

A POÉTICA DO REAL EM ADÉLIA PRADO E PAULO HENRIQUE BRITTO

THE POETICS OF THE REAL IN ADÉLIA PRADO AND PAULO HENRIQUE BRITTO

Cleide Maria de Oliveira¹

RESUMO

O artigo busca intercessões entre os modos como os poetas Adélia Prado e Paulo Henriques Brito, ambos donos de uma dicção singular, percebem e representam as relações entre a linguagem poética e realidade.

Palavras-chave: Poesia, Realidade, Adélia Prado, Paulo Henriques Britto.

ABSTRACT

The article searches for intersections between the ways in which the poets Adélia Prado and Paulo Henriques Brito, both owners of a singular diction, perceive and represent the relations between poetic language and reality.

Keywords: Poetry, Reality, Adélia Prado, Paulo Henriques Britto.

INTRODUÇÃO

O presente ensaio busca refletir sobre alguns aspectos das relações que se estabelecem, na poética contemporânea, entre linguagem poética e realidade. Para tanto abordará dois exemplos dos modos múltiplos, complexos, e por vezes contraditórios, com que a poesia irá tematizar o real, tomando em estudo comparativo alguns poemas de Adélia Prado e Paulo Henriques Britto. O que se pretende é menos se aprofundar na poética desses autores do que traçar aproximações e distanciamentos no modo em que ambos compreendem e tematizam aquilo que denominamos “realidade”. Por realidade entenda-se essa

¹ Doutora em Estudos de Literatura. Atualmente, é professora de Língua e Literatura Brasileira no CEFET-MG.

complexa rede discursiva na qual o senso comum acredita estar imerso, de modo que tomarei como não-problemático esse conceito, muito embora o saibamos que tanto a ciência como a filosofia e a ficção têm demonstrado que o conceito de realidade é tudo, menos problemática.

No início era o Verbo, o Logos, o Mito..... É impressionante como tais palavras, retiradas do livro sagrado do cristianismo, encontram eco em culturas das mais diversas, pois em quase todas as grandes religiões culturais encontramos a linguagem 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 e com ela da realidade posta (CASSIRER, 2000, 64).

Assim, a estreita relação entre língua, realidade e verdade é uma intuição primordial entre as culturas, de modo que parece ser ponto pacífico afirmar que a linguagem, em seus primórdios “míticos” que remontam à própria invenção do humano, esteja indissociavelmente ligada ao Mito e ao sagrado, no sentido em que a linguagem tenha sido por muito tempo compreendida enquanto ação geradora e doadora de realidade e não como um reflexo da mesma. Nesse sentido, parece que poesia, enquanto ação de a-apresentação e não re-presentação da realidade, conforme defende o poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz, subsiste como o testemunho de uma relação primordial entre linguagem, sagrado e realidade. A palavra poética estaria então associada ao mito enquanto enunciar inaugural que des-vela o real, real que não se esgota no conhecimento técnico-científico. Assim, as formulações mágico-míticas e poéticas recuperam as características ‘fantásticas e espantosas’ do doméstico cotidiano, conforme nos anuncia Octávio 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 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 (PAZ, 1984, p. 75, grifo nosso).

Entretanto, o nosso mundo é fruto de um processo de “desnaturalização” e dessacralização que avançou para um progressivo descolamento entre palavras e coisas. Com isso linguagem e realidade foram se reduzindo cada vez mais ao âmbito técnico-instrumental, e a ciência, tomando-se como um campo privilegiado para a produção de conhecimento, postula a existência de uma relação pacífica entre língua e realidade, onde a primeira seja mero espelho referencial da segunda. Entretanto, para os poetas, os loucos e os místicos as palavras continuam sendo mais do que uma representação da realidade posta, e a referencialidade dos signos não pode ser assumida sem transtorno (sem crise, nostalgia ou ironia), pois as palavras ainda não se desgrudaram (de todo) das coisas. Foucault, em sua obra *As palavras e as coisas*, dirá que os poetas e os loucos estão ainda à procura desse parentesco subterrâneo entre todas as coisas, e que eles rejeitam tal perspectiva instrumental acerca das relações entre linguagem e realidade, cito:

(...) 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 (FOUCAULT, 2002, p. 68).

Assim, seguindo essa provocação de Foucault, na poesia, entendida aqui menos como um gênero literário e mais como o “uso consciente das potencialidades da língua”, outras articulações entre realidade e linguagem, que não as de referencialidade e “objetividade”, se põem em cena. A encenação do real, com todas suas implicações estéticas e filosóficas, continua sendo um campo privilegiado para a poesia contemporânea, e para mostrar isso quero me deter em alguns poemas de Adélia Prado, poeta mineira na qual se percebe o diálogo claro com a tradição judaico-cristã; e alguns outros poemas de Paulo Henriques Britto, revelação carioca que ganhou o prêmio Portugal-Telecom em 2004 com o livro Macau.

1 A POESIA COMO EPIFANIA DO REAL

Inicialmente quero chamar atenção para uma interseção entre sagrado e realidade elaborada pela poesia de Adélia Prado, que fica clara na afirmação adeliânica de que a beleza (que em sua obra parece ser sinônimo de poesia) “revela o real”, o que poderia levar algumas pessoas “a fugir ou temer” esse poder da poesia (PRADO, 1997, p. 4-5). Por outro lado, essa operação de desnudamento do real é percebida como algo intrinsecamente religioso, mas não no sentido que o senso comum entende religiosidade, como aparece em entrevista na qual a poeta afirma que:

A arte tem esse papel, que é como “correr uma cortina”... Você vê! É o caráter “epifânico” da poesia. Se ela não faz isto, não acontece nada; mas se ela é verdadeira, acontece. Esse momento de beleza é o momento profundo, de profunda religiosidade. Você cai em adoração. Porque você está vendo algo inominável. (PRADO, 1997, p. 5).

Vocês já repararam num abacaxi? Todo mundo conhece um abacaxi. Que coisa difícil de conhecer um abacaxi. Aquela coisa cascuda diante de você.

Ele é impenetrável! O abacaxi ou qualquer outro fenômeno, como uma árvore... Mas se um artista pinta este abacaxi, faz pintura real ou faz um poema, você fala: “Gente mas que coisa!”. Então você vai lá na sua cozinha conferir o abacaxi que está lá. É verdade, porque há um acontecimento revelador. A poesia me faz perceber a pulsação das coisas. Isso que é poesia, e a isso chamo também de experiência religiosa (PRADO, 1997, p. 5).

Conforme pontuei em outro ensaio onde trato as implicações dessa concepção do caráter sagrado da poesia (da arte) em Adélia Prado:

A revelação religiosa de que nos fala o fragmento acima não é a de uma transcendência positiva, quer seja a de uma divindade pessoal ou de qualquer outro tipo de pessoa, animal ou objeto sagrado. É o mais prosaico abacaxi que aparece diante de nossos olhos atônitos: a impenetrabilidade daquela “coisa cascuda” nos devolve um mundo misterioso, inquietante e belo, alheio a nossos esforços cognoscentes que desejam transformá-lo em objeto apreensível. “Você cai em adoração. Porque está vendo algo inominável”, mas Isso que se recusa à nomeação não é um deus, ou uma figura divina, não é nem mesmo um arquétipo da beleza – a natureza, o rosto da pessoa amada, a inocência de uma criança, etc – é apenas e tão somente a áspera recusa de um abacaxi que se torna acontecimento revelador de uma outra maior recusa: de repente nos mostra um mundo impermeável a nossos discursos, um mundo ao qual podemos aceder apenas esteticamente. E a poesia é justamente esse “correr a cortina” de nossas representações, restituindo as coisas – inclusive o abacaxi - a si mesmas em um processo que lembra a experiência mística, na medida em que seja um esbarrar-se do intelecto com a impossibilidade de cognição/representação de um Isso experimentado como alteridade absoluta, não cognoscível (OLIVEIRA, 2021).

A poesia de Adélia Prado surge como um claro exemplo do vigor de uma obra que opta pelo estranhamento de um cotidiano que à primeira vista não julgaríamos poético, onde o ordinário se abre para o extraordinário sem alardes, ou, mesmo, onde o ordinário desvela-se como extraordinário porque pleno de realidade, integridade e inteireza. Veja-se o trecho abaixo, retirado da narrativa Cacos para um vitral:

Pressiono um desentupidor da pia da cozinha e vêm à tona grãos inchados, arroz com casca, fragmentos compactos de sabão e gordura e, sem avisos, um

estado de sentir, ou de ver, não sei, que já me ocorreu olhando fotografias antigas de manequins posando em paisagens de inverno e outras mais coisas insólitas. É mais que felicidade, mais que prazer. É: prestes a explodir. É: todo ser é belo. É: tudo é tão transitório, desfaticuemo-nos. É a unidade de tudo num relance apanhada. É: tem pleno sentido ir até São Paulo atrás de um novo cosmético. É: que pura bobagem tomar banho todo dia. Está lá a coisa, o ser, o deus, fora de mim, completamente outro, mas em intensa comunhão comigo (PRADO, 2001, p. 129).

A realidade está intrinsecamente relacionada com a inteireza, com um modo de existir em que não haja fissuras entre ser e pensar, de tal modo que o real (e o sentido) esteja nesse relance epifânico onde “se apanha a unidade das coisas”. Vejamos o poema *A rosa mística*, de Adélia Prado, paradigmático para se compreender esse poder mágico-mítico — sagrado — que a poesia, juntamente com o erotismo, possui nessa autora.

A primeira vez
 que tive consciência de uma forma
 disse à minha mãe:
 dona Armanda tem na cozinha dela uma cesta
 onde põe os tomates e as cebolas;
 começando a inquietar-me pelo medo
 do que era bonito desmanchar-se,
 até que um dia escrevi:
 ‘neste quarto meu pai morreu,
 aqui deu corda ao relógio
 e apoiou os cotovelos
 no que pensava ser uma janela
 e eram os beirais da morte’.
 Entendi que as palavras daquele modo agrupadas
 dispensavam as coisas sobre as quais versavam,
 meu próprio pai voltava indestrutível.
 Como se alguém pintasse
 a cesta de d. Armanda
 me dizendo em seguida:
 agora podes comer as frutas.
 Havia uma ordem no mundo,
 de onde vinha? (...)
 E por que contristava a alma
 sendo ela própria alegria
 e diversa da luz do dia,

Cleide Maria de Oliveira

banhava-se em outra luz?
Era forçoso garantir o mundo
da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar.
Então prossegui: ‘neste quarto meu pai morreu...
Podes fechar-te, ò noite,
teu negrume não vela esta lembrança.’
Foi o primeiro poema que escrevi [O pelicano] (PRADO, 1987).

Nesse poema a a-presentação do real — que se torna realíssimo — se dá pela epifania “de uma forma”, e a esse instante desestruturador sucede-se outro, em que as palavras, unidas em uma mandala poética, dispensam as coisas sobre as quais versam, protegendo da morte a beleza do mundo e, mesmo, dando vigor e vida àquilo que parecia morto. Os versos “Era forçoso garantir o mundo/ da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar” falam da possibilidade de outra “ordem”, assegurada pela capacidade da palavra poética (e aqui é interessante enfatizar que não há ênfase no “sentido” das palavras, mas sim na sua “forma”) ultrapassar os beirais da morte e fixar em um tempo que não é o kronos (cronológico) mas aion (sagrado) nossos afetos. O título desse poema “A rosa mística”, já nos dá pistas para aproximá-lo da experiência mística na medida em que há aqui um conhecimento que não é aquele analítico-discursivo garantido pelos métodos científicos, mas que constitui um “modo de saber repentino, penetrante, coersivo...” que culmina em uma “sabedoria oculta que de repente se torna certa, sem possibilidade de dúvida” (RUSSEL, 1957, p. 17). Assim, a mística, em suas diferentes manifestações religiosas, tem sido compreendida como uma experiência radical através da qual se tenta recuperar a realidade como um todo orgânico e coeso, sem fissuras conceituais, ou, em outras palavras, como uma tentativa de sair do mundo do “isto e aquilo” e alcançar a unidade/inteireza da realidade (realidade que se confunde, no pensamento mítico-religioso — conforme atesta Mircea Eliade — com o sagrado). Essa Unidade pode ser representada positivamente como Deus ou o divino,

simplesmente como o Uno, ou, no campo da filosofia metafísica, como aquele fundamento que sustente toda a realidade. A crença em uma unidade e integridade que transcende os limites do sensível e do cognoscível é marca não apenas de inúmeras tradições místicas, como também, conforme ressaltou Russell (1957), do pensamento metafísico que herda de Parmênides e Platão a convicção de um realíssimo onde repousa o Ser — indiviso, inteiro, esférico e sem termo no primeiro; identificado com o mundo das Idéias onde habita o supremo Bem, a Beleza e a Verdade, no segundo.

Nesse universo adeliano a palavra poética subsiste como possibilidade de transcendência e epifania de um realíssimo que se assemelha àquele almejado pelos místicos e pela metafísica, e é digno de nota a recuperação de uma concepção da linguagem próxima ao sagrado, conforme aparece em inúmeras mitologias. Leiamos um outro poema da autora, de título “Antes do nome”, onde se faz distinção entre um tipo de linguagem “corriqueira” e os “sítios escuros” onde habitam as palavras:

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
Os sítios escuros onde nasce o “de”; o “aliás”,
O “o”, o “porém” e o “que”, esta incompreensível
muleta que me apoia.
Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma outra coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrenqüentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror [Bagagem] (PRADO, 1986).

Há nesse poema uma separação entre palavra e Palavra, em que a primeira é êmula do universo lingüístico referencial e a segunda, “muleta que nos apoia”,

conduzindo-nos a universos mágico-míticos onde a lógica não impera e é possível, portanto, o entendimento daquilo que se inscreve no campo do sagrado. Encena-se o mítico tempo do nascimento da palavra, que é apenas ‘disfarce’ do inefável segredo divino, do silêncio do inarticulado, da Palavra. A linguagem cotidiana é apenas “disfarce” de “coisa mais grave”, isto é, desse realíssimo que tem alimentado a imaginação e o espírito de poetas, místicos e metafísicos.

2 A POESIA COMO FALÁCIA DO REAL

Em contraposição à Adélia Prado, chamo à cena a poesia de Paulo Henriques Britto, em que, à semelhança dessa autora, denuncia-se a falácia da referencialidade linguagem/mundo, mas sem quaisquer demonstrações de nostalgia por uma Palavra primeira, ou por um mítico retorno à unidade entre palavra-coisa. Antes, a poesia (que representa a linguagem em máximo grau) se aproxima, na tradição de George Bataille, com o Mal, porque ela, a poesia, impinge às coisas uma significabilidade que elas não possuem. Por compreender que a literatura é uma forma soberana, Bataille a identifica ao Mal (à transgressão), afirmando que ela põe a desnudo o jogo entre razão e desrazão, sem, no entanto, ter nenhum compromisso com a permanência do interdito. A literatura é perigosa porque “Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apoia nela. Ela pode dizer tudo” (BATAILLE, 1989, p. 22). Mas cabe esclarecer que o conceito de Mal, aqui, não se confina no âmbito moral-religioso, mas parece ser compreendido por Bataille como uma anterioridade da razão, uma zona nebulosa anterior à distinção própria do pensamento discursivo e dos interditos fundadores da civilidade. O Mal é uma espécie de limite à pretensa soberania da razão que é preciso reconhecer: (...) o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O

ser não é consagrado ao Mal, mas deve, se o pode, não se deixar encerrar nos limites da razão. Ele deve antes de tudo aceitar esses limites, é-lhe necessário reconhecer a necessidade do cálculo do interesse. Mas nos limites, na necessidade que ele reconhece, ele deve saber que nele uma parte irredutível, uma parte soberana escapa (BATAILLE, 1987, p. 27).

Leiamos o poema O elogio do Mal:

1. A uma certa distância
todas as formas são boas.
Em cada coisa, um desvão;
em cada desvão não há nada.
À mão direita, a explicação
perfeita das coisas. À esquerda,
a certeza do inútil de tudo.
Ter duas mãos é muito pouco.
Por isso, por isso os nomes,
os nomes que embebem o mundo,
e os verbos se fazem carne,
e os adjetivos bárbaros.

2. O mundo se gasta aos poucos.
A coisa se basta a si mesma,
Mas não basta ao que pensa
um mundo atulhado de coisas

que se apagam sem pudor,
que se deixam dissipar
como quem não quer nada.
Existir é muito pouco.
Por isso, por isso os nomes,
Os nomes se engastam nas coisas
e sugam o sangue de tudo
e sobrevivem ao bagaço

e negam a tudo o direto
de só durar o que é duro,
e roubam do mundo a paz
de não querer dizer nada.

3 Bendita a boca,
essa ferida funda e má [Mínima lírica] (BRITO, 1989).

À semelhança de Adélia é sobre finitude e morte, e conseqüentemente do sentido que tal mundo pode oferecer àqueles que se debruçam sobre essa ancestral pergunta, de que nos fala o poema. A realidade tematizada é a de “um mundo atulhado de coisas/ que se apagam sem pudor, /que se deixam dissipar/ como quem não quer nada”. De modo também idêntico aos poemas adelianos lido anteriormente, o poeta entende que “são as palavras que suportam o mundo” [verso do poema *De vulgari eloquentia*, Macau] (BRITO, 2003), e conferem à realidade sua porção de imortalidade, veja-se o verso “e sobrevivem ao bagaço”, menção a uma espécie de imortalidade capenga assegurada pelos nomes. Entretanto, não há em Paulo Henriques Britto uma Palavra primeira que suporte as palavras segundas, e existir torna-se então muito pouco, existir apenas não sacia nossa sede metafísica de sentido, de modo que é preciso que a literatura seja esse fundo sem fundo, princípio que se auto-referência e que “rouba do mundo a paz/de não querer dizer nada”. Daí o louvor contraditório à boca, rio de onde brotam todas as palavras, que é “bendita” como uma ferida “funda e má”.

Há que se notar no poema a distinção feita entre dois tipos de escrita: aquela feita com a mão direita, em que se produz a explicação perfeita das coisas (e aqui poderíamos pensar simultaneamente na ciência e no senso-comum), e aquele gesto impotente da mão esquerda, que sabe da inutilidade de todas as pseudo-explicações, mas que não consegue resistir à sedução das palavras que “roubam do mundo a paz de não querer dizer nada”. Em diversos outros poemas Paulo Henriques Britto retomará a imagem da mão esquerda, desajeitada e tosca, enquanto metáfora da literatura, como no conjunto de poemas Sete estudos para mão esquerda [Mínima Lírica] (BRITO, 1987) ou no poema Bagatela para a mão esquerda [Macau] (BRITO, 2003), onde o poeta declara “Escrever com a mão

esquerda/ é tarefa bem ingrata./ Não seria empreendida/ se não fosse estritamente/ necessária”. E agora o poema De vulgari eloquentia:

A realidade é coisa delicada,
de se pegar com a ponta dos dedos.

Um gesto mais brutal, e pronto: o nada.
A qualquer hora pode advir o fim.
O mais terrível de todos os medos.

Mas felizmente, não é bem assim.
Há uma saída - falar, falar muito.
São as palavras que suportam o mundo,
não os ombros. Sem o "porquê", o "sim",

todos os ombros afundam juntos.
Basta uma boca aberta (ou um rabisco
num papel) para salvar o universo.
Portanto, meus amigos, eu insisto:
Falem sem parar. Mesmo sem assunto [Macau] (BRITO, 2003)

As duas primeiras estrofes do poema contrastam com o tom irônico e levemente sarcástico dos demais versos. Onde se encontra a fragilidade da realidade, passível de ser destruída diante de um gesto descuidado? Não teríamos aqui, também, ressonâncias de um “realíssimo” que se esconde por detrás das tramas e fios da tagarelice e discursos cotidianos? Menção a um inominado ou inarticulado que se vela, ou des-vela um “nada” ao qual se remete nossas construções de realidade ou, retomando Adélia, um “esplêndido caos de onde emerge a nossa sintaxe”? A realidade inexistente, ou mais propriamente, inconsistente com nossos desejos de unidade metafísica, ameaça afundar no abismo do nada caso um gesto mais brutal — que pode ser talvez a simples desconfiança em relação a capacidade de as palavras construírem essas pontes firmes entre as coisas e nós — se realize. “O canto irrecusável do real”, verso do poema Sete estudos

para a mão esquerda, desafia ao poeta, e a todos nós, a tecer fios discursivos que impeçam todos os ombros de naufragarem juntos.

Outro poema interessante para se pensar essa “sedução do real” é O Funâmbulo, que se insere em um conjunto de poemas de nome significativo - Três peças circenses – que engloba os poemas O prestidigitador, O encantador de serpentes e O funâmbulo [Macau] (BRITO, 2003). Funâmbulo designa aquele artista circense que se equilibra na corda bamba e, no poema em questão, parece indicar a fissura entre palavra e coisa, espaço arriscado sobre o qual a nossa linguagem cotidiana precisa saltar para “tomar o vazio de assalto”, o que provavelmente indica a necessária e diária (e arriscada) construção de sentidos a que nos lançamos:

Entre a palavra e a coisa
o salto sobre o nada.

Em torno da palavra
muitas camadas de sonho.
Uma cebola. Um átomo.
Uma cebola ávida.
Entre uma e outra camada
Nada.

Saltam sobre o abismo,
tomam o vazio de assalto.
De píncaro a píncaro
projetam-se, impávidas,
epifânicas, esdrúxulas,
teimosas e dançarinas.

O salto é uma dança,
a teima é uma doença.
Em torno da cebola
o ar é tenso de lágrimas.

Acrobata, o poeta tenta apreender nessa fissura entre coisa e palavra a substância quente e viscosa do real: fica-lhe nas mãos apenas o “ar tenso de

lágrimas” que escapa dessa cebola ávida em seu voltar-se sobre o próprio nada que não configurar nenhuma imagem de mundo (um realíssimo), exato um grande vazio a ser preenchido pelo próprio enovelar-se da palavra de si e para si. Não há nenhum referente mais consistente do que essa palavra impura que em estado de dicionário provoca o poeta (provoca-nos leitores) a um enigma ao qual a resposta, não importa se irônica ou mítica, é um salto sobre o abismo, sem redes de segurança. Não obstante, o poeta não pode abjurar dessa tarefa inglória de continuar a buscar “os parentescos subterrâneos das coisas, (e) suas similitudes dispersadas” (Foucault, 2002), se o salto é uma dança e a teima uma doença, as palavras dançarinas compõem um balé difícil e belo que aponta, ao mesmo tempo, para a irrecusável necessidade de transcendência e para o fracasso da mesma. Se há em Adélia Prado a utopia de uma Palavra que sustente os fundamentos do real, em Paulo Henriques Britto as palavras também suportam o mundo, mas esse é um mundo sem substância ou realidade, pejado de palavras corriqueiras e/ou literárias: é preciso gestos insuspeitos, antinaturais, para descobrir que “Também o mundo não cabe/ no espaço estreito entre as beiras/que lhe foram concedidas.” [Poema no alto/Trovar claro] (BRITO, 1997), e que os deuses nascem dessa opacidade travosa do real [poema Teogonia/Mínima lírica] (BRITO, 1987). Parece então coexistir em Paulo H. Brito uma ‘denúncia’ desse teatro de palavras no qual nos movemos, e um espaço onde a composição poética subsista como “a fenda/por onde escorre o agudo, o cristalino” [Poema Ascese/de A liturgia da matéria, Mínima lírica] (BRITO, 1987).

De forma simetricamente oposta à Adélia Prado, Paulo H. Britto não tem grandes expectativas sobre o papel da poesia na sociedade contemporânea. Leiamos alguns trechos da série Oficina (Formas do nada, 2012), cujo título retoma a clássica metáfora da oficina poética que aparece tanto em Bilac – onde o poeta “No

aconchego do claustro, no silêncio e no sossego, \ Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!” – quanto à “oficina irritada” de Drummond:

I
 Escrever, mas não por ter vontade:
 escrever por determinação.
 Não que ainda haja necessidade
 (se é que já houve) de autoexpressão,
 ou sei lá qual carência faminta:
 toda veleidade dessa espécie
 estando de longa data extinta,
 resta o desejo (que se não cresce

por outro lado também não mingua)
 de estender frágeis teias de aranha
 tecidas com os detritos da língua.

Uma ocupação inofensiva:
 quem cai na teia sequer se arranha.
 (E a maioria dela se esquivava).

Duvida-se da necessidade, hoje e sempre, dessa escrita poética que não é apenas autoexpressão, mas principalmente desejo de construir, com “os detritos da língua” teias discursivas comparadas à frágeis teias de aranha que são inofensivas.

V
 Por só dispor destas palavras
 Não outras. As que se ambiciona,
 mais plenas, mais prenhas, pejudadas
 de algum sentido além da soma
 dos meros significados

das partes – essas, não. E sim
 nada mais do que um somatório
 de peças discretas (tão in-
 discretas, tantas vezes) que ora

caem constrangedoramente
 aquém do alvo, ora de tal
 modo extrapolam o pensamento –

Nem mesmo destas, no final
 das contas. A coisa vai mal.

Não há outras palavras, mais plenas de sentido, apenas essas, “somadas de meros significados” que, além disso, “erram” o alvo, ora além, ora aquém do pensamento. A linguagem coloquial e denotativa – marca da poética de Paulo Henriques Britto – combinada a uma arquitetura que brinca com a rigorosa elegância do soneto (o poema tem 14 versos, divididos em estrofes de 5, 4, 3 e 2 versos, em rimas predominantemente toantes, e não falta nem a “chave de ouro” dos dois últimos versos) de forma irônica, como a nos dizer que só isso resta nos: os prazeres dessa oficina teimosa, que insiste em produzir beleza, ainda que “a maioria dela se esquive” (poema I).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das mais fortes características da poesia de Adélia Prado é que nela não há abstrações, simulação de realidade via representação (e sim vigência do real pelo enunciar poético) ou erudição. A poesia é vivenciada como um ritual, um sacrifício religioso onde as palavras são novamente restituídas ao âmbito do sagrado por meio de um significativo corte com a linguagem pacífica em que se apoia nosso mundo cotidiano. Veja-se exemplo em um trecho de O nascimento do poema:

(...)
Granito, lápide, crepe,
são belas coisas ou palavras
belas? Mármore, sol, lixívia.
Entender me sequestra de palavra e
coisa, arremessa-me ao coração da poesia.
Por isso escrevo os poemas,
para velar o que ameaça minha fraqueza mortal.
Recuso-me a acreditar que os homens inventaram as línguas, É o Espírito
quem me impele,

Cleide Maria de Oliveira

quer ser adorado
e sopra em meu ouvido este hino litúrgico:
baldes, vassouras, dívida e medo,
desejo de ver Jonathan e ser condenada ao inferno. Não construí as
pirâmides. Sou Deus.

O poema em Adélia Prado assume função litúrgica: é rito, anunciação do real (que se identifica com o sagrado). Mas isso não se dá pela escolha de palavras ‘nobres ou raras’, seja pelo seu sentido ou pelo ritmo que elas impõem ao poema. ‘Baldes, vassouras, dívida e medo’, palavras sem nenhum pedigree poético, transformam-se em cântico sagrado, pois falam do miúdo do cotidiano, que é onde a condição humana se manifesta. O poema é um ex-voto entregue no altar da poesia, um rompimento definitivo com a aparente transparência da linguagem da práxis cotidiana, regulada pelo movimento referencial entre isto e aquilo. Entender isso é, de certa forma, desentender séculos de instrumentalização da linguagem, é ser lançado perigosamente ao coração da poesia.

De certa maneira, muito própria e idiossincrática, Paulo Henriques Britto chega a conclusão parecida. Em sua poesia vemos uma espécie de constatação do absurdo do mundo dada a falta de referencialidade absoluta para a linguagem e de sua radical relatividade, constatação que parece ser “um dos principais motores de sua poética” (VERAS, 2015, p. 06). Entretanto, o fracasso da linguagem não se mostra como razão suficiente para não jogar – para ficarmos aqui com uma referência a Wittgenstein, filósofo tão presente na poesia de PHB - pois se Paulo Henriques Britto elege “o problema semântico-filosófico dos pontos de contato entre a linguagem poética e a realidade extralinguística, em suas diferentes dimensões, como centro de sua poética” (VERAS, 2015, p. 03), resta algum tipo de consolo – em poema de Formas do nada o poeta dirá ironicamente: “Ninguém busca a dor, e sim o seu oposto\ e todo consolo é metalinguístico” - nessa construção de sentido que é o

poema. “O canto irrecusável do real”, verso do poema Sete estudos para a mão esquerda (Trovar claro), desafia ao poeta, e a todos nós, a tecer fios discursivos que impeçam todos os ombros de naufragarem juntos, leiamos esse poema :

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 rel.

E nessa trajetória inesperada
a carne faz-se verbo em cada esquina
resolve-se completa em tinta e sílaba
em súbitas lufadas e 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. (BRITO, 1997).

A coloquialidade da linguagem de Paulo H. Brito, com ressonâncias drummondianas, não deve nos enganar: se o recurso do poeta é a ironia, essa ironia não pode encobrir uma espécie de nostalgia dolorosa de uma palavra-verbo (a carne faz-se verbo em cada esquina) e esse inexplicável alívio de poder dizer: “é isso”. Um ordem, um cosmos, um espetáculo: as palavras, desistindo de re-presentar o real, tomam o encargo de a-presentá-lo a nós (conforme a definição de Octávio Paz da poesia), e “súbitas lufadas de sentido” aliviam esse deserto árido de fundamentos em que habitamos.

REFERÊNCIAS

- BRITTO, Paulo Henriques. **Mínima lírica**. São Paulo: Claro enigma, 1989.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Trovar claro**. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 1997.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Macau**. Rio de Janeiro: 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.
- BATAILLE, George. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: LP&M, 1989.
- CASSIRER, Ernst. **Mito e linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- PRADO, Adélia. **O pelicano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987
- RUSSEL, Bertrand. **Misticismo e lógica**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.
- VERAS, Eduardo Horta Nassif. Paulo Henriques Britto e a angústia do sentido. **Estudos Linguísticos e Literários**, n. 51 (1|2015).
- VIEIRA, Miguel Heitor Braga. Valei-me, são Wittgenstein: poesia e filosofia da linguagem em Paulo Henriques Britto. **Fronteiraz** – Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, nº 16 – jul. 2016.