

**METALINGUAGEM EM  
“SETE ESTUDOS PARA A  
MÃO ESQUERDA”, DE PAULO  
HENRIQUES BRITTO**

*METALANGUAGE IN “SETE  
ESTUDOS PARA A MÃO  
ESQUERDA”, BY PAULO  
HENRIQUES BRITTO*

**Miguel Heitor Braga Vieira  
(UEL)<sup>1</sup>**

**RESUMO:** O artigo propõe uma análise de “Sete estudos para a mão esquerda”, grupo de poemas metalinguísticos de Paulo Henriques Britto, publicado no livro **Trovar claro** (1997). O esforço principal é compreender o conceito e a crítica de poesia que os sete sonetos possam fornecer como poética do autor inserida na lírica brasileira contemporânea.

<sup>1</sup> Doutor pela Universidade Estadual de Londrina. Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, 86057-970, Londrina, Paraná, Brasil. *E-mail:* miguelhbv@hotmail.com

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia contemporânea; Paulo Henriques Britto; Metapoemas.

**ABSTRACT:** The article proposes an analysis of “Sete estudos para a mão esquerda”, a metalinguistic group of poems by Paulo Henriques Britto published in his work *Trovar claro* (1997). The main effort is to understand the concept and the criticism of poetry that the seven sonnets can provide as the author’s poetic inserted in the brazilian contemporary lyric.

**KEYWORDS:** Contemporary Poetry, Paulo Henriques Britto, Metapoems.

Além de exímio tradutor de língua inglesa (verteu para o português nomes como Paul Auster, Thomas Pynchon, Elizabeth Bishop, Emily Dickinson) e professor de literatura, Paulo Henriques Britto (1951) vem construindo uma consistente obra literária que conta, até o momento, com seis volumes de poemas e um de contos. Em relação à poesia, seu trabalho se pauta pelo manejo de formas fixas, ora seguindo os preceitos mais rígidos, ora modificando-os de acordo com uma perspectiva lúdica e irônica. Outra percepção inicial aponta para o ajuste linguístico calcado em conquistas modernistas, de modo que sua dicção se materializa sob um viés, por vezes, trivial, sem os rebuscamentos de vertentes poéticas tradicionalistas. No âmbito temático, sobressaem o desencanto, a lucidez e a precariedade de acesso ao real por meio da palavra como assuntos privilegiados. Em uma antologia de poetas contemporâneos, o crítico literário Manuel da Costa Pinto resume esses pontos primordiais e fornece um bom perfil de Britto:

é um artífice do verso e um pesquisador das formas fixas – que faz com que seus poemas muitas vezes pareçam exercícios de estilo de um virtuose da palavra. Não deixam de sê-lo, mas os jogos rítmicos, as assonâncias, rimas e aliterações, além de produzirem uma musicalidade exata, também estão a serviço de uma ideia de precisão, de formalização

da linguagem que torna mais contundentes os raciocínios contidos em seus versos. (PINTO, 2006, p. 235).

Esse comentário resgata o problema de forma e raciocínio que se aliam para um registro ímpar em nossa lírica contemporânea. De fato, em cotejo com outros poetas igualmente experientes e reconhecidos (Adélia Prado, Antônio Cícero, Arnaldo Antunes, por exemplo), tão díspares entre si, mas sustentados por estilos marcantes, a poesia de Britto consolida-se como uma das mais relevantes da poesia brasileira. Desse modo, é viável refletir a respeito de um ponto central apontado acima: o embate estabelecido entre o real e a palavra e como se concretizam sob a forma de registro poético.

A questão de acesso minguado à realidade através do trato verbal, em Britto, junto às outras estratégias (formais e temáticas) mencionadas, faz com que sejam recorrentes poemas falando do próprio ato poético, da lida com as palavras, da linguagem e de seus instrumentos; a metalinguagem, portanto, é um recurso dominante que passa a percorrer sua poesia e se insere fundamentalmente como representação da voz lírica forjada.

Em *Liturgia da matéria* isso se evidencia no poema “Piada de câmara”:

A invenção da palavra  
desinventa o real  
e põe no lugar da coisa  
um enfezado matagal –  
mistura de a coisa haver  
com não haver coisa tal.  
E quem ao pé desse mato  
tocaia algum animal  
que tenha pé e cabeça  
pele escama pelo ou pena  
encontra mesmo é um poema  
afinal. (BRITTO, 2013, p. 44)

Embora em uma tonalidade leve e quase desinteressada, de acordo com o título, e até pela velocidade acentuada pela enumeração sem pontuação dos versos 9 e 10, os quais preparam a rima final, esse poema já revela a faceta poética desconfiada da ligação possível entre palavra e realidade. Tal postura é delineada pelo movimento reversivo entre invenção e desinvenção, que substitui matéria por representação ao mesmo tempo em que a própria representação forma um real em si – o poema. Um aspecto que chama atenção nisso é a imagem para o emaranhado visual do texto (“um enfezado matagal”). Trata-se de um poema espremido pela negatividade, pela dificuldade encontrada em se representar, mas que, afinal, apresenta-se como criação artística, como artifício revelado.

Também em *Mínima lírica*, de 1989, os metapoemas se fazem presentes; aliás, avolumam-se e adensam-se. Seja nas duas “Indagações” em forma de versos para João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos, seja no grupo de quatro poemas de “*Minima poetica*”, é voz lírica a todo o momento se revelando, ou buscando se revelar, consciente do artefato e da construção, da poesia que é dita claramente sobre coisas concretas porque é a concretude em si mesma:

Palavra é coisa feita, construída  
de uma matéria turva e densa, impura  
como tudo que tem a ver com vida.  
A pedra só é bela, embora dura,  
se meu desejo em torno dela tece  
uma carne de sentido, e acredita  
que desse modo abrande e amolece  
o que só por ser áspero me excita.  
Nesse momento o cristal é completo,  
e o poema – este, sim – concreto. (BRITTO, 2013, p. 101)

Se nos dois primeiros livros Paulo Henriques Britto procura e testa seus meios de expressão poética, em *Trovar claro*, de 1997,

portanto oito anos depois de *Mínima lírica*, o poeta carioca parece encontrar aquilo que comumente chamamos de “voz própria”, a qual acena para uma independência criadora. Certamente, o diálogo com outros escritores e artistas permanece, mas é quando o sentimos desobrigado de prestar contas, quando o pêndulo de forma e conteúdo se equaliza e é compartilhado com o leitor. O poeta se lança, como o funâmbulo que dá título a um dos primeiros poemas do livro, à ânsia pela sondagem das lacunas da representação verbal: “Entre a palavra e a coisa/ o salto sobre o nada” (BRITTO, 1997, p. 15).

A persistência reflexiva sobre a ação poética fixa-se de vez e permeia toda a obra. O título contém um propósito, ao indicar uma fórmula – o “trovar” (versejar, verbo substantivado) de maneira “clara” (límpida, transparente). É um poetar que se quer transitivo, não obscuro ou somente fechado em si. Busca a comunicação prevendo o leitor aproximado, dirigindo-se a ele, inclusive, em alguns momentos. A chave para a compreensão do nome dessa obra está na tradição lírica medieval.

No *Vocabulário de poesia*, Raul Xavier elenca e define três estilos poéticos advindos dos trovadores provençais: o *trobar clus*, o *trobar plan* e o *trobar ric*. Grosso modo, o que os distingue são os recursos utilizados de acordo com clareza/rebuscamento de expressão e simplicidade/complexidade de conteúdo. O *trobar clus* “exagerava os artifícios, a fim de o significado do poema permanecer inacessível aos profanos na arte de versejar cavalheiresca” (XAVIER, 1978, p. 186); o *trobar plan* denominava “a composição de versos com vocabulário vulgar de significado acessível a todos os ouvintes” (XAVIER, 1978, p. 187); o *trobar ric*, por sua vez, expunha “os efeitos estéticos do verso, decorrentes não só da forma e dos vocábulos como também do valor semântico” (XAVIER, 1978, p. 187).

É curioso notar o tom irônico que a escrita de Paulo Henriques Britto assume ao apresentar poemas que poderiam ser caracterizados na estética do *trobar ric*, como é o caso da sextina “Vilegiatura”:

Munidos de maçãs, lápis e fósforos,  
conquistaremos Nínive amanhã,  
se não der praia e a noite for de sono.  
Porque afinal os dias são dourados  
e tudo é matinal nessa estação  
de água fresca, madrigais e cópulas.

São tantas mãos e bocas, tantas cópulas,  
tantas razões de se riscar um fósforo,  
é tão horizontal essa estação,  
que é puro engodo a idéia do amanhã.  
E por que não beber o sol dourado  
enquanto não nos sobrevém o sono?

Idéias sussurradas pelo sono,  
pela sofreguidão de muitas cópulas.  
Enquanto isso, Nínive dourada  
aguarda a combustão de nossos fósforos  
ao primeiro suspiro da manhã.  
Rechacemos o torpor da estação

(e como é modorrenta essa estação,  
tempo de bandolins, maçãs e sono!)  
e vamos nus, na bruma da manhã,  
buscar a glória, traduzida em cópulas,  
claustros, tributos, castiçais e fósforos,  
caixas de música e ídolos dourados.

Tomaremos a cidade dourada  
na hora derradeira da estação,  
quando já não restar nem mais um fósforo,  
uma gota de sol, de céu, de sono.  
A entrada triunfal será uma cópula  
na imensidão da última manhã.

Quando acordarmos, já será amanhã,  
os olhos turvos de sonhos dourados,  
as peles mornas recendendo a cópulas,  
bagagens esquecidas na estação,

jornais, explicações, ressaca e sono,  
um alvoroço de café e fósforos.

Os fósforos primeiros da manhã  
riscam o sono e o sonho do Eldorado.  
Dessa estação só vão restar as cópulas. (BRITTO, 1997, p. 67-68)

Como se sabe, a sextina é uma forma poética considerada das mais exigentes quanto à habilidade do poeta em manipular os versos sem que ele recaia em mero jogo verbal. A ironia vem justamente do fato de o poeta raramente abrir mão de uma clareza típica do *trobar plan*. Entende-se, assim, que em *Trovar claro* há uma mescla de elementos dos modos de realização literária, principalmente no que concerne à utilização de formas fixas complexas (típicas do *trobar clus* e do *trobar ric*) ligadas a um vocabulário por vezes trivial e de fácil acesso, sem esquecer da inteligibilidade ao leitor, marca do *trobar plan*.

Nesse sentido, chama a atenção uma sequência de poemas intitulada “Sete estudos para a mão esquerda”, os quais abarcam o tema da linguagem como algo possível de nomear o mundo. Os títulos são os números em algarismos romanos correspondentes à ordem dentro do grupo que os sinaliza, indo do “I” ao “VII”. Todos se apresentam sob uma mesma disposição de versos e estrofes, a saber, duas estrofes iniciais de três versos seguidas de duas estrofes finais de quatro versos. A impressão visual que essa ordem produz é que são sonetos de ponta-cabeça, como se pode observar no primeiro, abaixo:

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)

No entanto, essa aparente anarquia visual é prevista na multiplicidade de formatos que o soneto possibilita. O mais conhecido e consagrado, ao menos em língua portuguesa, é aquele organizado em dois quartetos e dois tercetos. Ainda de acordo com Raul Xavier (1978, p. 176), o soneto, estruturalmente, é classificado como *regular* e *irregular*, sendo que no *irregular* há a categoria do soneto *invertido*, não tão praticado e difundido, em que as duas estrofes de três versos estão situadas antes dos dois quartetos, como é o caso de todos os “Sete estudos para a mão esquerda”.

Ao relermos o poema “T” e atentarmos para seu conteúdo, a questão metalinguística se coloca em primeiro plano. Notamos as orientações que guiam a reflexão sobre o ato da escrita: o exercício árduo diante do convívio com as palavras (“Existe um rumo que as palavras tomam/ como se mão alguma as desenhasse”), o apelo musical que o contato da matéria verbal produz ao ser utilizado melodicamente (“a música das coisas e dos nomes”), a imprevisibilidade do surgimento de sentidos variados e a possibilidade de comunicação (“a carne faz-se verbo em cada esquina”), mesmo que precária, entre o leitor, ou mesmo o poeta, em um uso aberto do pronome “Você”, na última estrofe, e o processo criativo finalizado sob a forma de um texto poético (“é isso”).



Contudo, a súmula do pensamento metalinguístico dos “Sete estudos para a mão esquerda” se concentra no poema “II” e no “VII”. E  deles que nos ocupamos mais detidamente, aproximando índices de significao trazidos pelos outros cinco. Primeiro vejamos o “II”:

## 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  minha e desconheço,  
e o que ela diz  belo, é certo e é bom.  
Mas o que digo assim não reconheço.

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

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

Trata-se de um soneto composto de acordo com regras métricas determinadas, encadeado em rimas fixas. Para isso, vejamos ao menos dois versos que possam ser cotejados a fim de se confirmar o rigor silábico, podendo ser o primeiro e o nono: “Ten/to/ di/ zer:/ a/ tar/de/ tem/ o/ tom”, “A/ voz/ / de/la, em/bo/ra/ me/ per/ten/a”. Como se pode contar pelos espaços apartados, os versos são decassílabos. No que diz respeito às rimas, elas apresentam um esquema A-B-A, B-A-B, C-D-C-D, E-F-E-F. Se temos uma uniformidade no plano físico do poema, com versos regulares, rimas alternadas e constantes, suas proposições semânticas são um pouco mais difusas.

O poema logo de início surge com uma questão entre a tentativa de enunciar um dado natural (“a tarde”) e seu predicado (“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 em um 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 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 verso e se estendendo até o décimo.

Contudo, o verso final é retumbante e se sobrepõe como mensagem de alerta atrasada e irônica: “Desde o começo a causa era perdida”. 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 verso. 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”) que repele qualquer apelo ao fácil desfecho e a uma resolução irrefletida. O sujeito do poema, então, não se submete à comodidade de recursos facilitadores. Restalhe uma presença negativa, desconfiada, um “deus de bolso” a lhe alertar contra os perigos da assertividade poética inócua que não esteja de acordo com seu *ethos* lírico. Essa presença interna possui uma voz, mas o impulso final é do poeta, que o maneja de forma ambivalente, porém, consciente.

A divisão do poema em duas partes, assim, é ilusória. Na realidade, ele apresenta camadas que vão se sucedendo, embora o núcleo não seja revelado. A imagem que bem se ajusta é a presente em um dos poemas das “Três peças circenses”, “O funâmbulo”, aludido anteriormente:

Em torno da palavra  
muitas camadas de sonho.  
Uma cebola. Um átomo.  
Uma cebola ávida.  
Entre uma e outra camada  
nada. (BRITTO, 1997, p. 15)

No soneto “II”, a metalinguagem se insinua de modo gradual e como crítica da crítica, em um movimento contínuo sem concessões, que desemboca em um soneto formalmente resolvido, mas semanticamente avesso à oferta fácil de conclusão. O vocábulo “estudo”, presente no título da sequência de sete poemas, não foi escolhido, obviamente, à toa. Transmite e confirma o olhar especulativo que se obtém diante do paralelo entre realização e distanciamento reflexivo. Segundo Roland Barthes, no breve texto “Literatura e metalinguagem”, um texto metalinguístico é “objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala” (BARTHES, 2003, p. 28). É como se o poeta fosse de algum modo refletindo sobre a escrita no momento concomitante da escrita, ou ainda como se sua

disposição para escrever se tornasse uma matéria incontornável, por isso mesmo assunto frequente e repetido.

Em *As ilusões da modernidade* (1986, p. 27), João Alexandre Barbosa diz que o poema metalinguístico problematiza “os fundamentos analógicos da linguagem”. Não é de todo errado concluir que a constância de poemas desse feitio na modernidade e contemporaneidade vão na esteira de uma circunstância maior de sondagem dos limites do mundo representável, como se vê na filosofia dos séculos XX e XXI e na psicanálise. Assim, é como poeta de suspeita que Britto situa seus “Sete estudos para a mão esquerda”:

a existência do poema metalinguístico não significa, necessariamente, o desaparecimento dos dados da realidade que informam a presença do poeta no mundo; o que, de fato, ocorre é que o poema metalinguístico vem apontar para a precariedade das respostas unívocas oferecidas aos tipos de relação entre poeta e realidade. A esta univocidade agora se substitui a construção de um texto por onde seja possível apreender, como elemento básico de seu processo de significação, a própria precariedade referida. (BARBOSA, 1986, p. 27)

A existência do sujeito lírico condiciona-se às múltiplas tentativas de busca da existência do poema enquanto linguagem orgânica e viva, postura revelada em *enjambement* do poema “VI”: “rabisco// logo existo” (BRITTO, 1997, p. 29). Um ser que desconfia da linguagem, mas que só existe na prática dela, atualizando o esquema lógico de Descartes em situações de escrita anteriores às regras artísticas e científicas.

Na sequência, vemos o outro soneto catalisador de sentidos metalinguísticos da série:

VII

A solução difícil. As adversárias.  
Escrever a contrapelo do papel.

E aquela que acabou sendo riscada –

calou-se, escapuliu, não se rendeu –  
era precisamente a procurada.  
Sobrou só isso que, leitor, é teu.

Só isso, sim. Que ao mesmo tempo é tudo.  
Um suscitar de sílabas – não mais  
a deusa atarantada a nos soprar  
um vento em nosso ouvido (aliás surdo) –

e no entanto cabe dentro um mundo,  
um universo, um homem a espernear.  
Um que afinal domou as adversárias,  
essas palavras que me deixam mudo. (BRITTO, 1997, p. 31)

Sobre o aspecto formal, os decassílabos permanecem, mas o esquema de rimas se modifica. Agora temos o padrão A-B-A, B-A-B, C-D-D-C, E-F-F-E. Chama atenção o uso de travessões repetidos que abrem, assim como no poema “II”, apostos explicativos que buscam o cerne da disputa da voz lírica com “as adversárias”, sem vencê-las.

Interessante notar a persistência da fragilidade do fazer poético como foco temático. As palavras se calam, escapam, não se rendem, pois é necessário “Escrever a contrapelo do papel”, mas seu conjunto abriga um mundo e um universo. As palavras têm efeito de mudez sobre o poeta quando este as doma. Entretanto, parece ser sua única possibilidade de coerência no trabalho artístico, pois não há mais “a deusa atarantada a nos soprar/ um vento em nosso ouvido (aliás surdo)”. O quer o texto dizer com isso?

Um ponto conclusivo pode estar com Barthes (2003, p. 29) no texto aludido anteriormente, quando ele aponta o interesse em estudar a literatura quando “ela é uma máscara que se aponta com o dedo” (BARTHES, 2003, p. 29). A impressão que os sonetos invertidos de Britto fornecem é exatamente essa, a de que a poesia

se dirige como máscara a si mesma, sabendo-se máscara. Tal como Drummond, ao dizer:

Palavra, palavra  
(digo exasperado),  
se me desafia,  
aceito o combate. (ANDRADE, 1998, p. 183)

Também as vozes líricas de Paulo Henriques Britto exasperam-se diante as mínimas palavras, mas nunca se eximem do contato aberto com elas, como se manifestassem o desejo de “confundir numa mesma substância escrita a literatura e o pensamento da literatura” (BARTHES, 2003, p. 28).

É curiosa a relação estabelecida entre dados da escrita poética clássico-romântica e de um pós-romantismo consciente dos meios racionais da linguagem, o que inaugura a modernidade literária e tem em Baudelaire o nome crucial. Isso se concentra, a nosso ver, no verso “Sobrou só isso que, leitor, é teu”, que lembra o célebre trecho do poeta francês de *As flores do mal*. O fundamento se resume à radicalidade: “O que há de mais radical do que pôr em xeque aquilo que funda a própria existência da linguagem da poesia, isto é, o mecanismo analógico de vinculação entre palavra e realidade?” (BARBOSA, 1986, p. 28).

O conjunto de poemas apresenta, portanto, variadas maneiras de compreensão da matéria-prima da linguagem poética, as “palavras”, que, no peso final das coisas, mostram-se como o grande aspecto tematizado nos sete estudos. Se no primeiro “Existe um rumo que as palavras tomam/ como se mão alguma as desenhasse” (BRITTO, 1997, p. 19), no derradeiro elas são vistas como “adversárias”, que quando domadas deixam mudo o sujeito poético, seu mundo e seu universo (BRITTO, 1997, p. 31). No intervalo entre esses dois projetos, ou as palavras vão pra onde querem, ou são avessas, ariscas, e desfazem em silêncio qualquer projeto de

comunicação: “O mundo segue opaco,/ imune à consciência e seus lampejos” (BRITTO, 1997, p. 29). Desse modo, os poemas escritos com mão esquerda e em ponta-cabeça traduzem o uso da metalinguagem não apenas como tema e recurso da poesia de Paulo Henriques Britto, mas principalmente como terreno sempre desbravável de conceito e crítica de poesia.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Mínima lírica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PINTO, Manuel da Costa (org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- XAVIER, Raul. **Vocabulário de poesia**. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: INL, 1978.

**Envio em: 16/02/2017**

**Aceite em: 20/02/2017**