

José Paulo Paes e a inversão do hipertexto: análise do uso de metáforas visuais em *Meia palavra* (1973)

Maurício Guilherme Silva Júnior
UFMG / UNI-BH

Índice

1 Introdução	1
2 O mínimo como caminho	4
3 Jogos lúdicos	8
4 A inversão hipertextual de Paes	11
5 Os poemas: análise concisa	13
6 Conclusão	15
7 Referências	15

RESUMO:

No referido artigo, analisou-se o uso de metáforas visuais no livro *Meia palavra – cívicas, eróticas e metafísicas* (1973), do poeta paulista José Paulo Paes (1926-1998). Além da reconstituição de características centrais à poética do escritor, confrontaram-se os conceitos de “hipertexto” e “transleituras” – cunhados, respectivamente, por Pierre Lévy e pelo próprio J.P.Paes – para análise de três poemas visuais do livro aqui abordado.

Palavras-chave: José Paulo Paes. Modernismo. Poesia visual. Hipertexto.

1 Introdução

Para aquele jovem literato em formação, e também estudante de Química na Curitiba dos anos 1940, o ofício de poeta resumia-se ao talento do amigo paranaense Glauco Flores de Sá Brito. A aguçada atenção sobre a atividade literária do autor de *O marinheiro* (1947), primeiro livro de poemas lançado por Brito, estimulava um curioso José Paulo Paes a desvendar não só o que havia de especial na lírica espontânea do “camarada de lutas literárias” (PAES, 1997, p. 182), mas também de enigmático na produção de badalados autores modernistas. “Grande alquimista” na infância, quando produzia poções mágicas no quatinho-laboratório construído pelo pai no quintal de casa, Paes partiria, não racionalmente, em busca da “pedra filosofal” de sua própria poética futura: a arte de transformar, na mais simples e fina concisão, a experiência cotidiana em poesia.

José Paulo enxergava Glauco como poeta “no sentido mais forte da palavra” (PAES, 1997, p. 182). Em ensaio dedicado a Brito, escrito já na década de 1990, Paes explica a capacidade lírica do colega curitibano através da distinção entre o criador autên-

tico, ou *poitês* – caso de Glauco –, e o mero versejador, *stixopoiós*. No ofício do amigo, Paes percebe a natural espontaneidade da poesia, que nasce repentina e facilmente, fruto direto da inspiração, e não da inteligência.

A produção poética de Brito, pois, faz com que o jovem paulista de Taquaritinga proponha-se a retirar de dentro do caixote onde guardava livros as “nebulosas” obras de poetas modernistas, adquiridas anos antes em sebos de São Paulo. Diante dos olhos de José Paulo Paes, os versos livres de Manuel Bandeira¹, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes² não faziam sen-

¹ Manuel Bandeira foi decisivo no ingresso de Paes à prática modernista de poetizar. Em ensaio dedicado à obra pré-modernista de Bandeira – caracterizada em *A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto* –, o poeta de Taquaritinga lembra a própria surpresa diante daqueles versos com certo caráter “desviante”, que, além de ultrapassarem “a estreiteza das jaulas epigônicas” do parnaso-simbolismo, continuam já o gérmen da revolução que, mais tarde, seria o modernismo. Nas palavras de Paes: “Foi lendo e relendo a obra poética de Manuel Bandeira, na antiga edição de 1944 publicada pela Americ=Edit, que consegui chegar ao entendimento e fruição de poesia moderna. Isso nos idos da adolescência, dois ou três anos depois de completado o curso ginasial, do qual saíra eu com a anacrônica concepção de ser poesia um tipo de linguagem obrigatoriamente rimada, metrificada e enfeitada” (PAES. Pulmões feitos corações. In: *Os perigos da poesia e outros ensaios*, p.115).

² José Paulo Paes haveria de buscar muita compreensão em Murilo Mendes. Na visão do paulista, o poeta mineiro, instaurador e profeta de certa “bagunça transcendente” na literatura brasileira, fora um dos poetas que mais bem incorporara – e talhara – os fundamentos da revolução de 22. A dizer de outra forma, Paes o considerava o mais apto a manter vivo o ímpeto dos modernistas, sem, em momento algum, radicalizá-lo. “Pois o que era cosmopolitismo turístico ou nacionalismo pitoresco na poesia do Oswald e do Mário da fase primitivista vai-se essencializar,

tido algum. Causavam-lhe perplexidade, em cada poema, a “linguagem rasteira de todos os dias” (PAES, 1996, p. 34) e a presença de “palavras e idéias amiúde destituídas de ligação lógica entre si” (PAES, 1996, p. 34). Tão acostumado aos preceitos parnasianos de poesia elevada, cuja métrica e retórica destinavam-se ao elogio dos “deuses olímpicos, da temática greco-romana, do ideal objetivo, descritivo, marmóreo e escultural” (SILVA BRITO, 1958), Paes nada compreendia do despojamento poético dos modernistas. Segundo o próprio poeta: “Eu lia e lia Bandeira e Drummond sem lhes entender os propósitos, embora desconfiasse que tinham algum” (PAES, 1996, p. 8).

Em certo dia de insônia, acontece o “estalo de Vieira” (PAES, 1996, p. 34). Por ironia, como num breve poema do próprio José Paulo Paes, cuja obra futura seria marcada pela apurada busca de concisão, o entendimento dos “propósitos” modernistas fixa-se na mente do jovem paulista num átimo: abre-se diante de Paes um novo e inquietante horizonte, rumo ao qual, a partir de então, direciona sua nau de “poeta em embrião” (PAES, 1996, p. 34).

O estalo vivenciado por Paes pode ser traduzido como o que Hugo Friedrich (1978) chama de *tensão desviante*, terminologia representativa da principal busca da arte moderna: a possibilidade de surpreender o receptor. Além de fascinar, as expressões artísticas da modernidade buscariam desconcertar o leitor, utilizando-se, para tal, do re-

aprofundar e dramatizar – sem descambar no patético ou perder seu travo de humor modernista – na visada universal de *O visionário* e livros subsequentes [de Murilo Mendes]” (PAES. O poeta/profeta da bagunça transcendente. In: *Os perigos da poesia e outros ensaios*, p.171).

curso da “dissonância”, aqui explicado como a capacidade, na poesia moderna, de se integrar “incompreensibilidade e fascinação” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). O autor afirma que a poesia quer ser “ma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos” (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Segundo o crítico, “transformar”, no que tange à língua e ao mundo, é o comportamento prioritário da lírica moderna. Além disso, o artista não mais participa de sua criação como pessoa particular, mas como “inteligência que poetiza” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Para Friedrich, “a língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Na poesia moderna, tal possibilidade de impessoalização do autor, aliada à força do verso livre – cujas combinações³ de linguagem formam o próprio significado do poema – encanta José Paulo Paes. Ao comentar a análise que Friedrich faz da poética de Rimbaud, por exemplo, Paes ressalta o quanto o crítico

não se esquece de completar a frase: “É falso dizer: penso.

³ Para Friedrich, na lírica moderna, “traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico” (FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p.16).

Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim”. Ao redimir o eu poético do comprazimento em si a que o acostumara o individualismo romântico e ao impessoalizar-lhe o olhar até o ponto crítico de ele se ver como outro, a lírica moderna põe definitivamente em xeque a ipseidade [princípio de individuação] do poeta. O exemplo mais teatral é o dos heterônimos de Pessoa e do “fingimento” como estratégia de despersonalização. Foi o que, em compasso microscópico, tentei exprimir num epigrama, “O último heterônimo”, que diz: “O poema é o autor do poeta.” (PAES, 1997, p. 167)

Anteriormente ao “estalo de Vieira”, sobre o qual já se discorreu, José Paulo Paes é despertado para a poesia ao ler *O corvo*, de Edgar Allan Poe, em tradução de Machado de Assis. A atmosfera sombria dos versos de Poe leva-no, naturalmente, ao interesse pela “visada cósmica e o pessimismo existencial” (PAES, 1996, p. 6) de Augusto dos Anjos, sua primeira referência literária. A partir da leitura de *Eu*, obra, segundo o próprio Paes, muito longe do “convencionalismo” encontrado à época nos manuais de língua portuguesa, o jovem literato passa a compreender a poesia “como linguagem de descoberta e apropriação do mundo; como fala inaugural diante da surpresa da vida, a vida de fora e a vida de dentro” (PAES, 1996, p. 6).

A leitura dos versos do poeta paraibano, cuja obra centra no ser humano “todas as energias do universo”, apresenta-se como o contato inicial de José Paulo Paes com uma poesia bastante calcada na construção desse

“mistério que é o ‘eu’” (BOSI, 1976, p. 322). Em certa medida, Augusto dos Anjos é responsável por ressaltar no escritor paulista o primeiro gosto pelo ofício poético. Aos 16 anos, Paes escreve os primeiros versos, plágios confessos da obscuridade do *Eu*, que representam o mergulho definitivo do poeta no oceano literário pré-modernista.

Além do obscurantismo de Augusto dos Anjos, contudo, até 1945, as preocupações estéticas de José Paulo Paes mantêm-se atreladas à realidade dos dramas sociais, frutos da instabilidade política do período, quando da eclosão da Segunda Guerra Mundial (PAES, 1996, p. 10). Do ponto de vista literário, e mais especificamente, poético, eram tempos de consolidação do traço modernista e de definitiva valorização dos versos livres.

A preocupação social afeta muito o jovem José Paulo Paes, de quem os primeiros versos livres, ao invés de se espelhar nos modernistas, são escritos segundo o molde dos *Poemas proletários* (s/d), de um hoje esquecido Paulo Torres. Tal produção poética surge como extensão natural do sentimento político que caracteriza o período. Segundo o próprio Paes, que à época lia entusiasmaticamente *Cacau e Suor* (1931), de Jorge Amado, além de livros de divulgação marxista e romances políticos de Gorki, Gladkov e Malraux, dentre outros, “uma angústia indefinida nos roía por dentro, refletindo-se no que tentávamos escrever” (PAES, 1996, p. 10).

Apesar disso, curiosamente, Paes revela-se ao universo das letras como estrito aprendiz dos modernistas, sem maior influência do mistério de Augusto dos Anjos ou das preocupações ideológicas de Paulo Torres. Nos nove poemas que compõem *O aluno*

(1947), livro de estréia do autor, com versos nitidamente carregados da herança do modernismo, o autor paulista revela-se um “poeta que ainda não chegara a escrever os próprios poemas”, segundo expressão de Carlos Drummond de Andrade, cuja opinião de crítico/leitor foi que, de fato,

as influências são sensíveis em v. [José Paulo Paes], e até confluências (“Canção do afogado” identifica-se com “Balada”, do Glauco; são simultâneas?). A verdade é que há um ar de família entre os novos poetas brasileiros, ar de família que estou aflito para eles perderem, marchando cada um para o seu rumo difícil. (ANDRADE, 1997, p. 35)

O recado de um dos mestres acaba por se revelar vital ao futuro literário de Paes. Tanto é que o poeta paulista, em outro período de sua vida, ressaltaria exatamente o quanto o conselho da carta de Drummond fora responsável por seus primeiros frutos literários: “Anos mais tarde, numa entrevista, eu diria que toda a minha trajetória de poeta se orientou para a conquista de uma voz própria, fraca que fosse, mas minha” (PAES, 1996, p. 15).

2 O mínimo como caminho

Carlos Drummond de Andrade, portanto, fizera o autor atentar para uma de suas principais preocupações: ter sua arte própria, por mínima que se configurasse⁴. Neste ponto,

⁴ Na referida carta, Drummond dá ainda outra importante sugestão a José Paulo Paes, que o mar-

é interessante lembrar, inclusive, a natural polissemia intrínseca ao adjetivo “mínima” na poesia de Paes. Muito além de mera modéstia intelectual, pode-se dizer que a expressão “arte mínima” da frase é nada menos que o *leit motiv* de sua obra. Desde cedo ciente das auroras, e dos revezes da vida, o poeta encontra na miniaturização artística das “coisas” do mundo o caminho pessoal para a transmissão, e interpretação, de sua experiência. A constante busca pelo “máximo no mínimo” passa a lhe caracterizar a pena, principalmente a partir da década de 1950, período em que Paes é atraído pelas inovadoras propostas da geração concretista.

Discutir a importância da concisão no fazer poético significa, de certa forma, ter em mãos uma das principais senhas para adentrar o universo literário de José Paulo Paes. Prova disso está no depoimento do próprio poeta: “As discussões, as teorizações sobre poesia me interessavam menos, pois o que me atraiu sempre foi a concisão. Desloco o centro de atenção do verso para a palavra, numa espécie de virada intraverbal, para os ‘semas’, unidades elementares da palavra” (PAES, 1990, p. 31-34).

Em texto escrito na década de 1990, ao comentar o livro *Minuto diminuto*, edição pessoal do poeta gaúcho Flávio Luís Ferrarini, Paes revela, a partir da análise dos versos

caria definitivamente. O poeta mineiro comenta a importância de se conhecer os autores estrangeiros, lendo-os na língua original: “Para fugir aos modelos nacionais, leia os estrangeiros; é contrapeso excelente, e imitação por imitação, a dos últimos nos faz ir mais longe e nos universaliza mais, isto é, traz consigo mesma a possibilidade de libertação.” (ANDRADE. Da fortuna crítica de *O aluno*. In: PAES. *O aluno*, p.36). Futuro tradutor de autores de diversos idiomas, Paes absorveria, categoricamente, a sugestão.

do autor sulista, o que sempre considerara uma das mais importantes lições da poética de vanguarda. Trata-se da “atenção sempre voltada para a fisicalidade da palavra em si, de modo a poder atualizar-lhe as possibilidades de desdobramento semântico, as mais das vezes por via paronomásica” (PAES, 1996, p. 86). É importante ressaltar, pois, que o caráter miniaturista da arte de Paes calca-se, prioritariamente, na extrema preocupação do poeta com a palavra em si.

O que não quer dizer que ele deixe de lado sua experiência existencial com o intuito de se dedicar a versos “puristas”, caracterizados pela simples integração e justaposição de sílabas e sons. Ao contrário, o poeta paulista critica a *boutade* de Mallarmé, para quem a poesia é feita apenas com palavras. Diferentemente do autor de *Un Coup De Dés*, a preocupação de Paes diz respeito à importância de o poeta encontrar o conjunto certo de palavras para exprimir “vivências, reais ou imaginárias” (PAES, 1996, p. 11). Neste ponto, o autor professa, ainda, da famosa idéia de Drummond, segundo a qual escrever é cortar palavras. A partir de tal máxima, torna-se possível, pois, enxergar o ofício de um bom poeta como se a habilidade específica do referido homem de letras para, “cirurgicamente”, eliminar excessos.

A partir de tal princípio, pode-se dizer que a miniaturização do mundo, ou a ordenação poética – e subjetiva – da experiência cotidiana, em poematos, ilustra exatamente o perfil, avesso a excessos, do poeta José Paulo Paes. Somado a isso, o escritor paulista busca incessantemente, como bem o resume Fernando Paixão, “dar formatos novos para a expressão poética, em vez de se contentar com um estilo cristalizado” (PAIXÃO, 1999, p. 50-53). A começar pelo resgate do epi-

grama, gênero clássico⁵ retomado por Paes segundo propostas – além de inteiramente pessoais - bastante modernas. No ver de Arrigucci Júnior, “pela fórmula peculiar de redução do mundo, cada poemeto traz em seus próprios fundamentos os traços típicos do epigrama e sua vocação para exprimir os traços da modernidade” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 30).

Quando se fala em miniaturização do mundo, ou, de outro modo, em redução da experiência cotidiana à essência poética, não há como escapar da influência direta dos modernistas na formação do poeta. De certa forma, ele absorve exatamente o que diz o mestre Manuel Bandeira em seu *Itinerário de Pasárgada* (1954): “Meditei na lição [do crítico João Ribeiro, que havia transcrito uma quadra de Carlyle reduzida à essência] e até hoje em toda poesia que escrevo me lembro dela e procuro só pronunciar as palavras essenciais” (BANDEIRA, 1984, p.

⁵ Segundo Davi Arrigucci Júnior, “desde suas formas clássicas, enquanto inscrição feita na pedra para assinalar o reconhecimento de que ali alguma coisa é, até o amplo desenvolvimento que teve na poesia greco-latina e, posteriormente, nos empregos pontuais ao longo dos séculos da cultura poética ocidental, o epigrama sempre se mostrou renitente à definição precisa. Em princípio, constitui uma fórmula condensada em poucos versos, na qual se mesclam os gêneros, podendo combinar a notação épica do acontecimento e o sentimento do drama ao tom lírico da elegia ou à verve satírica, a que em geral vem associado nos nossos dias”. Ao retomar a técnica do epigrama, Paes, além de exibir técnicas e abordagens bastante modernas, como a recorrência à temática do cotidiano, incorpora ao estilo epigramático sua “verve” marcada, principalmente, por recursos como o *chiste*, que em Paes, segundo o próprio Arrigucci Jr., assume “força catártica, como o desafogo que pudesse redimi-lo ou a todos nós de uma pressão indizível.” (ARRIGUCCI JR. Agora é tudo história. In: PAES. *Melhores poemas*, p.12).

59). Paes aprendera com “os fundadores da nossa modernidade poética” que

poesia é ver as coisas do mundo como se fosse pela primeira vez e exprimir essa novidade de visão da maneira mais concisa e intensa possível, numa linguagem onde só haja lugar para o essencial, não para o acessório. Daí, a eliminação de tudo quanto cheire a enfeite ou ornato, inclusive rima e métrica, se necessário for. Nunca mais esqueci essa lição fundamental; disso dá testemunho a dicção econômica das dezessete coletâneas de poemas que até hoje publiquei. (PAES, 1996, p. 34)

Ao absorver, e reinterpretar subjetivamente, as propostas dos autores modernistas, Paes passa a definir sua poética, sempre calcada na eliminação de excessos. Nasce assim o poeta cuja obra extrai elementos de diversas tendências, mas não se limita a nenhuma delas. Em relação à chamada *Geração de 45*⁶, por exemplo, à qual o escritor paulista estaria ligado cronologicamente, sua obra mantém considerável distância. A começar pela noção do grupo,

⁶ A *Geração de 45* provocara polêmica no meio literário brasileiro, justamente, por desprezar a liberdade conquistada, até então, pelo movimento modernista. Ao contrário do verso livre, diversos autores da época retomam formas fixas de cunho clássico, como o soneto, a ode e a elegia. Segundo Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, os representantes de tal grupo, que se dedicavam à pesquisa formal, “repropuseram no meio literário brasileiro um problema básico: *o da concepção de poesia como arte da palavra*, em contraste com outras abordagens que privilegiam o material extra-estético do texto”.

não seguida por Paes, presente na nota ao *Panorama da nova poesia brasileira* (1951), em que o antologista Fernando Ferreira de Loanda comenta a busca de tal geração por um “novo estado poético”, no qual os caminhos seriam traçados fora dos limites do modernismo. É interessante dizer que havia poemas de Paes em tal publicação, como também de João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar, ambos também distantes das pretensões neomodernistas⁷.

Na verdade, José Paulo Paes prima pelo que chama de “lucidez da técnica e da experiência” (PAES, 1996, p.5), cuja aquisição só aconteceria após anos e anos de árduo trabalho e imensa vontade de escrever. Tal lucidez a que alude o escritor vai ao encontro de muitas das idéias do combativo Mário de Andrade de *O movimento modernista*, texto de 1942 onde o autor interpreta as ações do grupo. Ao comentar o surgimento de sua obra *Paulicéia desvairada* (1922), Mário conta como, em determinada noite, bastante alterado pelas discussões familiares, saía para esporear. Na volta noturna, aconteceria, similarmente ao que se dera com Paes, o “estalo”: em um pequeno caderno, Mário rabisca, pela primeira vez, o título do livro que começa a criar no mesmo instante. É importante reforçar, neste ponto, o processo de trabalho de Mário ao conceber a obra. Diferentemente do que apregoavam os integrantes da Geração de 45, o mecanismo de criação já se moldava pelo apuro estético. Em *O movimento modernista*, o autor de *Há uma gota*

⁷ Cunhado por Tristão de Ataíde, em artigo publicado em julho de 1947, o termo *Neomodernismo* assinalava a morte do modernismo e a aparição de um novo movimento, absolutamente oposto ao anterior. *Neomodernistas*, pois, seria o codinome para os componentes das chamadas Geração de 45.

de sangue em cada poema (1917) comenta os dois níveis de trabalho artístico, que mais tarde sistematizaria como o processo de

separação nítida entre o estado de poesia e o estado de arte, mesmo na composição dos meus poemas mais ‘dirigidos’. As lendas nacionais, por exemplo, o abraçileiramento lingüístico de combate. Escolhido um tema, por meio das excitações psíquicas e fisiológicas sabidas, preparar e esperar a chegada do estado de poesia. Se este chega (quantas vezes nunca chegou...), escrever sem coação de espécie alguma tudo o que me chega até a mão – a ‘sinceridade’ do indivíduo. E só em seguida, na calma, o trabalho penoso e lento da arte – a ‘sinceridade’ da obra-de-arte, coletiva e funcional, mil vezes mais importante que o indivíduo”. (ANDRADE, 1972, p. 234)

Na famosa conferência de 1942, três anos antes de sua morte, Mário de Andrade concede ao movimento de inteligência modernista o *status* de preparador de mudanças político-sociais. Para ele, o modernismo marcara-se como “criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento” (ANDRADE, 1972, p. 241). Dessa forma, revela as três principais características do movimento modernista: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1972, p. 242).

Trata-se de três importantes características que fizeram com que a Geração de 45 encon-

trasse, em sua década de estréia, um cenário de liberdade muito bem descrito por Mário de Andrade, em que o artista brasileiro

tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquista enorme representa. Quem se revolta mais, quem briga mais contra o politonalismo de um Lourenço Fernandes, contra a arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos 'incompreensíveis' de um Murilo Mendes, contra o personalismo de um Guignard?... Tudo isto são hoje manifestações normais, discutíveis sempre, mas que não causam o menor escândalo público. (ANDRADE, 1972, p. 241)

José Paulo Paes entrega-se a tal liberdade, expressa nos comentários de Mário de Andrade. Do início ao fim de sua trajetória poética e ensaística, ao contrário de boa parte dos puristas da Geração de 45, o poeta paulista parte em busca do que, categoricamente, Mário classificaria de “normalização do espírito de pesquisa estética, anti-acadêmica, porém não mais revoltada e destruidora”, que representa “a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional” (ANDRADE, 1972, p. 249) já conquistada pela inteligência brasileira. Importante, pois, ressaltar que Paes, recusa os excessos verbais e dá prioridade à linguagem

enxuta e a certa observação minimalista das nuances de seu tempo.

3 Jogos lúdicos

Tal “compromisso” de Paes com a constante pesquisa estética fará com que o poeta, principalmente em seus livros publicados nas décadas de 1960 e 1970 – *Anatomias* (1967) e *Meia palavra – cívicas, eróticas e metafísicas* (1973) – busque “refúgio” temporário na poesia Concreta, movimento estético que, à época, parecer-lhe-á interessante à experimentação formal. Além da aproximação com a vanguarda, Paes permanece à cata de novos “meios e interfaces de captura poética”: a partir de um olhar refinado e acurado sobre o cotidiano, o poeta revela-se ávido por novos “espaços” de manifestação do poético – naquele contexto, espaços de linguagem capazes de “suportar” as próprias inquietações e interpretações do escritor acerca do *status* sociopolítico do Brasil, que, desde 1964, vivia, asfixiado, sob regime militar.

Em *Meia palavra* – de cuja obra retiramos os três poemas a serem discutidos neste artigo –, José Paulo Paes reitera, justamente, sua necessidade de experimentação de novas expressões poéticas. Somem-se a isso o acirramento do gosto pelo epigrama e certo tom *oswaldiano* para a sátira e o humor. Ao tratar da influência de Oswald de Andrade, aliás, é importante rever o quanto a maleabilidade de Paes nas formas breves deve-se ao contato, de certa forma tardio, com um dos papas do modernismo brasileiro. A proximidade com Oswald, já na década de 1950, levará Paes a

ler os “epigramas moleques” de *Pau-Brasil* (1924).

A partir de então, passa a enxergar tais obras como providenciais. A lírica e o sarcástico humor *oswaldianos* lhe abrem novas e promissoras perspectivas em relação ao ofício literário. Ao analisar o *Cântico*, por exemplo, comenta a importância de tais versos para sua própria compreensão da proximidade entre poesia e questões sociais. Na obra, Paes encontra o mesmo tipo de fusão “entre o lírico e o ideológico que já aprendera a admirar no Éluard dos *Sept poèmes d’amour en guerre* (1943) e, em bem menor medida, no Aragon de *Les yeux d’Elsa*. (...) Daí meu entusiasmo pela linha Oswald/Éluard na qual subjetivo e objetivo, individual e coletivo se confrontavam sem contradizer-se” (PAES, 1996, p. 14). Já na década de 1990, em *A aventura literária*, Paes dedica amplo estudo a *Cinco livros do Modernismo Brasileiro*, entre os quais *Pau-brasil* (1924) e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), ambos de Oswald. Tal trabalho busca a compreensão das características de obras fundamentais ao advento da modernidade literária brasileira, além de levantar os principais pressupostos teóricos do grupo de 22.

No ensaio, Paes discute a “promoção culta da barbárie” e o processo de “infantilidade”⁸, dois dos mais marcantes traços artísticos da

⁸ A “promoção culta da barbárie” revela a busca dos modernistas pelas raízes primitivas do Brasil, como forma de desvendar a identidade brasileira. Já o chamado processo de infantilidade diz do intuito de aproximar a expressão artística do gosto pela brincadeira. Trata-se, além disso, de um dos modos utilizados pelos modernistas com o intuito de parodiar a seriedade da arte acadêmica. Por fim, a inocência e a pureza infantis serviam de instrumental para a recusa da má consciência burguesa.

modernidade. Trata-se, em certa medida, da arte como gosto pela brincadeira, algo que em José Paulo Paes assume relevância vital, principalmente no livro *Meia palavra*, onde certas atrações imagéticas do cotidiano – placas e cenas corriqueiras, por exemplo – são registradas em máquina fotográfica e “transportadas”, pelo poeta, às páginas do livro de poemas, espaço onde ganham nova significação. Muitas vezes, a modernidade do poeta paulista encontra no “brincar”⁹ despretenso dos olhos a essência do fazer poético. Se para os modernistas a infantilidade era o recurso utilizado como forma de parodiar a seriedade da arte acadêmica e, ao mesmo tempo, recusar a má consciência burguesa, para Paes tal atitude assume ares de libertação¹⁰.

Tal idéia de libertação aqui disposta pode ser explicada como a possibilidade de o artista “brincar” com o significado e a imagem usuais das palavras. José Paulo Paes, aliás, compara a renomeação e apropriação metafórica a “um gesto não só de rever mas também de reaver, de tornar a achar o já visto, no sentido de trazer de volta a sur-

⁹ É interessante, neste ponto, lembrar a importância dos livros infantis na obra de José Paulo Paes. De alguma forma, o tradutor, o poeta e o ensaísta aprenderam muito com o complexo – e meticuloso – ofício do escritor de obras destinadas às crianças. Para exercer tal atividade, é preciso conhecer a fundo a séria arte de “brincar” com as palavras, visto que o repertório cultural dos pequenos é muito diferenciado do usual no universo adulto.

¹⁰ Em outro ensaio publicado por Paes, *Para uma pedagogia da metáfora*, o autor compara o mecanismo da metáfora à brincadeira infantil do esconde-esconde. Como o jogo lúdico, é bem de ver que a metáfora faz com que o interesse – no caso, do leitor – “não se esgota na primeira vez; prolonga-se e aumenta nos ulteriores encobrimentos/descobrimentos” (PAES, 1997, p.13).

presa de um primeiro contato que o automatismo da repetição embotara” (PAES, 1996, p. 22). Em *Para uma pedagogia da Metáfora*, ensaio escrito na década de 1990, o poeta explica o modo como, no processo de miniaturização poética do mundo, é importante lançar mão de metáforas cuja significação deve se caracterizar por certo ar “estrangeiro”, alheio aos sentidos – e empregos – práticos da palavra.

No ver de Paes, as metáforas são as únicas capazes de, no verso, promover um enlace entre o ser e o não-ser “de maneira a mais estranha” (PAES, 1997, p. 24). Para explicar sua visão acerca da utilização dos recursos metafóricos, José Paulo recorre a uma analogia com determinado jogo infantil, no qual um adulto, diante de uma criança pequena, esconde o rosto para, rapidamente, revelá-lo de novo. No caso, há certa alternância de presença e ausência a que se associam, simultaneamente, sensações de prazer e desprazer. Segundo a teoria de Paes, a rápida mudança de sensações a que está sujeita a criança faz parte da própria idéia do jogo lúdico. Exatamente como acontece com a metáfora. “Na contínua alternância entre o sim/não encontra a metáfora o motor da sua dinâmica, assim como o encontra nosso jogo [infantil] na reiteração do encobrir/descobrir” (PAES, 1997, p. 17-18).

Neste ponto, comenta o que chama de “labilidade dinâmica” da expressão metafórica, responsável por unificar presença e ausência numa só ocorrência verbal. Na metáfora, o inanimado torna-se animado. “Mais que isso, um estatuto de duplicidade passa a consorciar labilmente entre as coisas e os seres, o humano e o não-humano” (PAES, 1997, p. 17). Paes ressalta, então, a existência de dois tipos de metáforas: a de

invenção – como os azuis ângelus de Mallarmé, que transmitem a paz intensa das cores do céu ao entardecer – e as de *convenção* – como no caso de arranha-céu, em que tal idéia é automaticamente associada somente à existência de prédios imensos. Importante explicar, contudo, que as metáforas de convenção já perderam sua labilidade – e também o certo ar estrangeiro – devido ao uso corrente e coloquial. São, assim, incorporadas por designação direta, e não mais metafórica. Segundo o poeta paulista, elas terminam “seus dias como meros sinônimos no dicionário da língua” (PAES, 1997, p. 20). Em pólo oposto, as metáforas de invenção caracterizam-se pela “labilidade dinâmica”, capaz de instalar,

entre o real e o imaginário, uma ponte de mão dupla por onde a surpresa da descoberta irá transitar comprazidamente num repetido ir e vir. Esse tipo de metáfora imanta com suas linhas de força toda a extensão da fala e não apenas o ponto dela em que instaurou uma impertinência semântica. Com isso funda o próprio discurso poético, o qual se constitui num desvio tão radical da lógica da fala comum com que Julia Kristeva o define como o discurso da negatividade. (PAES, 1997, p. 21)

Tal visão do discurso poético como “negatividade”, a partir do uso das metáforas de invenção, aparece amiúde na obra de José Paulo Paes, para quem, na economia do processo metafórico literário, “figurante e figurado vão alcançar estatuto de plena equiponderância” (PAES, 1997, p. 13). Em inúmeros momentos, Paes leva ao extremo

tal desvio do sentido ordinário das palavras, principalmente através da criação de pequenos – e intensos – chistes. Em Paes, o chiste pode ser definido como o recurso capaz de unificar, condensar e metaforizar o mundo dentro da pequena célula poética. De outra forma, pode-se dizer que o poeta, através do lúdico jogo do chiste, encontra sua forma peculiar de tratar das questões sociais, políticas e econômicas de seu tempo. Davi Arrigucci Júnior ressalta que em Paes “o prazer lúdico do lance verbal, o gosto do disparate, tudo o que parece fazer a tensão, a graça e o prazer do chiste assume nele força catártica, como o desafogo que pudesse redimi-lo ou a todos de uma pressão indizível, feito uma arma de combate em luta contra a repressão vinda de dentro ou fora do poeta” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 12).

4 A inversão hipertextual de Paes

Já nas décadas de 1960 e 1970, aviva-se em José Paulo Paes o interesse pela poesia Concreta. Neste sentido, *Anatomias* (1967) e *Meia Palavra – cívicas, eróticas e metafísicas* (1973) revelarão o interesse de Paes pela então propalada obra dos poetas concretos. A veia epigramática, concisa e cômica do autor, aliada à desconstrução poética do concretismo, culminará com poemas criados a partir de recursos como destruição paródica; desmontagem do verso e destaque da palavra isolada; remontagem vocabular e trocadilhos; e incorporação do visual à estrutura da composição poética. De certa forma, pode-se dizer que Paes irá re-

definir, segundo critérios pessoais, o poema-piada modernista. E o autor revela que, rapidamente, as técnicas da poesia concreta lhe atraíram pela

extrema condensação de sentidos alcançada pela eliminação, total ou parcial, das conexões gramaticais, já que a atenção do poeta se voltava para as palavras em si, não para a sucessão delas no verso. Por outro lado, a exploração do branco na página ou fragmentos de palavras ali disseminados ganhassem ênfase e ressonâncias. (PAES, 1996, p. 55)

Principalmente em *Meia palavra*, tudo passa a se reduzir ao mínimo, como se numa incessante busca por incluir o mundo em apenas um grão de areia. Trata-se, em verdade, da incorporação do signo não-verbal à poesia de José Paulo Paes. Além da preocupação anti-retórica, o poeta paulista percebe que a ênfase dos concretos na medula ideogrâmica vai ao encontro da poesia epigramática que ele próprio já produz, como reação

a certo metaforismo ornamental em voga entre os da minha geração [Geração de 45] e seus continuadores; nessa reação, não tive medo de ir até o poema-piada de 22 tão abominado por eles. Não cheguei a ser um poeta concreto em sentido estrito; faltavam-me raízes poundianas ou mallar-maicas. Outrossim, mais do que o projeto teórico, interessou-me sobretudo a prática poética dos concretos. Utilizei-lhes alguns dos

procedimentos não por amor do experimento verbal em si, mas na medida em que pudessem radicalizar o viés epigramático da minha dicção. (PAES, 1996, p. 17)

Importante ressaltar, neste momento, o modo como aqui trabalharemos o conceito de “hipertexto”, no que diz respeito à poesia do escritor paulista, para explicar a transposição poética, realizada por Paes em *Meia palavra*, de imagens cotidianas da São Paulo dos anos 1970. Para Pierre Lévy (1993), o hipertexto poderia ser explicado como certo conjunto de “nós” interligados por conexões. Tais “nós” são representativos de palavras, páginas, imagens, gráficos, sequências sonoras ou, até mesmo, documentos e índices complexos. Apesar de não ligados linearmente – como ao longo de uma corda –, tais nós apresentam conexões reticulares, em forma de “estrela”.

Ao transportar cenas do cotidiano para as páginas de *Meia palavra*, José Paulo Paes, à forma do conceito de Lévy (1993), promove, contudo, certa inversão do jogo hipertextual da atualidade, calcado nos processos digitais: ao invés de abrir *links* para o “exterior” – como nas páginas da Internet, que levam o usuário a conexões reticulares não-lineares e sem “compromisso entre si” –, Paes irá propor *links* interiores (e também não-lineares), através dos quais será possível ao leitor, que contempla a imagem singular da capital paulista nas páginas do livro de poemas, reavivar sentimentos, interesses políticos e sociais próprios de sua trajetória. Trata-se, em suma, de certa “viagem” hipertextual invertida: ao invés de seguir a novas instâncias – *links* externos e não-lineares –, o leitor é convidado a refletir a partir de

sua própria vivência – também composta de conexões reticulares e em forma “estelar” –, estimulada pela re-significação da imagem poética nas páginas do livro.

Para explicar tal rede de conexões internas, aliás, o próprio José Paulo Paes desenvolveu um conceito importante. Trata-se do termo “transleitura”, analisado da seguinte forma:

O prefixo trans – visa simplesmente, no caso, a acentuar que a leitura de uma obra literária é um ato de imersão e de distanciamento a um só tempo. Tal duplicidade do ato de leitura responde, simetricamente, à duplicidade do ato de criação literária. Este faz surgir o que antes não existia – daí falar-se em criação –, mas a nova obra, por mais original que seja, nem por isso deixa de se inscrever no sistema da literatura, formado teoricamente por todas as obras literárias jamais escritas e por todas as interpretações ou comentários críticos que vêm suscitando. Só dentro desse vasto sistema, por nexos de continuidade ou de ruptura ou, melhor ainda, de continuidade/ruptura, pode ela adquirir a plenitude de sua significação. (PAES, 2005, p. 5)

No caso específico da rede de conexões internas proporcionada pelo que aqui chamamos de “inversões hipertextuais” da poesia de José Paulo Paes em *Meia palavra* (1973), certo mecanismo de “transleitura” pode ser acionado diante dos poemas visuais, que, a partir de imagens aparentemente corriqueiras, estimulam novos “nexos

de continuidade”, capazes de – principalmente naquele período sóciopolítico – transportar o leitor a novas instâncias (*links*) de significação ética e estética.

5 Os poemas: análise concisa

Sob o título O ESPAÇO É CURVO (PAES, 2008, p. 203-204), grafado em caixa alta na página anterior ao poema visual, a imagem em preto e branco, em *Meia palavra* (1973), revela duas placas de metal, dispostas lado a lado e em tamanhos distintos, a exibir a mesma mensagem: “Rua sem saída”. Em segundo plano, percebem-se vestígios do que os olhos passam compreendem como postes – onde uma das placas está afixada –, fios e semáforos urbanos. No interior de uma das placas que compõem o poema, há, ainda, a marca da instituição pública – Detran – responsável pelas regras do trânsito na metrópole:



(PAES, 2008, p. 203-204)

Com significados que transcendem a mera estilização, o referido poema visual de José Paulo Paes afirma-se a partir da re-significação entre a função utilitarista dos componentes da cena e os sentidos por trás da imagem. Artefatos de utilidade prática à melhoria do bem-estar no trânsito de uma megalópole – no caso, São Paulo –, as tais placas com aviso utilitarista estimulam, quando expostas em *Meia palavra*, percepções outras, capazes de fazer com o que o leitor desenvolva sua transleitura particular, de modo a criar novas redes de conexão interna, fruto direto das “inversões hipertextuais” da poesia de Paes: placas de aviso, aparentemente banais, transportam o “motorista/leitor” a novos “nexos de continuidade”.

Tais nexos, no contexto de publicação do poema, carregam em si o “calor dos acontecimentos”: em plena década de 1970, a “rua sem saída” metaforiza as nuances de “um Brasil sem saída”, marcado pela opressão política e social dos militares no poder. As redes reticulares internas, *links* de significação engendradas pelo poema e que provocam novas instâncias de relação entre ética e estética, também são estimuladas em SICK TRANSIT (PAES, 2008, p. 188-189), título do seguinte poema:



(PAES, 2008, p. 188-189)

Aliada ao irônico *Sick transit*, título que aqui traduz-se livremente como *trânsito adoentado*, a imagem do poema repete a estratégia da re-significação através da relação entre a “função utilitarista dos componentes da cena” e os sentidos “por trás da imagem”. A função denotativa da placa é dizer a motoristas e pedestres que as vias que levam ao bairro paulista da Liberdade estão interditas. Portanto, para chegar às regiões Paraíso e Vila Mariana, seria preciso seguir a seta, que também conta com a indicação do órgão governamental responsável – novamente, como em *O ESPAÇO É CURVO* (PAES, 2008, p. 203-204), o Detran.

A função conotativa do poema, contudo, revela outras fontes de sentido: no auge do regime militar, momento em que a sociedade brasileira ressentia-se pela ausência de direitos sociais, políticos e civis, importante observar a força de um “verso cotidiano” como *Liberdade interdita*. Some-se a tal força, proporcionada pela inversão hipertextual da poesia de Paes – que leva a imagem às páginas de *Meia palavra* –, a ironia intrínseca ao destino da seta exibida pela placa: “Paraíso”. A vasta condensação de sentidos proporcionada pelo poema, através de conexões vi-

suais e gramaticais, revela a exploração, pelo poeta, “do branco na página”, assim como o uso de “fragmentos de palavras ali disseminados”, que “ganham ênfase e ressonâncias” (PAES, 1996, p. 55).

Por fim, entre as experiências visuais de Paes, EPITALÂMIO (PAES, 2008, p. 198-199) discute as relações conjugais através da imagem de duas escovas de dente que, dispostas num copo, “relacionam-se” intimamente.



(PAES, 2008, p. 198-199)

Através do descolamento da fotografia de três objetos em simbiose – duas escovas e um copo –, o poeta estimula novas conexões de significado: o hipertexto, neste sentido, provoca *transleituras* que dizem respeito à intimidade das relações humanas e, de certa forma, elucida o subtítulo do livro de Paes – *cívicas, eróticas e metafísicas*. O erotismo inerente à sobreposição das escovas – pré-figuração do entrelaçamento dos corpos

– reacende, no leitor, a discussão em torno da(s) união(ões) amorosa(s).

Também o título do poema, EPITALÂMIO, amplia ainda mais seus significados: o termo é referência direta ao cântico nupcial, de natureza religiosa, que busca reivindicar aos noivos a bênção dos deuses. Mais uma vez, a inversão hipertextual do escritor paulista, aliada à concisão própria de seus versos, é capaz de levar o leitor à revisão de seus próprios “nós”. Nas páginas de *Meia palavra*, a delicadeza e a simplicidade do “apego” entre as escovas, eroticamente acomodadas no interior do copo, estão aptas a estimular discussões – políticas, por que não? – em torno da vida (íntima) em sociedade.

6 Conclusão

Nos três poemas analisados, buscou-se revelar de forma sucinta a habilidade de José Paulo Paes, através do uso concentrado de recursos estilísticos, linguísticos e metafóricos, para subverter em poesia a lógica da imagem cotidiana; assim como para diminuir – através da inversão hipertextual e a rede de novas conexões que suscita – a distância entre territórios por vezes antípodas: ética e estética; amor e política; significante e significado; imagem e palavra.

7 Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Da fortuna crítica de *O aluno*. In: PAES, José

Paulo. *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG, 1997. p.35-36.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins/MEC, 1972. 288p.

ARRIGUCCI JR., Davi. Agora é tudo história. In: PAES, José Paulo. *Melhores poemas – José Paulo Paes*. São Paulo: Global, 1998. (Prefácio)

—. Davi. Uma vida em resumo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1998. Mais!, p.5/9.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976. 528p.

—. O livro do alquimista. In: PAES, José Paulo. *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG, 1997. p.44-46.

CAMPOS, Augusto de. Do epigrama ao ideograma. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1967.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965. 201p.

CULT – REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA. *Dossiê José Paulo Paes*. São Paulo: Lemos editorial, nº22, mai. 1999, p.39-63.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. 247p.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978. 350p.

- GUIMARÃES, Julio Castañon. Meia palavra. Diário Oficial de Minas Gerais, Belo Horizonte, 31 ago. 1974. *Suplemento Literário*, p.8.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 204p.
- MEDINA, Cremilda. Humor e síntese na voz poética (solitária). In: *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda/Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, Lisboa, 1985.
- MELO NETO, João Cabral de. A geração de 45. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, 23 nov., 30 nov., 7 dez. e 21 dez. 1952.
- MENESES, Eduardo Diatay B. De. O riso, o lúdico e o cômico. *Revista de cultura*, São Paulo, ano 68, nº4, p.5-16, 1974.
- PAES, José Paulo. *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG, 1997. 52p.
- . *Os melhores poemas de José Paulo Paes*, seleção de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Global, 1998. 241p.
- . As aventuras de José Paulo Paes. *Leia*, São Paulo, mar. 1990. Entrevista concedida a Antônio Paulo Klein, p.31-34.
- . *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995. 144p.
- . *Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*. São Paulo: Atual, 1996. 88p.
- . *Um poeta como outro qualquer*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1996. 94p.
- . *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. 208p.
- . Um começo de vida. In: *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG, 1997. p.46-49.
- . *O lugar do outro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. 216p.
- . *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 512p.
- PAIXÃO, Fernando. O “cantinho do Zé”. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, mar. 1999. Dossiê José Paulo Paes, p.50-53.
- SILVA BRITO, Mário da. *História do Modernismo Brasileiro*. São Paulo, 1958. 320p.