se entre palavras e coisas não há mais que laços provisórios (e úteis), esse acordo garante nossa sobrevivência enquanto espécie (e leitores). É isso que nos diz o poema *Ao Leitor II*, de *Fim de verão* (2022):

É assim: entre a palavra e a coisa em si
 vigora uma espécie de acordo tácito
 de convívio. Não há fusão aqui,
 abolição de fronteiras: no máximo

um casamento branco, sem contrato
 (mesmo que nunca passado em cartório)
 restringindo ao mais mínimo contato
 entre as partes, e tornando irrisório

e inofensivo o teor do real
 que porventura seja detectado
 no substantivo mais substancial.

E desse modo não corre perigo
 nem mesmo o espírito mais delicado.
 Leia até arrebentar, leitor amigo.

¹⁰ BRITTO, 2007, p. 15.

Note-se que o conúbio entre palavras e coisas é um casamento branco, com restrição “ao mais mínimo contato\entre as partes”, ou seja, sem erotização das palavras. Nada mais distante do que nos fala Bataille, para quem a poesia “nos leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade” (2004, p.40)¹¹. Ou mesmo de Octávio Paz (2003), que também aposta no erotismo das palavras, afirmando que na imagem poética há uma operação unificadora do real que transforma pedras (pesadas) em plumas (leves), sem que uma ou outra percam a identidade, pois a poesia é fusão dos opostos, e não se trata de uma mera operação linguística aqui, e sim existencial, o que não deixa de ser um escândalo e um desafio para o pensamento lógico-abstrato¹². Se não há erotismo pressuposto na linguagem, para Paulo Henriques Britto, tampouco há perigo, pois é “inofensivo o teor do real” que porventura seja detectado no “substantivo mais substancial”. Sendo um poema-prefácio dirigido ao leitor, tem intenções menos metafísicas que práticas de garantir a fruição despreziosa da literatura que se oferece, a não ser que seja, e parece ser, uma afirmação irônica essa, e algum risco sempre haja escondido nas dobras da imagem mais banal, como essa, de um casamento de conveniência entre palavras e coisas.

Para concluir, um último poema (Sobre o real, Fim de verão, 2022), que sintetiza a argumentação desenvolvida no presente artigo:

Há motivos bem sérios para não
se acreditar em nada de específico
quanto mais em geral. Pois se a razão
tem algum valor, é ponto pacífico

¹¹ Para Bataille a poesia realiza uma passagem do profano ao sagrado e possibilita uma experiência de continuidade dentro da descontinuidade da linguagem da razoabilidade. Violência contra a linguagem cotidiana, no poema tem-se um *sacrifício de palavras* no qual não se trata mais de buscar uma inteligibilidade (a redução da complexidade que é o mundo) e sim uma experiência (de) limite, erótica, na qual a univocidade de sentidos e a relação referencial entre palavra e coisa seja sacrificada: “Direi agora, sobre a poesia, que ela é, creio, o sacrifício em que as palavras são vítimas. As palavras, utilizamo-las, fazemos delas os instrumentos de dados úteis. Não teríamos nada de humano se a linguagem em nós devesse ser inteiramente servil. Tampouco podemos prescindir das relações eficazes que introduzem as palavras entre os homens e as coisas. Mas arrancamo-las dessas relações em delírio. Se palavras como *cavalo* ou *manteiga* entram em um poema, são desligadas de preocupações interessadas. Por mais que estas palavras, *manteiga*, *cavalo*, sejam aplicadas a fins práticos, o uso que a poesia faz delas libera a vida humana desses fins. Quando a roceira diz a *manteiga* ou o menino de estrebaria diz o *cavalo*, eles conhecem a manteiga, o cavalo. O conhecimento que têm se esgota até, em um certo sentido, a ideia de conhecer, pois eles podem á vontade fazer manteiga, conduzir um cavalo. A fabricação, a criação de animais, a utilização, completam e mesmo fundam o conhecimento (os laços essenciais do conhecimento são relações de eficácia prática: conhecer um objeto é, segundo Janet, saber a maneira de fazê-lo). Mas, ao contrário, a poesia conduz do conhecido ao desconhecido. Ela pode, o que não podem o menino ou a menina, introduzir um cavalo de manteiga. Sem dúvida, mal enunciei as palavras e as imagens familiares de cavalos e das manteigas se apresentam; mas elas só são solicitadas para morrer. Nisto a poesia é sacrifício, porém o mais acessível. Pois se o uso ou abuso das palavras, ao qual as operações do trabalho nos obrigam, ocorre no plano ideal, irreal da linguagem, o mesmo ocorre com o sacrifício de palavras que é a poesia” (1992, p.144).

¹² Mais uma citação de Octávio Paz para clarificar o argumento: “Há um ponto em que isto e aquilo, pedras e plumas, se fundem. E esse momento não está antes ou depois, no princípio ou no fim dos tempos. Não é paraíso natal ou pré-natal nem céu ultraterrestre. Não vive no reino da sucessão, que é precisamente o dos contrários relativos, mas que está em cada momento. É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se, a um acabar que é um contínuo começar. Jorro, fonte. Aí, no próprio seio do existir — ou melhor, do existindo-se — pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa” (2003, p. 41-42).

que conclusões geradas pela mente
só podem validar ulteriores
conclusões, porém rigorosamente
nada nas regiões inferiores,

menos nefelibatas, da suposta
realidade, em que as coisas têm peso
e consistência. Aqui tudo é uma aposta

mais ou menos às cegas. Sim. Bem-vindo
ao mundo do que há. Ficou surpreso?
É estranho? Assustador? Eu acho lindo.

O poema é um soneto metrificado (decassílabos) com linguagem denotativa e estilo discursivo, sem nenhuma imagem ou figura, mas com rimas alternadas. A combinação entre a forma nobre (soneto regular) e a linguagem coloquial se alia a outra combinação insólita: o estilo largo e desataviado, prosaico, para tratar de tema filosófico dos mais complexos: a distância entre o conhecimento que temos do mundo e o próprio mundo, ou, em outras palavras, a validade das apostas que fazemos no “mundo do que há”. A declaração de um solipsismo¹³ inerente ao conhecimento humano – “conclusões geradas pela mente/só podem validar ulteriores/conclusões” – tem como consequência o duvidar da possibilidade de afirmar algo sobre a realidade exterior, onde “as coisas tem peso/e consistência”. A existência então se reduz à uma “aposta/mais ou menos às cegas”, ceticismo que poderia nos levar a mais terrível angústia, mas não é isso que ocorre com o eu lírico, que declara de forma surpreendente: “Eu acho lindo”, demonstrando que a aposta feita, não obstante todo duvidar que permeia a lírica do autor, é no existir compartilhado, sendo a linguagem o meio pelo qual investimos (e insistimos) contra a opacidade do real, para com ela criar mundos possíveis e, às vezes, impossíveis ficções.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: ARX, 2004.

BERNARDO, Gustavo. Prefácio. In: FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.

BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

¹³O dicionário de filosofia de Japiassú e Marcondes (1996) assim define solipsismo: “(...) designando o isolamento da consciência individual em si mesma, tanto em relação ao mundo externo quanto em relação a outras consciências; é considerado como consequência do idealismo radical. Pode-se dizer que a certeza do cogito cartesiano leva ao solipsismo, que só é superado apelando-se para a existência de Deus” (p. 252).

- BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Mínima lírica*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Nenhum mistério*. São Paulo; Companhia das letras, 2018.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Fim de verão*. São Paulo: Companhia das letras, 2022.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Entrevista concedida ao autor do artigo*. Inédito, abril de 2024.
- CASSIRER, Ernst. *Mito e linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Ed. Convívio, 1975.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Claro enigma. In: *Nova reunião: 23 livros de poesia*, vol. 2. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- PRADO, Adélia. Solte os cachorros. In: *Prosa Reunida*. Rio de Janeiro: Sicialiano, 1999.

Submetido em 7 de agosto de 2024
Aceito para publicação em 28 de dezembro de 2025