



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 16 - julho de 2016

**“Valei-me, são Wittgenstein”: poesia e filosofia da linguagem em
Paulo Henriques Britto**

*Miguel Heitor Braga Vieira**

RESUMO

O artigo propõe uma leitura analítica da obra de Paulo Henriques Britto a partir da interlocução com a filosofia da linguagem. Para tanto, lança mão de bases conceituais de Ludwig Wittgenstein, sobretudo de ideias a respeito de linguagem apresentadas no *Tractatus logico-philosophicus* e nas *Investigações filosóficas*, que revelam, por fim, um íntimo diálogo entre o poeta brasileiro e o filósofo austro-britânico.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Henriques Britto; Wittgenstein; filosofia da linguagem

ABSTRACT

This article aims at doing an analytical reading of Paulo Henriques Britto's works starting from an interlocution with the philosophy of language. For this, it uses some conceptual basis set by Ludwig Wittgenstein, especially his ideas about language presented in *Tractatus logico-philosophicus* and *Philosophical Investigations*, which, ultimately, reveal a close dialogue between the Brazilian poet and the Austro-British philosopher.

KEYWORDS: Paulo Henriques Britto; Wittgenstein; philosophy of language

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina – UEL e Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina, Paraná, Brasil, miguelvieira@uel.br

Em 1902, Hugo Von Hofmannsthal indicava, na fictícia carta de Lord Chandos dirigida ao filósofo inglês Francis Bacon, um tópico que se tornaria amplamente difundido e repetido na cultura do século XX sob várias perspectivas: a dificuldade de nomear o mundo, o fastio das palavras, a precariedade da linguagem. Talvez todo o mérito de novidade da questão não esteja com o escritor austríaco, mas certamente Hofmannsthal foi um dos mais importantes a fixar o problema. Boa parte disso se deve ao fato de ele ter estado próximo à transição para o modernismo europeu, quando a denominada *crise da linguagem* se torna uma dominante a ser explorada por artistas e filósofos.

A certa altura da carta, o personagem Lord Chandos anuncia essa incapacidade de acesso à realidade por meio da palavra, com uma recusa radical de seus escritos e se despede da literatura, movido pela suspeição duramente arraigada de que ela permanece um espaço estranho na natureza. Seus motivos são a repulsa à retórica, a estranheza diante dos próprios escritos por não ver neles alguma substância e a demasiada abstração das palavras, que lhe causam uma vertigem aterrorizante (HOFMANNSTHAL, 2012, p. 18-19).

É dessa imagem arredia e dissonante que lembramos, e a mantemos em mente, quando lemos a obra de Paulo Henriques Britto. Desde *Liturgia da matéria*, seu primeiro livro, de 1982, até o mais recente, *Formas do nada*, de 2012, sua poesia apresenta-se marcada por uma obsessão em estabelecer algum contato satisfatório com a realidade por meio da palavra poética, ora divulgando como saldo um alento, ora exprimindo um desencanto. De um jeito ou de outro, a palavra e suas intempéries impõem-se. Nesse período de 30 anos, com seis obras publicadas, o principal viés buscado pelo poeta, tornando-se quase uma obsessão, é este: o de fazer poesia ao mesmo tempo em que reflete a respeito dela, conferindo uma tensão constante entre pensamento, linguagem e mundo. Se Britto não é tão radical quanto o missivista de Hofmannsthal, sua produção insere-se na mesma tradição literária que elege os limiares do *dizer* como mote privilegiado e aprofunda determinadas sondagens linguísticas, poéticas e filosóficas.

Dizemos filosóficas porque a profundidade alcançada pelo poeta vai além do tema da mera metalinguagem. De fato, a quantidade de textos que apresentam um teor voltado para si é enorme e frequente. Porém, é possível que essa ocorrência seja índice

de algo mais profundo, e a metalinguagem seja a faceta visível da disposição em esmiuçar o ato poético em seu interior, chegando ao que fosse admissível chamar de filosofia da metalinguagem, ou, ainda, uma poesia crítica da linguagem. Esta intertextualidade entre saberes distintos acentua o caráter de solidariedade recíproca que só tem a enriquecer o discurso de ambos. No caso da poesia de Britto, a todo momento ancorada no tema da linguagem, não há como se distanciar dos principais pensadores sobre o assunto que vêm se preocupando com as noções básicas de entendimento humano por meio da linguagem, permitindo uma correspondência analítica profícua tanto ao campo literário quanto ao filosófico. Essa poesia, enquanto arte e pensamento, ecoa o Aristóteles de *De Interpretatione* e da *Retórica*, o Santo Agostinho de *A doutrina cristã* (em que define o conceito de “sinal”), os lógicos de Port-Royal e, sobretudo, Ludwig Wittgenstein e suas duas obras incontornáveis: o *Tractatus logico-philosophicus* (1921) e as *Investigações filosóficas* (1953).

A referência a Wittgenstein é escancarada em determinado momento de *Tarde*, volume lançado por Britto em 2007. Trata-se do sexto poema da série “Sete peças acadêmicas”:

VI

Por mais que se fale ou pense ou
escreva, eis o veredicto:
sobre o que não há de ser dito
deve-se guardar silêncio.

Ser, não-ser, devir, dasein,
ser-para-morte, ser-no-mundo:
Valei-me, são Wittgenstein,
neste brejo escuro e fundo
sede minha ponte pênsil,
escutai o meu não-grito:
pois quando não há o que ser dito
deve-se guardar silêncio.
(BRITTO, 2007, p. 72)

Como ocorre na maior parte da obra do poeta, a mensagem é veiculada de modo cristalino, sem grandes rasgos de imagens obtusas. Além disso, a disposição discursiva é linear, o que levou o crítico Antonio Carlos Secchin a chamá-lo de “poeta da sintaxe” (2015, p. 313). É o que se observa no poema. Desconsiderando o uso das vírgulas e dos dois pontos nas estrofes, é um texto construído em dois períodos sintáticos completos,

tal como duas declarações encadeadas. A organização assertiva dos enunciados corrobora seu próprio conteúdo, pois é o tipo de poema em que se lê exatamente aquilo que ele quer dizer. Aqui, portanto, a mensagem não poderia ser mais objetiva: devemos nos silenciar diante daquilo que é impossível de ser *dito*, seja em fala, pensamento ou escrita. E o que não pode ser *dito*? A resposta vem na enumeração do primeiro e segundo versos da segunda estrofe: “Ser, não-ser, devir, dasein,/ ser-pra-morte, ser-no-mundo”. Ora, esses vocábulos se referem a conceitos filosóficos de pendor metafísico, que encontraram guarida na obra de Martin Heidegger. Após enumerá-los, segue o pedido, quase uma súplica de atenção ao autor do *Tractatus*, tornado ludicamente um santo: “Valei-me, são Wittgenstein”. São Wittgenstein pode auxiliá-lo como um condutor (uma “ponte pênsil”) pelo “brejo escuro e fundo” (da linguagem?) para que sua travessia seja minimamente racional, lógica, sem arroubos de mistificação.

Devemos ressaltar o aspecto peremptório expresso tanto na rogativa quanto na afirmação que a voz poética requer no poema. Sua súplica e seu veredicto são, em última instância, mecanismos de defesa em relação à influente tendência metafísica da filosofia em todos os tempos e que, no século XX, teve grande expansão e dominância com a visão heideggeriana em *Ser e Tempo*, de 1927. No entanto, procurar saber o que é o Ser, o que é o não-Ser, para onde caminha o Ser, o que é a morte e o que é o mundo são questões completamente esdrúxulas de acordo com o ponto de vista analítico e pragmático que Wittgenstein representa. Isso se deve à severidade de seu pensamento, que preconiza o alheamento àquilo que não se pode conhecer por meio da lógica da linguagem, justamente questões comportamentais e espirituais que partilham a esfera do indizível.

O poema de Britto reformula a famosa divisa do final do *Tractatus*: “O que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 129), com certeza a mais lembrada junto de “*Os limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo*” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 111). Ao fazer isso, remonta uma série de premissas estipuladas pela filosofia wittgensteiniana que culmina no silêncio preconizado como única saída contra os engodos dos ideais éticos e metafísicos.

Por outro lado, é no plano estrutural que o texto consuma a aliança entre poesia e filosofia. Embora use, no mais das vezes, um linguajar coloquial, prosaico, o apego à métrica, rimas e formas fixas como o soneto, com o qual se tornou mestre, faz da obra

de Britto um laboratório de pesquisas formais. No caso específico, os versos são de sete ou oito sílabas, o que confere agilidade de raciocínio e expressão. Porém, a realização plena do confronto de visões opostas filosoficamente se dá por meio das rimas. Elas variam de interpoladas e paralelas na primeira estrofe a alternadas no início da segunda para, por fim, voltarem a ser interpoladas e paralelas. Quando alternadas, ferinamente rimam “dasein” e “Wittgenstein”; um dos conceitos heideggerianos basilares, referente à essência humana, com seu principal opositor, quase como se dissesse: contra dasein, tome-se Wittgenstein! Nas últimas rimas interpoladas, estão “pênsil” e “silêncio”, podendo dar a entender visualmente que São Wittgenstein está conduzindo o eu lírico para longe daquilo sobre o que não há o que ser dito.

Recuando a seus dois livros iniciais, *Liturgia da matéria* (1982) e *Mínima lírica* (1989), reunidos em volume único em 2013, encontramos um poeta ainda um pouco sisudo, adepto de um tom relativamente grave e circunspecto, sem a recorrente marca de quem ri de si próprio que passa a caracterizá-lo a partir de *Trovar claro* (1997). Da primeira obra, temos:

Dos nomes

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
incômoda de estar a todo instante
em algum lugar – isso seria ser.
(BRITTO, 2013, p. 47)

Nesse poema, a questão volta-se para o entendimento do que seria verdadeiramente dar nome às coisas, o principal tópico da linguagem como ligação entre homem e mundo. Interessante notar que há distinções bastante objetivas entre palavra e nome, rosto e máscara, falar e dizer. Nas *Investigações filosóficas*, Wittgenstein alerta: “Quando dizemos: ‘cada palavra da linguagem designa algo’, com

isso ainda não é dito absolutamente *nada*; a menos que esclareçamos exatamente qual a diferença desejamos fazer” (1999, p. 31). A união entre essas designações (palavra e nome, rosto e máscara, falar e dizer) representaria a saída do nada do mundo, quando efetivamente *ser* pudesse ser encarado como o matrimônio entre homem e seu entorno por meio da linguagem.

De *Mínima lírica*, destacamos um soneto bloqueado da série *Minima poética*:

IV

Dizer não tudo, que isso não se faz,
nem nada, o que seria impossível;
dizer apenas tudo que é demais
pra se calar e menos que indizível.
Dizer apenas o que não dizer
seria uma espécie de mentira:
falar, não por falar, mas pra viver,
falar (ou escrever) como quem respira.
Dizer apenas o que não repita
a textura do mundo esvaziado:
escrever, sim, mas escrever com tinta;
pintar, mas não como aquele que pinta
de branco o muro que já foi caiado;
escrever, sim, mas como quem grafita.
(BRITTO, 2013, p. 103)

A oscilação constante entre o dizível e o indizível, entre a capacidade de nomear as coisas do mundo e a recusa que resultaria em silêncio, abre um leque de abordagens que vão se esmerando na poesia de Britto. No poema “IV”, é como se a busca pelo equilíbrio entre o que pode ser dito e o indizível fosse a medida para que o poeta tivesse um muro branco onde pudesse pintar seu mundo. Apesar de ser um poema em que a figuração é minimamente usada, é curioso notar a analogia entre escrita e pintura nos últimos quatro versos:

[...]
escrever, sim, mas escrever com tinta;
pintar, mas não como aquele que pinta
de branco o muro que já foi caiado;
escrever, sim, mas como quem grafita.
(BRITTO, 2013, p. 103)

Repetir “a textura do mundo esvaziado”, outro motivo da filosofia de Wittgenstein, está fora de questão. A saída seria escrever como quem pinta, mas desejoso de algum êxito imagético. Não é o que ocorre em um soneto invertido de *Trovar claro*:

II

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

de uma outra voz, que é minha e desconheço,
e o que ela diz é belo, é certo e 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 a toca.)

Naturalmente, enquanto isso a tarde
se apaga, anêmica, despercebida,
e vem a noite, com seu negro alarde.
Desde o começo a causa era perdida.
(BRITTO, 1997, p. 21)

O eu lírico que manifesta a pretensão de escrever/pintar uma tarde revela seu fracasso. O poema, logo de início, surge com um embate entre a tentativa de enunciar um dado natural (“a tarde”) relembado (“tem o tom/ exato de outra tarde que conheço”), encerrando-se com uma interrogação aflitiva (“mas qual?”), para, a partir do terceiro verso, abrir-se num longo parêntese que domina mais da metade do corpo textual. A demanda requerida, de identificar uma tarde com outra da memória, tem seu fecho numa parte do último quarteto, quando, após a digressão circunscrita pelos sinais parentéticos, constata-se que o momento atual do dia, alheio às preocupações do poeta, dirige-se a outro ciclo, o da noite:

Naturalmente, enquanto isso a tarde
se apaga, anêmica, despercebida,
e vem a noite, com seu negro alarde.
(BRITTO, 1997, p. 21)

Dessa breve reconstituição em forma de comentário livre, o poema se abre, aparentemente, em duas partes: uma que ilumina o momento da enunciação poética, atuando, sobretudo, nos dois primeiros versos, em mais uma parte do terceiro e no último quarteto; e outra que se ocupa desse enunciado e pensa sobre ele, encapsulada pelos parênteses, indo da maior parte do terceiro e verso e se estendendo até o décimo.

Mas há o verso final, que se sobrepõe como mensagem de alerta atrasada e irônica: “Desde o começo a causa era perdida”. Aí talvez se encontre o que, no termo exato de Manuel da Costa Pinto (2005, p. 51), é chamado de caráter “deceptivo” da poesia de Britto, a saber, o fracasso diante da linguagem que, no entanto, como se fosse única condição de vida, não paralisa o escritor.

Se desde o início já se sabia da falibilidade da empreitada, e a pista estava na exposição subjetiva e temerosa do começo (“Tento dizer”), qual a razão para se escrever? Talvez uma possível resposta esteja exatamente no cerne do poema, que vai do terceiro ao décimo versos. Ali se escuta uma voz (“que é minha e desconheço”) apoiada em uma tríade positiva (pois “o que ela diz é belo, é certo e é bom”). A partir dessa primeira inflexão, surge outra, como se houvesse uma escavação à procura de alguma voz que fosse justa e real ao poeta, a qual, se não está marcada por mais uma dupla de parênteses, surge pautada por mais uma conjunção adversativa: “Mas o que digo assim não reconheço”.

O sujeito do poema não se submete à comodidade de qualquer recurso facilitador. Resta-lhe uma presença negativa, desconfiada, um “deus de bolso” a alertá-lo contra os perigos da assertividade poética inócua que não esteja de acordo com seu *ethos* lírico peculiar. Essa presença interna possui uma voz, mas o impulso musical é do poeta, que o maneja conscientemente. O conflito entre a realidade e sua apreensão pela linguagem artística, entre voz poética e voz de consciência criativa, fornece camadas que vão se sucedendo ao longo do soneto, tornando mais sofisticada a operação de sondagem crítica da linguagem que a poesia de Britto efetua.

Já do premiado livro *Macau*, de 2003 (Prêmio Portugal Telecom), surge outro poema que discute a noção de realidade e representação:

“De vulgari eloquentia”

A realidade é coisa delicada,
de se pegar com as pontas 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 afundavam 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.
(BRITTO, 2003, p. 18)

Mais uma vez estamos nos domínios de uma enunciação declarativa, em que o poeta expõe seu raciocínio de modo claro, sem torneios de figuração metafórica. Até certo ponto, trata-se de uma argumentação em que, num esforço de paráfrase, encontramos um eu lírico dissertando sobre a realidade. Segundo esse sujeito, a realidade tem como marcas a delicadeza e a fuga de quaisquer enquadramentos, exigindo, assim, todo cuidado em sua representação. Um mínimo de descuido, o “nada” e o “fim” se anunciam de chofre. No entanto (e a partir da terceira estrofe há uma mudança de ponto de vista, indicada pela conjunção adversativa “Mas”), a voz do poema indica uma saída: “falar, falar muito”. Note-se que é *falar*, não *dizer*. De acordo com esse novo parâmetro, e fazendo alusão negativa ao célebre poema de Carlos Drummond de Andrade “Os ombros suportam o mundo”, “São as palavras que suportam o mundo”, com as quais, em uso contínuo e insistente, salva-se o mundo. Restaria ao sujeito falar sem fim, mesmo que não haja sobre o que falar.

Apesar da mensagem clara que apresenta, quase didática, chama atenção a forma na qual o poema se organiza; nisso Paulo Henrique Britto deixa sua marca. É constante, como se tem visto, a utilização de uma linguagem prosaica, sem grandes lances de poeticidade, aliada a uma formatação rígida, elegante, trabalhada sob a forma de sonetos e suas variações consagradas e experimentais (soneto invertido, soneto bloqueado, sonetinhos, sonetetos, sonetoides e sonetos mancos). Aparentemente, “De vulgari eloquentia” é um poema sem estrutura rígida, pela disposição de seus versos, em número de catorze, mas irregulares em quantidade na divisão por estrofes, que são quatro ao todo. Contudo, uma apreciação inicial sobre sua metrificação revela algo

inusitado. Todos os versos são decassílabos e tendem à ordem sáfica, com acentuação nas quartas, oitavas e décimas sílabas. Esse rigor métrico desperta a curiosidade para as rimas, as quais, se não ficam muito evidentes nas primeiras estrofes, emergem na leitura em voz alta: o primeiro verso rima com o terceiro (“delicada” e “nada”), o segundo com o quinto (“dedos” e “medos”), o quarto com o sexto (“fim” e “assim”), com variação no tipo de rima (toante em “mundo” e “juntos”). Significativamente, a única palavra que não rima com qualquer outra é “universo”, talvez propondo o movimento contraditório de não resolução da representação da realidade, tema motor do poema. Assim, a despeito da irregularidade das estrofes, os sons se juntam em harmonia e impelem o ritmo ao longo do poema, sinalizando para uma regularidade sonora também.

A regularidade sonora propõe uma reorganização do poema. Seguindo esse caminho, formaríamos não mais quatro estrofes, que vão de dois a cinco versos, mas quatro estrofes reconfiguradas, sendo as duas primeiras com três versos e as duas últimas com quatro versos:

A realidade é coisa delicada,
de se pegar com as pontas 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 afundavam 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.

Se essa projeção faz sentido, trata-se de um soneto invertido, procedimento tão caro à poesia de Paulo Henriques Britto, sobretudo em *Trovar claro*, como se viu. Nesse caso, um soneto invertido disfarçado. A razão desse disfarce formal serviria a outro estratagema: simular materialmente o tema tratado. Aumenta-se o número de versos, de dois da estrofe inicial, para cinco da estrofe final, como acoplagem e acréscimo numérico correspondente ao que propõe a mensagem do texto; deve-se falar muito,

mesmo que não se tenha o que falar, tal como esse eu lírico falastrão que acrescenta estrofes vazias.

Em “De vulgari eloquentia”, temos outro procedimento do esforço de representação da realidade na poesia de Britto: o uso fortuito das palavras e o encontro do momento em que elas mesmas assumem a condução da voz poética; é do choque entre palavra e voz que se consuma algum sentido. Desse modo, vale lembrar outro poema de *Trovar claro* em que esse tópico se faz presente:

I

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.
(BRITTO, 1997, p. 19)

O recurso à palavra desenfreada, de modo que só ela possa dar conta da realidade, liga-se a questões éticas e morais que são tratadas na obra de Wittgenstein. No soneto anterior e em “De vulgari eloquentia”, “a carne faz-se verbo em cada esquina” e “resolve-se completa em tinta e sílaba”, de modo que o mundo representado é o mundo apenas na linguagem. Não se quer dizer que regras morais e éticas não existam, mas são estranhas ao mundo da linguagem, porque carecem de *sentido em si*: “É claro que a ética não se deixa exprimir. A ética é transcendental. (Ética e estética são uma só.)” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 127). Ao se colocar diante de uma postura consagrada como a de Drummond, Britto reforça o sentido de que o mundo em si não porta sentimento: é a linguagem (ou a “Vida toda linguagem”, nos versos de Mário Faustino) que teria como tarefa buscar a estrutura lógica da gramática do real.

Por fim, em movimento contrário, o poema “V” da série “Oficina”, de *Formas do nada* (2012), apresenta um eu lírico em desassossego com as palavras grávidas de sentido e as que falham e são sua matéria poética:

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.
 (BRITTO, 2012, p. 17)

Se em “De vulgari eloquentia” nos era apresentada uma voz confiante e até certo ponto afobada no desejo de acumular palavras, mesmo que sem sentido aparente no mundo, nesse poema o cabedal linguístico ora não alcança importância semântica (“caem constrangedoramente/ aquém do alvo”), ora excede em significado inexato, pois “extrapolam o pensamento”.

É o caso também de cotejar sua configuração em relação ao poema de *Macao*. Naquele, parte-se de versos tímidos, em dístico, para passo a passo obter-se volume ao final, quando se unem na estrofe final de cinco versos. Neste, é o oposto: a voz poética encena um esmaecimento que redundando numa linguagem elaborada para ser canhestra e trazer o pessimismo lúdico no comentário de arremate: “A coisa vai mal”. Conforme foi visto, “De vulgari eloquentia” construía-se disfarçadamente como um soneto invertido, modificado pela arrumação dos versos em estrofes. Ao aplicarmos o mesmo procedimento para o poema de *Formas do nada*, constatamos que ao menos o sentido de gradação é mantido, já que se parte da estrofe encurtada para a derradeira alongada. A construção de sentido é acompanhada pela construção do poema. O eu lírico

praticamente tartamudo finaliza não com uma chave de ouro, mas com um chiste melancólico: “A coisa vai mal”.

Pelos poemas enfocados e vários outros, aferimos que a produção lírica, e até certa medida antilírica, de Paulo Henriques Britto situa a enunciação poética no interior da linguagem, falando *a partir dela*, de seus lugares internos, e não *de fora*, ou *sobre* ela. É como se o sujeito lírico tivesse pouco a dizer sobre o mundo exterior e não conseguisse sair dos domínios da linguagem, dando a entender, assim, que a poesia (assim como a filosofia, para Wittgenstein) “é uma luta contra o enfeitiçamento do nosso entendimento pelos meios da nossa linguagem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 65), ou seja, uma atividade de crítica da linguagem.

Há uma disposição em indicar as possibilidades poéticas por meio de seus próprios entraves, denotando, no mínimo, uma desconfiança da linguagem, em geral, e da poética, em particular. Antes de ser lírica, a comunicação poética é encarada somente como comunicação: “e se a linguagem for apenas fática?” (BRITTO, 2007, p. 67), o poeta questiona e conclui em um dos poemas de *Tarde*. Entre as propriedades do dizível e do indizível, a poesia de Paulo Henriques Britto se ergue como um desafio ao poder silenciador da linguagem.

REFERÊNCIAS

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

_____. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Formas do nada*. Companhia das Letras: 2012.

_____. *Mínima lírica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von. *Uma carta – A carta de Lord Chandos*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2012.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral”. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, v. 29, n. 85, set./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/revista>>. Acesso em: 5 maio 2016.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

_____. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999

Data de submissão: 10/03/2016

Data de aprovação: 13/04/2016