

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

“DELES ME VALI”: JOSÉ PAULO PAES E A TRADIÇÃO POÉTICA

RENAN PIRES CORNETTE

GOIÂNIA

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

Renan Pires Cornette

“DELES ME VALI”: JOSÉ PAULO PAES E A TRADIÇÃO POÉTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística para obtenção do grau de Mestre em Letras e Lingüística, Área de Concentração: Estudos Literários, da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Orientadora: Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

GOIÂNIA
2008

DEDICATÓRIA

A cada suspiro de preocupação e de saudade dos meus pais...

A cada ausência nos momentos especiais para meus irmãos...

A cada segredo não contado pela distância dos meus amigos...

AGRADECIMENTOS

“A menos que o próprio Jeová construa a casa, é fútil que seus construtores trabalhem arduamente nela” (Salmo 127:3). Do mesmo modo, se o próprio Jeová não tivesse guiado meu trabalho, todo meu empenho teria sido inútil. Por isso, o primeiro e maior agradecimento vai para Jeová Deus.

Agradeço de modo especial:

Aos amigos insubstituíveis: Saulo e Nayah.

À orientadora que sabe dosar competência com sensibilidade: Solange Yokozawa.

Ao órgão financiador desta pesquisa: CNPq.

RESUMO

O presente trabalho considera a relação do poeta José Paulo Paes com a tradição poética. Seu propósito é examinar o modo como o poeta retoma e reinventa diferentes tradições poéticas. Entre as tradições adotadas pelo poeta, está a grega com suas fórmulas: o epigrama, o epitáfio e o epitalâmio. José Paulo Paes recupera essas formas fixas, mas, por meio do humor e da ironia, acrescenta novos matizes a elas. Além disso, reelabora antigos provérbios, num processo paródico de retomada e desconstrução do modelo original. A teoria que fundamenta este trabalho é a de Eliot em “A tradição e o talento individual”, que afirma que o poeta novo encontra seus momentos melhores e mais originais quando fala com a tradição. Assim, analisamos também a relação de Paes com alguns dos seus precursores, como Drummond, Bandeira, Augusto de Campos e o desconhecido modernista baiano Sosígenes Costa. Embora o poeta se apresente inicialmente como aprendiz, ao insistir numa ironia refinada, consegue alcançar sua dicção pessoal, exprimindo, assim, uma voz própria.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição poética. Influência poética. Humor. Ironia.

ABSTRACT

The present work considers the relation between the poet José Paulo Paes and the poetic tradition. Its purpose is examining how the poet retakes and reinvents different poetic traditions. Among the adopted traditions by the poet, is the Greek one with its forms: epigram, epitaph and epitalamium. José Paulo Paes recovers these fixed forms but, by means of humor and irony, he adds new hues to them. Moreover, he remakes ancient proverbs in a parodic process of getting back of the original model and unconstruction of it. The theory that holds this work is that one of Eliot, in “Tradition and the individual talent”, that says the new poet finds his best and most original moments when he talks to the tradition. So we analyze too the relation among Paes and some of his forerunners, as Drummond, Bandeira, Augusto de Campos and the unknown *baiano* modernist Sosígenes Costa. Although the poet initially introduces himself as learner, by insisting in a refined irony, he is capable to reach his personal diction, expressing thus an own voice.

KEY-WORDS: Poetic tradition. Poetic influence. Humor. Irony.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 A REINVENÇÃO DE VELHAS FORMAS NA POESIA DE PAES	16
2.1 No mínimo, irônico: reelaboração do epigrama	18
2.2 Ironia até à hora da morte: a reinvenção do epitáfio	35
2.3 Amor com humor: a recriação do epitalâmio	42
2.4 Desprovérbios	53
3 JOSÉ PAULO PAES E SEUS PRECURSORES	63
3.1 Drummond: auto-ironia	73
3.2 Bandeira: a dimensão do cotidiano	90
3.3 Augusto de Campos e a aventura concretista	108
3.4 Sosígenes Costa: paródia e ruptura com os discursos oficiais	119
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

Quando decidi cursar o Mestrado em Estudos Literários, recebi como presente treze sugestões de poetas modernos cujas obras mereciam pesquisas mais aprofundadas. José Paulo Paes era o primeiro da lista. Depois da leitura do quinto poeta, já tinha tomado a minha decisão. Sem menosprezar os outros nomes, não conseguia parar de pensar no humor seco, na crítica irônica e no perfil despojado de José Paulo Paes. Eu caí nas garras/graças da sua poesia!

José Paulo Paes nasceu em Taguaritinga, cidade do interior de São Paulo, em 22 de julho de 1926. Visto que cresceu na casa de seus avós maternos, onde funcionava também a livraria do avô, J. V. Guimarães, a leitura fazia parte da sua infância e era atividade de todos na sua família. Em 1944, aos dezoito anos, mudou-se para Curitiba com o objetivo de fazer um curso técnico de Química Industrial. Na capital paranaense, conviveu com diversos escritores e artistas que freqüentavam o Café Belas-Artes, entre eles Dalton Trevisan e Carlos Scliar. Foi nessa época, em 1947, que o autor publicou seu primeiro livro de poesia, *O aluno*. Segundo o poeta, quem realmente fez o livro sair foi Carlos Scliar, que se interessou pela obra e procurou um editor para publicá-la em livro.

Em 1949, concluído o curso de química, o poeta mudou-se para São Paulo, onde conseguiu emprego numa indústria farmacêutica. Mas, as novidades na vida do jovem poeta foram além do campo profissional. Em São Paulo, conheceu a bailarina do Teatro Municipal, Dora Costa, que se tornou a sua esposa inseparável e musa da vida inteira. Diversas obras do poeta foram dedicadas a ela, inclusive o seu segundo livro de poemas, *Cúmplices*, publicado em 1951, pouco antes de se casarem.

Após o casamento, além de exercer sua profissão de químico, Paes ainda trabalhou como editor na Cultrix. Então, publicou *Novas cartas chilenas*, em 1954; *Epigramas*, em 1958; *Anatomias*, em 1967; *Meia palavra*, em 1973; *Resíduo*, em 1980; *Calendário perplexo*, em 1983; todas essas obras foram reunidas no volume intitulado *Um por Todos*, em 1986. Também escreveu obras ensaísticas, como *As quatro vidas de Augusto dos Anjos*, *A aventura literária*, *Pavão parlenda paraíso* e *Gregos & baianos*.

Em 1988, assinou outro livro de poemas, dessa vez sob o título *A poesia está morta mas juro que não fui eu*; depois, em 1992, publicou uma das suas melhores obras,

Prosas seguidas de odes mínimas. Nos anos de 1995 e 1996, imprimiu duas obras com tiragem muito pequena e que, por isso, não ficaram muito conhecidas. São, respectivamente, *A meu esmo* e *De ontem pra hoje*.

A produção poética de José Paulo Paes caminhou lado a lado com sua crítica literária e com sua atividade de tradução. Sem freqüentar cursos de idiomas, o poeta traduziu diretamente do grego, do inglês, do italiano e de outras línguas. Ele mesmo dizia que era surdo-mudo em vários idiomas. No entanto, apesar de não falar uma palavra em outras línguas, tornou-se referência na área de tradução no Brasil. Entre os escritores que traduziu estão Konstantinos Kaváfis, Pietro Aretino, Lawrence Sterne, W. H. Auden, Hölderlin, Paul Éluard, Rainer Maria Rilke, Giorgios Seféris e Williams Carlos Williams.

O nome de José Paulo Paes também se sobressai no terreno da poesia infantil. Embora não tivesse filhos, ele e Dora tinham dois sobrinhos, Andréa e Carlos Fernando, a quem tratavam como filhos. Quando eram crianças, o poeta passeava com eles e aproveitava para entretê-los com brincadeiras verbais. Certo dia ocorreu ao poeta que outras crianças também podiam se divertir com aquelas brincadeiras. Surgia então a poesia de Paes voltada em especial para o público infantil. A produção do poeta nessa área inclui a publicação de sete livros de poesia, além de três traduções, editados entre 1984 e 1998.

Naquele ano, no dia 08 de outubro, o poeta faleceu, vítima de um edema pulmonar provocado por uma doença cardíaca. Alguns anos antes, essa mesma doença havia causado a amputação da sua perna esquerda. Essa tragédia pessoal transformou-se em matéria de poesia, conforme se pode verificar na ode “À minha perna esquerda”, um dos poemas mais conhecidos de Paes, incluída na obra *Prosas seguidas de odes mínimas*. Sobre essa obra, o poeta escreveu num texto autobiográfico: “De qualquer modo, *Prosas* será, na pior das hipóteses, o meu penúltimo livro. O último há de ser póstumo” (PAES, in MASSI, 1991, p. 196). Ele tinha razão. Em 2001, quase três anos após a sua morte, foi publicado seu último livro de poemas, intitulado *Socráticas*, somente com poemas inéditos.

No que diz respeito à recepção crítica acadêmica da poesia paesiana, o número de trabalhos ainda é bem limitado e foram produzidos, quase todos, na última década. Em sua maioria, esses trabalhos abordam a poesia infanto-juvenil, gênero em que o poeta é considerado um dos maiores nomes no Brasil. É o caso das dissertações de Mestrado de Ana Elvira Luciano Gebara, intitulada *Os convites da poesia: a obra poética de José Paulo Paes para crianças*, defendida na Universidade de São Paulo em 1999; e da de Silvana Pinheiro Taets, da Universidade Federal do Espírito Santo, com o título *Na trilha do humor de José Paulo Paes: ri melhor quem ri no mínimo*, que procura identificar as principais marcas da

poesia de Paes, como “a ironia e o humor de uma linguagem cortante [...] que se articulam à opção insistente do epigrama” (TAETS, 2000, p. 14), por meio da análise de poemas infanto-juvenis.

Sobre sua poesia voltada mais estritamente para o público adulto, destacam-se os estudos de João Carlos Biella, defendidos na Universidade Estadual Paulista. Sua dissertação de Mestrado, *Uma leitura da poesia de José Paulo Paes: influências, o princípio-corrosão e memória*, procura analisar o diálogo do poeta com a tradição e a conquista de uma dicção particular, o cultivo do epigrama de qualidade irônica e a utilização da memória pessoal no momento de criação poética. Na sua tese de Doutorado, intitulada *Um ensaio sobre a ironia na poesia de José Paulo Paes*, Biella disserta acerca da recepção crítica da poesia paesiana e do percurso do poeta pela vereda do humor e da ironia. Defende que, nos seus primeiros livros, Paes restringia-se a um riso envergonhado, escondendo-se atrás de seus mestres. A partir de *Novas cartas chilenas*, sua ironia adquire um tom satírico e paródico. E nas obras seguintes, “a ironia deixa de ser uma ferramenta para se transformar paulatinamente em estratégia mista de dúvida, encantamento e fingimento no tocante à reflexão sobre a linguagem poética” (BIELLA, 2004, p. 153).

Outro importante trabalho acadêmico sobre a poética paesiana é a dissertação de Mestrado *José Paulo Paes e a anatomia do poema*, de Alberto Lopes de Melo, apresentada à Fundação Universidade Federal do Rio Grande. O autor, sustentado nas teorias sobre a influência poética de Harold Bloom, considera o diálogo da produção poética de Paes com o sistema literário ao qual pertence e com alguns autores canônicos. Além disso, aborda o modo como se consolidou o fazer poético de Paes enquanto procedimento com voz própria, afirmando que o poeta “produz paralelamente a diversas correntes estéticas, sem engajamento literário que não seja às suas próprias convicções artísticas” (MELO, 2006, p. 83).

Embora as propostas dos estudos de João Carlos Biella e de Alberto da Cunha Melo se assemelhem à desta dissertação, há diferencial na escolha dos poetas que são apresentados como precursores de Paes e na adoção de teorias sobre a influência. Na questão da análise dos pais poéticos de Paes, Biella focaliza apenas Drummond. Melo faz o mesmo, mencionando ainda a influência exercida pela estética concretista na obra paesiana. No que diz respeito à teoria, ambos se sustentam no Harold Bloom de *A angústia da influência*. Diferentemente, embora a teoria de Bloom forneça alguns pressupostos para o desenvolvimento desta pesquisa, o suporte teórico central dela é a teoria de Eliot em “A tradição e o talento individual”. Além disso, os precursores de Paes que analiso variam desde o mestre Drummond, figura importante do cânone literário brasileiro, até Sosígenes Costa,

poeta pouco conhecido pelo público e pela crítica especializada. A originalidade deste trabalho se deve ainda à pesquisa da utilização de formas fixas na poética paesiana. Apesar de a tendência epigramática ser freqüentemente explorada em diversos estudos sobre a poesia de Paes, nenhum trabalho que trata dos epítáfios, dos epitalâmios ou dos desprovérbios paesianos foi encontrado.

Ainda entre os trabalhos acadêmicos que contemplam José Paulo Paes, pode-se destacar a dissertação de Mestrado, defendida na Universidade Federal de Alagoas, *A ossatura poética de José Paulo Paes*, de Madileide de Oliveira Duarte, cujo *corpus* é mais amplo do que o dos outros trabalhos mencionados, incluindo a poesia, a crítica e a tradução de Paes. A autora sustenta que a ossatura poética paesiana se constrói no trânsito do ofício de tradutor para o de crítico e para o de poeta. Assim, o poeta, ao traduzir poetas mais derramados, compensa sua veia epigramática; sua crítica sociológica muitas vezes se casa às idéias transmitidas em suas poesias. Paes é descrito como “aquele que na busca da ossatura poética, fez paragem obrigatória na tradução, na crítica literária, na poesia” (DUARTE, 2001, p. 110).

A fortuna crítica de Paes é mais rica no que diz respeito a trabalhos publicados em jornais, revistas ou livros. Grandes nomes, como Alfredo Bosi e David Arrigucci Jr., assinam importantes ensaios sobre a poética de José Paulo Paes. Esses ensaios servem vez por outra como referencial crítico nesta pesquisa. É o caso do prefácio de *Um por todos*, escrito por Bosi, que conviveu com o poeta durante décadas. Nesse prefácio, esboça as principais características de cada obra reunida no referido volume. Também prefaciando uma coletânea d’*Os melhores poemas de José Paulo Paes*, Arrigucci Jr. escreveu “Agora é tudo história”, delineando, entre outros aspectos, a força da vertente epigramática na poesia de Paes. Outro importante artigo de Arrigucci Jr., “No mínimo, poeta”, foi publicado na revista *Cult*, na edição de maio de 1999. Nesse artigo, o autor chama Paes de “o homem da brevidade” e considera o aproveitamento que o poeta faz da “velha fórmula do epigrama para comentar ironicamente o mundo em que lhe tocou viver e a intimidade da qual, de alguma forma, ele precisava falar para tocar nesse mundo” (ARRIGUCCI Jr., 1999, p. 61).

Esse artigo de Arrigucci Jr. integra um dossiê publicado na mencionada edição da *Cult*, de maio de 1999, onde aparecem também uma entrevista que José Paulo Paes concedeu a Heitor Ferraz e três outros artigos. Um deles, escrito por Fernando Paixão e intitulado “O cantinho do Zé”, descreve o espaço em que José Paulo Paes passava os dias escrevendo e traduzindo. Outro, “A semiótica do verso”, assinado por Izidoro Blikstein, comenta a atividade de Paes como tradutor e em que sentido as traduções de clássicos da Linguística e

da Semiótica influenciaram sua atividade poética. Por fim, Rodrigo Naves escreveu “A poesia do homem comum”, ressaltando a participação de José Paulo Paes na vida cultural do país, que ocorreu à margem de vínculos institucionais ou acadêmicos e sem a intenção de receber destaque como um homem de letras.

A fortuna crítica levantada do poeta inclui ainda o artigo “Imagem e sentido na poesia de José Paulo Paes”, publicado em revista digital, de autoria de Furlan e Alves. As autoras analisam a formação da imagem e do sentido na poética paesiana, concluindo que a concisão característica da poesia de Paes é um convite para o leitor interagir com as imagens apresentadas e participar, de acordo com seu conhecimento de mundo, na construção do sentido dos poemas. Outro artigo veiculado por meio digital é o assinado por Maria Teresa Gonçalves Pereira, intitulado “José Paulo Paes: a sedução do leitor pelo jogo verbal”, constante dos *Anais da ANPOLL* de 2003. A autora se concentra na poesia infanto-juvenil do poeta, verificando como ele utiliza o ludismo verbal e aproveita todas as potencialidades da palavra para conquistar os leitores, em especial o público infantil.

Os artigos circunstanciais de jornal constituem outra parcela da fortuna crítica do poeta. A maioria dos textos acessados relata simplesmente o lançamento de alguma obra do poeta ou sua morte. No entanto, alguns trabalhos dessa mídia contém reflexões importantes acerca da poética paesiana, como por exemplo o de Miguel Sanches Neto, publicado na *Gazeta do Povo* em 1997. No artigo “Primeiro caderno de poesia de José Paulo Paes”, analisa a influência de poetas como Drummond e Oswald de Andrade no livro *O aluno*, de Paes, bem como as evidências de uma voz própria já nessa primeira obra. Alguns meses antes, Júlio Castañon Guimarães escreveu para o *Jornal de Resenhas* o artigo “A formação de um poeta”, analisando brevemente quatro lançamentos de José Paulo Paes: duas obras poéticas (*A meu esmo* e *De ontem pra hoje*), uma tradução (*Gaveta de tradutor*) e uma autobiografia (*Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*). O artigo de João Ângelo Oliva Neto para o *Jornal da Tarde* não trata propriamente do poeta, mas sim de considerações acerca da tradução feita por Paes de *Reflexões sobre poesia e ética*, do grego Konstantinos Kaváfis. E, em 1999, Wilson Martins publicou o artigo “Vertentes poéticas” na *Gazeta do Povo*, destacando, entre outras vertentes da poesia paesiana, uma visão irônica e desmistificadora do mundo e dos seus semelhantes e uma inclinação epigramática.

Elementos importantes da fortuna crítica do poeta são os textos em que ele fala de si mesmo e de sua obra, incluindo suas entrevistas. Duas delas são especialmente importantes para a compreensão da poética paesiana, pois focalizam as atividades de Paes como poeta e tradutor. A primeira, conduzida por Carlos Felipe Moisés e realizada em 1986, foi publicada

inicialmente no *Jornal da Tarde* e, posteriormente, incluída na obra *Literatura para quê?*. A segunda, que saiu no jornal *O Povo*, de Fortaleza, foi conduzida por Floriano Martins e Rodrigo de Almeida e trata brevemente das atividades de poesia, crítica e tradução de Paes.

Além disso, Paes também fala sobre sua obra num depoimento publicado em livro intitulado *Poesia para crianças*. Destarte o título restritivo, os comentários do poeta incluem aspectos diversos de toda a sua obra poética. Outro importante depoimento foi publicado na obra *Artes e ofícios da poesia*, organizada por Augusto Massi, em que se pediu que alguns poetas relatassem seu Itinerário de Pasárgada. No texto “Um poeta como outro qualquer”, que posteriormente foi editado à parte, Paes fala um pouco de cada livro de poesias publicado até então e esclarece pontos altos da sua poética, como o humor, a conquista da voz própria, a simpatia pelas tendências concretistas e a poesia fundada na memória pessoal.

Essa breve revisão da fortuna crítica de Paes revela um denominador comum: quase todos os estudiosos da sua poesia mencionam o humor e a ironia como traços característicos da poética paesiana. Nas entrevistas e nos depoimentos, Paes frequentemente assumiu ser dono de um temperamento marcado por “uma acidez sempre irônica, satírica” (PAES, in MOISÉS, 1996, p. 133). De antemão, o projeto da presente dissertação adiantou que o “humor herdado dos modernistas e a ironia que faz parte da personalidade poética de Paes confere novos formatos a antigas fórmulas como o epigrama e o epitáfio”. No entanto, durante o desenvolvimento da pesquisa, a recorrência da ironia na poesia de Paes chegou a ser incômoda. Tudo parecia explicar-se por meio do humor e da ironia. Por mais que procurasse caminhos diferentes, o ponto de chegada era sempre a ironia. Isso fez com que a ironia, apoiada pelas idéias de Linda Hutcheon em *Teoria e política da ironia*, Vladímir Propp em *Comicidade e riso* e Friedrich Schlegel em *O dialeto dos fragmentos*, se tornasse o eixo principal de leitura e de interpretação neste trabalho.

A ironia na poesia de José Paulo Paes também assinala a relação do poeta com a tradição poética. A questão da influência e das relações intrapoéticas também é recorrente nos estudos da poética paesiana. Tal interesse dos estudiosos no diálogo do poeta com a tradição talvez tenha sido provocado pelo próprio poeta, que além de se apresentar como aprendiz na sua obra de estréia, também sempre mencionou nos seus depoimentos a luta em busca de uma dicção pessoal. Ele também tornou público o recebimento de uma carta “muito simpática mas muito severa fazendo restrições”, enviada por Drummond após a leitura de *O aluno* (PAES, in FERRAZ, 1999, p. 44). Nela, o mestre dizia que o novo poeta se procurava através dos outros enquanto devia se encontrar dentro de si mesmo. Sobre os efeitos dessa carta, Paes declarou: “E toda a minha luta desde então, graças a essa carta do Drummond, foi de tentar

puxar minha voz própria, uma vozinha pequenininha, que fosse fraquinha, mas que fosse minha, ou como dizia o Oswald, ‘mau mas meu’. Toda a minha luta foi por aí” (PAES, in FERRAZ, 1999, p. 45).

Assim, a conquista de uma voz própria, preocupação constante do poeta José Paulo Paes, se tornou objeto de interesse dos estudiosos da poesia paesiana. Para entender o desenvolvimento de uma dicção pessoal na poética de Paes é necessário analisar a relação do poeta com a tradição e com aqueles que ele chama de precursores, o que configura o tema desta dissertação. No primeiro capítulo, verifico como a tradição clássica está presente na obra de Paes através da utilização de antigas fórmulas como o epigrama, o epitáfio e o epitalâmio. Esses três tipos de composições líricas que nasceram ou se desenvolveram na Antiguidade helênica são frequentemente empregados por Paes, sempre evidenciando alguma originalidade. O objetivo desse capítulo é mostrar como Paes busca na tradição clássica elementos que comporão a sua poética e, posteriormente, como ele rompe com a tradição por conferir novos matizes aos mesmos elementos colhidos na tradição. O primeiro capítulo ainda propõe revelar como Paes desconstrói diversos provérbios, apresentando frases cristalizadas sob uma ótica renovada.

No segundo capítulo, a relação do poeta com a tradição é analisada com base na comparação de Paes com seus precursores. Através da apropriação de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Sosígenes Costa, Paes evidencia conexões com a tradição modernista. No entanto, o novo poeta vai além da imitação. No esforço de criar uma voz pessoal, que não se confunda com as de seus precursores, modifica algumas das características herdadas de acordo com a sua personalidade poética. Esse capítulo analisa ainda como Paes se aproveita das conquistas concretistas, especialmente aquelas evidentes na obra de Augusto de Campos, para ressaltar aspectos da sua dicção pessoal.

O referencial teórico básico do presente trabalho envolve obras de Octavio Paz, Harold Bloom e T. S. Eliot. Para o primeiro capítulo, em que observamos a recuperação de velhas formas pela poética paesiana, utilizo em especial a obra *Os filhos do barro*, de Paz, publicado pela primeira vez em 1972. No primeiro capítulo da obra, intitulado “A tradição da ruptura”, ele comenta a respeito de uma tendência recorrente na modernidade lírica – a busca de tradições remotas como mecanismo de ruptura como o moderno. A lírica paesiana evidencia ruptura com o moderno através da busca de antigas formas na tradição greco-romana ou nos provérbios milenares. No entanto, ao mesmo tempo em que há um resgate de antigas tradições, ocorre também um desvio no momento em que o poeta confere novos matizes a tais composições clássicas.

No segundo capítulo, a teoria de Harold Bloom, com o seu clássico *A angústia da influência*, que assim como a obra de Paz veio a lume no início da década de 1970, serve de referencial para tratar da questão da angústia de débito que a influência poética envolve. Embora possamos nomear Drummond e a tradição concretista como as maiores influências que José Paulo Paes recebeu, ele próprio identifica diversos outros precursores da sua obra. Ao analisarmos a influência de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Sosígenes Costa e da estética concretista, em especial de Augusto de Campos, na obra de Paes, aproveitamos alguns conceitos de Bloom, como por exemplo a *Tessera*, uma das razões revisionárias que compreende a idéia de complementação antitética da obra do precursor.

Contudo, o principal suporte teórico desta pesquisa é o ensaio de Eliot intitulado “A tradição e o talento individual”, publicado inicialmente em 1919. Para ele, a influência poética não envolve angústia de débito, afinal todo poema nasce em meio a uma ordem ideal. Essa ordem ideal é a tradição e, para se adequar a ela, todo bom poeta sofre um processo de despersonalização, sacrificando continuamente a sua personalidade para seguir o caminho trilhado pelos poetas mortos. Assim, em vez de lutar contra a influência poética, como propõe posteriormente Bloom, o poeta deve se esforçar arduamente para conseguir obter a tradição. A busca da tradição é imprescindível para o poeta novo, segundo Eliot ([19--?], p. 25-26), porque “nenhum poeta detém sozinho o seu completo significado” e não podemos avaliá-lo isoladamente; antes, “é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos”.

Então, para Eliot, a tradição é uma influência positiva e necessária para o novo poeta. O seu talento individual é demonstrado justamente na sua concordância com a tradição. Como diz Eliot ([19--?], p. 22), se abordarmos um poeta sem o preconceito de nele procurarmos o que é individual, “acharemos freqüentemente que não só os melhores, mas os passos mais significativos da sua obra, poderão ser aqueles onde os poetas mortos, seus antepassados, mais vigorosamente afirmam a sua imortalidade”. A teoria de Eliot ajuda a compreender a relação de José Paulo Paes com os seus precursores, visto que o poeta busca sua dicção pessoal, ou a expressão de seu talento individual, ao mesmo tempo em que reconhece que grandes poetas, como Drummond e Bandeira, vanguardas, como o Concretismo, e mesmo poetas não-canônicos, como Sosígenes Costa, influenciam sua produção poética.

Portanto, o objetivo desta dissertação é responder às seguintes questões: Como ocorre, na poética paesiana, o resgate e a posterior ruptura com antigas tradições? Como se dá a influência poética entre Paes e seus precursores? O poeta, de fato, se contrapõe aos seus

predecessores? E é necessária uma postura antitética para assinalar o desvio do poeta em relação aos seus precursores ou a sua ruptura com uma tradição?

Para responder essas perguntas, opto por uma análise que conjugue doses sóbrias de teorias com outras mais generosas de textos literários. O *corpus* desta pesquisa compõe-se dos supracitados treze livros de poemas de José Paulo Paes, publicados entre 1947 e 2001. Para acompanhar a relação do autor com a tradição, seleciono alguns poemas paradigmáticos. Ao lidar com esses poemas, procuro evidenciá-los, enfrentá-los por dentro em exercícios de análise que visam, acima de tudo, valorizar os poemas de José Paulo Paes.

A REINVENÇÃO DE VELHAS FORMAS NA POESIA DE PAES

“O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra” (PAZ, 1984, p. 20). Com essas palavras, o poeta e crítico literário mexicano Octavio Paz defende a idéia de que a modernidade não se distingue apenas pela celebração do novo, mas também pela atualização do antigo com o objetivo de causar uma ruptura com a tradição. De acordo com o poeta, uma das características da época moderna é a aceleração do tempo histórico. Isso significa que, na modernidade, presente, passado e futuro são conceitos relativos, visto que há uma fusão de todos os tempos e todos os espaços em um aqui e agora. Segundo Paz (1984, p. 22), “o que acaba de acontecer já pertence ao mundo do infinitamente distante e, ao mesmo tempo, a antiguidade milenar está infinitamente próxima”. Então, o uso de idéias e fórmulas pertencentes ao passado remoto e a atualização destas constitui uma linha de força da arte moderna. De fato, Paz (1984) fala da existência de uma “corrente arcaizante” na estética moderna.

Ao voltar sua atenção para o arcaico, a arte moderna se reconhece em dívida com a tradição. No entanto, numa atitude de negação, o antigo se torna contemporâneo com a finalidade de propor uma nova tradição. Logo, a ressurreição do passado pela estética moderna significou uma ruptura. Sobre isso, Octavio Paz (1984, p. 21) escreveu:

Essas novidades centenárias ou milenares interromperam algumas vezes nossa tradição, sendo que a história da arte moderna do Ocidente é também a história das ressurreições das artes de muitas civilizações desaparecidas. Manifestações da estética da surpresa e de seus poderes de contágio, mas sobretudo encarnações momentâneas da negação crítica, os produtos da arte arcaica e das civilizações distantes inscrevem-se com naturalidade na tradição da ruptura. São uma das máscaras que a modernidade ostenta.

No entanto, mirar o passado em busca de soluções não é privilégio da arte moderna. Desde Homero, a literatura vem repetindo Homero. Em certos períodos, a imitação dos clássicos constituía a própria noção de arte. Conforme acredita Gérard Genette (1982), não existe obra literária que não evoque, de algum modo, outra obra. Daí a idéia de leitura palimpsêstica, que significa reconhecer num determinado texto os seus pré-textos. Contudo,

Octavio Paz não considera novidade o fato de a arte moderna retomar tradições de eras passadas. A novidade se encontra em utilizar as antigas tradições como um mecanismo de negação do moderno e, portanto, de ruptura. Assim, uma seqüência de rupturas indicaria o surgimento de uma nova tradição – a tradição da ruptura. É exatamente isso que Paz (1984, p. 23) afirma: “durante o último século¹ e meio aconteceram mudanças e revoluções estéticas, mas como não se notar que essa sucessão de rupturas é também uma continuidade?”.

Os ideais de Octavio Paz podem ser aplicados à poética de José Paulo Paes, poeta moderno que fez amplo uso de algumas formas clássicas na construção de seus poemas. Mais do que simplesmente repetir moldes do passado, Paes busca na antiga tradição poética greco-romana e na tradição popular, formas que se fazem convenientes à sua expressão poética. Ao mesmo tempo, ele toma a liberdade de modificar alguns aspectos a fim de que estes se ajustem melhor à sua dicção pessoal. Ao fazer isso, rompe tanto com a tradição ressuscitada como com a tradição moderna. O presente capítulo procura explicitar o modo como José Paulo Paes recicla diferentes formas clássicas na sua atividade poética, conservando alguns aspectos herdados e alterando outros, numa relação de continuidade e ruptura com a tradição. Entre os moldes poéticos utilizados por Paes, analisaremos o epigrama, o epitáfio, o epitalâmio e o provérbio. Visto que o epigrama é mais recorrente em Paes do que as outras formas mencionadas, este receberá uma atenção maior.

¹ *Os filhos do barro*, de Octavio Paz, data do início da década de 1970.

2.1 No mínimo, irônico: reelaboração do epigrama

O epigrama foi um dos tipos de composições poéticas que melhor se ajustou à personalidade do poeta José Paulo Paes. Além de traduzir diversos epigramas da literatura grega, como por exemplo os presentes na obra *Poemas da antologia grega ou palatina*, o próprio Paes cultivou amplamente essa forma. Uma de suas obras, publicada inicialmente em 1958, intitula-se *Epigramas*. Além disso, muitos epigramas estão espalhados pelas outras obras poéticas de José Paulo. Embora a tradução de textos epigramáticos certamente influíu no domínio artístico que o poeta tem do epigrama, a tendência de Paes à forma condensada é anterior ao seu trabalho de tradutor. O epigrama é uma forma poética tão constante da obra paesiana que a maioria dos seus críticos menciona a poesia epigramática como um dos seus pontos fortes. É o caso de David Arrigucci Jr. (2003, p. 8), que falou da “matriz epigramática, com o corte seco da linguagem reduzida à forma breve”, como uma “novidade radical” que o poeta exhibe em meio a uma poesia de legado modernista. Alfredo Bosi diz que a obra paesiana se caracteriza pela expressão onde nada falta e nada sobra, pelo “poema breve”, pela “concisão lapidar” e “pela vertente epigramática que se tornou congenial à palavra de José Paulo Paes” (BOSI, 1986, p. 19, 22). A condensação poética é, portanto, parte da identidade do poeta José Paulo Paes.

O próprio José Paulo define “epigrama” no posfácio de *Poemas da antologia grega ou palatina*. No ensaio intitulado “A Antologia palatina e o epigrama grego”, ele explica que o substantivo grego *epigramma* deriva do verbo *epigraphēin*, que significa “escrever sobre”. Originalmente, o epigrama, de acordo com Massaud Moisés (1974, p. 190), “designava toda sorte de inscrição, em túmulos, monumentos, estátuas, medalhas, moedas, etc., em verso ou prosa, votada à lembrança de um acontecimento memorável ou de uma vida exemplar”. Sobre a evolução do epigrama, Paes (1995, p. 118) conta:

Já no século VI a.C. o epigrama perdia a função pragmática que a princípio tivera para se transformar num artefato puramente literário, se bem que guardando sempre a brevidade lapidar de sua matriz, enriquecida agora de uma sóbria elegância.

A importância da brevidade é ressaltada por Harry Shaw (1978, p. 174). Ao definir epigrama, ele usa adjetivos como “agudo”, “engenhoso”, “conciso” e cita a definição do poeta inglês Coleridge: “Um todo anão, cujo corpo é a brevidade e a alma a agudeza”. No

período clássico, o epigrama se caracteriza pela simplicidade e pela sobriedade. Isso muda no período alexandrino. Paes (1984, p. 121) explica que “a sobriedade emotiva do período clássico cede lugar à livre expressão dos sentimentos, com o que o gênero assume as funções da poesia lírica e se torna hegemônico”. É nesse período que surge uma grande variedade de temas, entre eles o vinho, a crítica aos costumes, o ódio ou a lisonja aos poderosos e a confiança amorosa. Esses mesmos temas continuam a ser poetizados no período seguinte, o greco-romano, embora de modo mais convencional e artificioso. Além disso, entre os latinos, a verve satírica é acentuada. Os principais epigramistas latinos são Catulo e Marcial, sendo que o segundo é considerado “o modelo indiscutido para todos os pósteros que se puseram a elaborar versos de maneira sentenciosa e condensada” (MOISÉS, 1974, p. 190).

Durante a Idade Média, o epigrama é pouco cultivado. Somente com o Renascimento o gênero volta a ser apreciado em muitos países da Europa, entre eles, Espanha, França, Inglaterra e Alemanha. Nesses países, escritores famosos, como Gôngora, Voltaire, Coleridge e Goethe, compuseram centenas de epigramas, cada qual em sua própria época. Em Portugal, o maior autor de epigramas foi Bocage e, no Brasil, é possível encontrar algumas manifestações isoladas.

Por exemplo, Mario Quintana cultivava o epigrama em alguns livros, como *Espelho Mágico*, obra composta de dezenas de quadras rimadas. Yokozawa (2006, p. 83) comenta que essas quadras revelam “reflexões irônicas e astuciosas sobre a tradição popular, as verdades assentadas pelo senso comum e a tradição cultural ocidental, notadamente a literatura européia”. Cecília Meireles também paga tributo a essa forma. A poeta escreve diversos epigramas, marcados, como grande parte da sua obra lírica, pela leveza e pela musicalidade. E outro poeta brasileiro que desenvolve o gênero epigramático foi Guilherme de Almeida. Especialmente depois de conhecer mais profundamente os epigramas japoneses, ou haicais, Guilherme de Almeida prima por uma poesia breve, mas que exprima um sentido profundo.

Apesar de algumas variações ao longo de sua história, Massaud Moisés (1974, p. 191) resume a estrutura do epigrama da seguinte maneira:

[N]o geral, uma quadra, dividida, segundo o poeta alemão Lessing (século XVIII), em duas seções, o nó, que visa a incitar a curiosidade do leitor, e o desenlace, que a satisfaz, com resumir o conceito ferino e cáustico. Vezes há, porém, que se compõe de várias estrofes.

Essa definição se enquadra em muitos epigramas, especialmente aqueles do período clássico. No entanto, em geral, os autores modernos que retomam a tradição do

epigrama sentem-se livres para compor textos com estruturas bastante diversas. Os epigramas de José Paulo Paes, por exemplo, apresentam diferentes formatos, podendo possuir apenas duas palavras ou até várias estrofes. O primeiro epigrama publicado pelo poeta aparece no seu segundo livro de poesia, *Cúmplices*. A obra de 1951 tem como tema geral o amor, conforme fica evidente na seguinte epígrafe, de D. H. Lawrence: “Love is not a goal; it is only a travelling”. Em seis dos nove poemas do livro, Paes cita o nome de Dora, bailarina do Teatro Municipal de São Paulo, com quem se casou um ano após a publicação de *Cúmplices*. Portanto, o escopo do primeiro epigrama de Paes é a confiança amorosa, tema que passou a ser livremente cultivado no domínio da epigramística especialmente no período alexandrino. A estrutura desse primeiro epigrama é mais clássica, sendo formado de uma quadra em que cada verso possui onze sílabas:

EPIGRAMA

Entre sonho e lucidez, as incertezas.
 Entre delírio e dever, as tempestades.
 Ai, para sempre serei teu prisioneiro
 Neste patíbulo amargo de saudades...
 (PAES, 1986, p. 202)

Os primeiros dois versos propõem uma espécie de enigma que só é solucionado nos dois últimos versos. O relacionamento amoroso é comparado a uma eterna prisão. Escrito em primeira pessoa, o poema menciona um eu prisioneiro que jaz num patíbulo, local onde comumente os criminosos sofrem a sua pena capital. Mas o patíbulo do epigrama de Paes não é um simples lugar de execução de criminosos. Trata-se de um “patíbulo amargo de saudades”, onde o eu sofre como prisioneiro de quem ama. Outras palavras do epigrama que sugerem a idéia de um amor que enfrenta diversas aflições são “incertezas” e “tempestades”. Apesar disso, não se pode deixar de pensar num sofrimento voluntário, afinal, entre expressões como “sonho” e “delírio”, ocorrem outras opostas como “lucidez” e “dever”, o que indica uma devoção ao mesmo tempo espontânea e obrigatória ao ser amado.

Contudo, quem lê esses versos carregados de lirismo amoroso não supõe que, em outros momentos, Paes tenha utilizado o molde epigramático para dar vazão à sua ironia. O epigrama mostrou-se um dos melhores mecanismos encontrados pelo poeta para expor suas idéias com concisão máxima e ironia aguçada. Depois de estrear no gênero epigramático seguindo o modelo clássico, Paes rompe com a tradição ao acrescentar a ela novos matizes.

A tendência de Paes à extrema concisão fica bastante clara na obra *Meia palavra*, de 1973. Até mesmo o título da obra exhibe o desejo do poeta de não dizer mais do que o necessário. “Meia palavra” talvez seja uma brincadeira com o ditado popular que sabiamente afirma: “A bom entendedor, meia palavra basta”. Assim, o poeta luta para expressar o máximo de idéias com o mínimo de palavras. Como disse Arrigucci Jr. (2003, p. 11), “o poeta buscava de fato, por meio de reconcentrada operação verbal, a correspondência, que por vezes se faz identidade, do grande com o pequeno, como se procurasse ver o mundo num grão de areia”.

Consciente das características da sua poética, Paes expôs em um poema a sua compreensão acerca da importância da redução máxima de palavras. O poema está publicado no livro *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, na seção “Olho no umbigo”:

POÉTICA

conciso? com siso
 prolixo? pro lixo
 (PAES, 1988, p. 11)

“Poética” condena a prolixidade, sentenciando os textos prolixos ao lixo. Por outro lado, o poeta valoriza a concisão, que confere siso, ou juízo, à arte poética. Essa visão certamente fez com que o poeta buscasse alguma forma literária específica que privilegiasse a brevidade – e essa forma é o epigrama.

A busca pela concisão máxima pode ser observada num poema composto de apenas dois versos, da já citada obra *Meia palavra*:

MINICANTIGA D’AMIGO

coyta

 coyto
 (PAES, 1986, p. 70)

Pelo título, “Minicantiga d’amigo”, conclui-se que o objetivo do poeta era criar um poema breve, mas que fosse capaz de expressar os sentimentos próprios de uma cantiga de amigo. Típicas do Trovadorismo, as cantigas são as primeiras composições literárias da língua portuguesa. Foram escritas no dialeto galego-português e contribuíram para a evolução do idioma português. As cantigas medievais, que, como o nome denota, eram entoadas com acompanhamento musical pelos trovadores, expressam sentimentos como amor, no caso das

cantigas líricas, e desprezo ou escárnio, no caso das cantigas de maldizer. A diferença entre as cantigas de amor e as cantigas de amigo está no eu poético. Ao passo que as cantigas de amor expressam a submissão amorosa de um eu masculino pela sua senhora, as cantigas de amigo expressam os sentimentos de um eu feminino pelo seu amado. Na maioria dos casos, essas cantigas de amor e amigo mencionavam a coita, ou sofrimento, pelo fato de o amado ou a senhora estarem fora do alcance do eu.

José Paulo Paes, exercitando a redução típica do epigrama, compõe a sua minicantiga ressaltando o estritamente essencial para que o novo texto não deixe de ter relação com as cantigas trovadorescas. Sendo o sofrimento por amor a característica mais prototípica das cantigas de amor e de amigo, nenhum outro elemento é necessário para compor o que é propositalmente uma cantiga em miniatura. A grafia das palavras do poema também contribui para que a referência às cantigas de amigo seja apropriada. A utilização de “y” em vez de “i” em “coyta” e “coyto” remete ao português arcaico, comum na Idade Média. Assim, em um único verso composto apenas da palavra “coyta”, José Paulo Paes cria uma minicantiga ajustada ao talho do epigrama que revela a essência das cantigas líricas medievais.

No entanto, Paes ainda vai além. Embora o primeiro verso o conecte ao Trovadorismo e à tão comum coita de amor cantada pelos trovadores, o segundo verso, embora gráfica e foneticamente semelhante ao primeiro, possui sentido e intenção muito diferentes. A palavra “coyto” não denota sofrimento amoroso; antes, significa cópula, ato sexual. Assim, Paes, ao mesmo tempo em que recorda as cantigas líricas do Trovadorismo, ironiza o sentimento que essas cantigas expressam. Ao associar coyta e coyto, o poeta coloca em dúvida as verdadeiras intenções dos trovadores, sugerindo que seu sofrimento talvez não seja simplesmente carência amorosa, mas sim carência sexual. Desse modo, Paes profana a aparente pureza da coita expressa pelos trovadores. Magistralmente, o poeta não precisa ser prolixo para conseguir expressar a essência das cantigas líricas trovadorescas e, ao mesmo tempo, ir além, realizando uma paródia, que segundo Linda Hutcheon (1989, p. 72) se caracteriza pela “repetição com distância crítica”.

Algo similar, dizer a essência e incluir um ponto de vista divergente, é o que faz o poeta em muitos outros poemas, como por exemplo na “Canção de exílio facilitada”. Um dos textos mais parodiados da literatura nacional é a famosa “Canção do exílio”, do poeta Gonçalves Dias. Contrastando a sua terra natal, o Brasil, com o país onde se encontra exilado, Portugal, o poeta ressalta as características ímpares das riquezas naturais brasileiras.

CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá;
 As aves, que aqui gorjeiam,
 Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
 Nossas várzeas têm mais flores,
 Nossos bosques têm mais vida,
 Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
 Mais prazer eu encontro lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
 Que tais não encontro eu cá;
 Em cismar sozinho, à noite –
 Mais prazer eu encontro lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que desfrute os primores
 Que não encontro por cá;
 Sem qu'inda aviste as palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.
 (DIAS, 1944, p. 21-22)

A imagem mais recorrente no poema de Gonçalves Dias, repetida quatro vezes, é a das “palmeiras onde canta o Sabiá”, que, de acordo com Wilton José Marques (2003, p. 88), “traduz o caráter edênico da natureza brasileira”. A canção gira em torno da idealização da pátria, composta por intermédio do contraste entre o lá, a terra do poeta, e o cá, lugar onde ele se encontra exilado. Além das palmeiras onde canta o Sabiá, Gonçalves Dias fala dos céus mais estrelados, das várzeas mais floridas, dos bosques mais vivos e dos primores de sua terra natal. A ênfase na natureza tropical como forma de ressaltar o nacionalismo é reflexo da idealização da pátria, característica do Romantismo, movimento literário com o qual Gonçalves Dias está conectado. Além da valorização da pátria, outros aspectos do poema que o vinculam ao projeto romântico são, conforme explanou Marques (2003), a melancolia que o eu demonstra em relação ao seu distanciamento da terra natal, o sentimento de saudade que reveste o poema e o olhar distanciado da realidade local.

Portanto, a “Canção do exílio” é um incomparável canto de louvor ao Brasil. José Paulo Paes parodia essa canção, criando uma versão que prima pela concisão máxima e diz apenas o estritamente necessário, fazendo isso de forma extremamente irônica:

CANÇÃO DE EXÍLIO FACILITADA

lá?

ah!

sabiá...

papá...

maná...

sofá...

sinhá...

cá?

bah!

(PAES, 1986, p. 67)

A canção facilitada é composta de três estrofes, metade do número de estrofes da canção de Gonçalves Dias. A primeira e a última estrofes contêm apenas dois versos cada uma, ao passo que a segunda estrofe contém cinco versos. Cada verso é composto de apenas uma palavra, de modo que a “Canção de exílio facilitada”, de Paes, reduz as cento e treze palavras da “Canção do exílio” a apenas nove. No entanto, das nove palavras utilizadas por Paes, apenas três são pertencentes ao texto parodiado: “lá”, “sabiá” e “cá”.

A primeira estrofe do poema expressa, utilizando apenas um advérbio de lugar e uma interjeição, o desejo do poeta de estar na sua terra natal. Essa estrofe contém um elemento que foi preservado da primeira estrofe da “Canção do exílio”, o “lá”. Tanto Gonçalves Dias como Paes se referem à terra natal usando esse advérbio. Para expressar sentimentos de saudade em relação à pátria distante, Paes simplesmente exclama: “ah!”. Por meio dessa interjeição que exprime sentimentos diversos como anseio, prazer, dor, tristeza etc., ele consegue ser tão eficaz quanto o poeta romântico em expressar a saudade da sua pátria. Mario Quintana, em Caderno H, escreveu: “Sempre achei que a semente de onde germina todo o poema é uma interjeição” (QUINTANA, 2006, p. 222). Ele afirma que a poesia é uma interjeição ampliada. Paes parodia “Canção do exílio” seguindo um movimento inverso: expressa o sentimento de saudade pela pátria concentrando-o em uma interjeição. Além disso, essa interjeição pode expressar vários outros sentimentos. Por exemplo, o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa diz que “ah” pode ser usado para exprimir ironia.

Então, o poeta, já no segundo verso do poema, indica por meio de interjeição uma intenção irônica que se reforçará nos versos seguintes.

A segunda estrofe da “Canção de exílio facilitada” traz apenas um elemento procedente do texto original, que é, não coincidentemente, o “sabiá”. Conforme mencionado, o “sabiá” é a imagem mais recorrente da canção de Gonçalves Dias. Portanto, é natural que Paes a tenha conservado. Na segunda estrofe, começa a descrever sua terra natal, assim como faz Gonçalves Dias. As reticências que acompanham cada palavra da segunda estrofe contribuem para reforçar a ironia que toma conta desses versos, afinal elas indicam uma continuação do pensamento e a ironia se encontra, em muitos casos, em dizer pelo não dito. Novamente, lembramos Quintana (2006, p. 176), que disse serem as reticências a maior conquista do pensamento ocidental, pois “elas são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho”.

Nos quatro versos seguintes da segunda estrofe, a canção paesiana se distancia ainda mais do texto de Gonçalves Dias, tornando-se mais crítica à medida que se descreve uma terra que se opõe à idealizada pátria do poeta romântico. Esses versos desvelam a terra de Paes, um outro Brasil, um lugar cujo destaque não é a beleza natural, mas a malandragem do povo que só quer saber de sustento fácil, descanso e mulher. Essa definição do Brasil fica clara através das palavras “papá... / maná... / sofá... / sinhá...”. Com “papá...”, expressão pescada no vocabulário infantil, usada para se referir à comida preparada para a criança, o poeta expressa o desejo de obter alimento sem esforço. Provavelmente é isso que se quer destacar também com a palavra “maná...”. De acordo com a Bíblia, no livro de Êxodo 16:31, os israelitas passaram a chamar de maná um alimento que caía milagrosamente do céu e que tinha sabor de bolachas de mel. O maná foi uma provisão de Deus para os israelitas durante os quarenta anos que passaram no ermo. O único trabalho que os israelitas tinham era de recolher e preparar o alimento. Assim, a palavra “maná” é apropriada para indicar sustento fácil. Além disso, de acordo com o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, uma das acepções de maná é “coisa muito vantajosa”, o que reforça a idéia de obter algo com facilidade. Outra palavra usada por Paes é “sofá...”, que pode indicar descanso, conforto. O poeta, ao se lembrar de sua terra natal, não podia deixar de pensar nas mordomias que esta lhe proporcionava. E a última palavra da segunda estrofe é “sinhá...”, designação dada pelos escravos às suas senhoras até o século XIX, e, neste poema, indica a lembrança que o poeta tem das mulheres da sua terra. O uso da palavra contribuiu para a rima, pois todas as outras palavras do poema são, como essa, oxítonas terminadas em “a”. Portanto, o poeta ironiza o mito do paraíso, que envolveu o Brasil desde sua colonização, quando se divulgavam relatos

de um verdadeiro Éden, onde tudo o que se plantava prosperava e onde existiam árvores milagrosas que produziam diversos tipos diferentes de frutos. O próprio Gonçalves Dias recupera esse mito em sua “Canção do exílio”, traçando a imagem de uma natureza edênica, como afirma Marques (2003). No entanto, ao descrever sua terra como um paraíso onde se pode usufruir de abundante descanso, onde não é preciso se esforçar para conseguir o sustento e onde as mulheres são a maior beleza natural, Paes revela uma intenção diferente da que motivou Gonçalves Dias. Em vez de idealizar, o poeta ironiza a pátria que, assim como a canção paesiana, é um lugar de vida “facilitada”.

Então, com sua canção paródica, Paes desconstrói o nacionalismo romântico da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, refletindo uma visão nacional que mais se aproxima daquela adotada por Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um Sargento de Milícias*. A referida obra descreve a sociedade carioca da época do rei D. João VI como uma “terra-de-ninguém moral”, segundo as palavras de Antonio Candido em “Dialética da Malandragem”. Falando sobre a libertação estética dessa obra em relação ao estilo beletrista da época, Candido (1970, p. 87) afirma:

Esta se articula com uma atitude mais ampla de tolerância corrosiva, muito brasileira, que pressupõe uma realidade válida para lá, mas também para cá da norma e da lei, manifestando-se por vezes no plano da literatura sob a forma de piada devastadora, que tem certa nostalgia indeterminada de valores mais lídimos, enquanto agride o que, sendo hirto e cristalizado, ameaça a labilidade, que é uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural.

A piada que Manuel Antônio faz com a sociedade carioca e, por extensão, com a sociedade brasileira, ao criar um país dominado pela transgressão da ordem é exemplar do que José Paulo faz. O poeta, ao louvar as “virtudes” nacionais, menciona elementos que caracterizam o povo brasileiro como adepto de uma vida “facilitada”, buscando descanso, sustento sem esforço e mulher fácil.

Na estrofe final, o poeta retoma a “Canção do exílio” ao utilizar outro advérbio de lugar, dessa vez o “cá”. Esse advérbio é usado duas vezes por Gonçalves Dias para se referir ao seu lugar de exílio. Como lembrou José Guilherme Merquior no artigo “O poema do lá”, a “Canção do exílio” é construída com base no “confronto entre um cá menosprezado e um lá altamente valorizado” (MERQUIOR, 1965, p. 44). Esse mesmo confronto entre lá e cá pode ser percebido nas estrofes inicial e final da “Canção de exílio facilitada”. Depois de retomar o advérbio “cá”, Paes qualifica o exílio com apenas uma interjeição: “bah!”, que é uma redução

de “barbaridade”, interjeição bastante usada pelos gaúchos para indicar estupefação diante de algo. Então, além de menosprezo, outra possibilidade é que o “bah!” sugira uma relação de espanto do poeta com algo que propõe outro modelo que não o da sua terra. O distanciamento existente entre as imagens bairristas de Gonçalves Dias e a observação irônica da pátria de Paes causa-lhe espanto.

É interessante notar nesses dois últimos poemas paesianos que seus versos são formados apenas por palavras que não estão sintaticamente conectadas umas às outras. No seu anseio em obter o texto mais enxuto possível, Paes abre mão de preposições, conjunções, pronomes e tudo o mais que possa ser dispensável. Até o verbo, unidade lingüística indispensável para a criação de orações, é muitas vezes desconsiderado pelo poeta. Isso se dá porque José Paulo Paes, ao elaborar muitos dos seus epigramas, se aproveita de conquistas herdadas dos concretistas. A relação de Paes com os poetas concretos, especialmente com Augusto de Campos, será analisada no segundo capítulo desta dissertação. Entretanto, desde já podemos perceber as marcas da influência da poesia concreta sobre a obra de Paes no abandono da estrutura lógica da linguagem discursiva. Para os concretos, cada palavra é um organismo vivo, capaz de, isoladamente, transmitir significações. José Paulo Paes parece adotar esse conceito ao criar diversos poemas compostos por palavras isoladas de qualquer estrutura discursiva. É o caso de outros dois poemas que serão analisados agora: “À moda da casa” e “Seu metaléxico”, das obras *Anatomias* e *Meia palavra*, respectivamente.

Anatomias foi publicado pela primeira vez em 1967, apenas três anos após o Golpe Militar de 1964, que instaurou um período de censura e de abusos na história do Brasil. Na epígrafe do livro, pescada em Roland Barthes, Paes fala de “la contradiction de mon temps”, um termo apropriado para essa época de intensa produção cultural que o país viveu apesar das tribulações que acompanharam o regime militar. Nesse livro, alguns poemas ironizam esse acontecimento histórico, como é o caso do epigrama abaixo:

À MODA DA CASA

feijoada
marmelada
goleada
quartelada
(PAES, 1986, p. 101)

Esse epigrama, composto por quatro substantivos, é um exemplo da apropriação que Paes faz de certos recursos característicos do Concretismo. Apesar de o poema não

apresentar uma estrutura discursiva, a comunicação não é prejudicada. Conforme o título do poema indica, o objetivo do epigrama é ressaltar as virtudes nacionais da casa. Portanto, nada mais apropriado do que começar com o que é reconhecido mundialmente como um prato tipicamente brasileiro – a feijoada.

Em seguida, outro substantivo que remete à culinária nacional: “marmelada”. O doce do marmelo, por ser economicamente acessível mesmo aos que vivem com uma renda baixa, é muito comum na mesa do brasileiro. Mas o substantivo “marmelada”, segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, também significa popularmente no Brasil “negócio desonesto”. Essa acepção da palavra “marmelada” faz lembrar da expressão “jeitinho brasileiro”, que se refere justamente a atos desonestos praticados muitas vezes com uma boa intenção, mas que mesmo assim não deixam de ser uma marmelada. Ao mencionar esse vício do povo brasileiro como uma virtude nacional, comparada à feijoada, Paes sugere uma ironia que logo contamina todo o poema.

O terceiro substantivo listado pelo poeta é “goleada”. Essa palavra remete a um dos maiores motivos de orgulho que o povo brasileiro ostenta – o seu futebol. Expressões como “o país do futebol” e o constante destaque dos atletas brasileiros nas competições mundiais contribuem para que as goleadas do país sejam uma das virtudes brasileiras. Em 1967, ano em que *Anatomias* foi publicado, a Seleção Brasileira de Futebol já era bicampeã mundial, tendo conquistado as Copas do Mundo de 1958 e 1962. Além disso, o futebol já era o esporte mais proeminente praticado no país naquela época. Essa popularidade foi bem aproveitada pelo governo na época da ditadura militar. Assim como o circo na antiga Roma era um divertimento oferecido gratuitamente pelos imperadores a fim de manter o povo sob controle, o futebol desempenhou papel semelhante durante o regime militar no Brasil.

Também é possível notar ironia na escolha dos três primeiros substantivos que compõem o poema: “feijoada / marmelada / goleada”. Eles configuram a síntese de uma visão estereotipada do Brasil e, ao agrupá-las sob o título “À moda da casa”, Paes ironiza esse estereótipo. O momento máximo de ironia do poema, no entanto, ainda está por vir. O quarto substantivo escolhido por Paes, “quartelada”, traz à mente os recentes acontecimentos históricos nacionais, como o Golpe Militar de 64. Para a maioria dos artistas brasileiros, fossem eles escritores, músicos, atores ou pintores, o regime militar significou um período de restrição. Na realidade, todas as atividades nacionais foram afetadas pela tomada do poder político por parte dos militares. Muitos políticos que não apoiavam o regime recém-instaurado, jornalistas que teimavam em criticar o novo governo e acadêmicos e artistas que protestavam contra o sistema foram presos, espancados e até mesmo mortos. Alguns tiveram

de se exilar em outros países para fugir da repressão. Em vez de virtude, a “quartelada” pode ser considerada uma vergonha nacional, que privou a liberdade de expressão do povo brasileiro. E é exatamente essa idéia que Paes consegue transmitir ao utilizar a expressão “quartelada” ao lado de aspectos supostamente positivos da identidade nacional. Por meio da ironia, Paes consegue dizer o contrário do que realmente diz, fazendo assim uma crítica ao regime militar.

A ironia não é uma característica original do epigrama grego, embora desde o começo a forma epigramática fosse bastante empregada na poesia satírica. Também no caso dos epigramistas romanos, Paes (1995, p. 125) destacou a ocorrência de uma “veia satírica” e do humor “reforçado pelo trocadilho”. De acordo com Arrigucci Jr. (2003 p. 13), na antiga Roma, o epigrama cumpria uma “função política e social” e a sátira, com toda a sua força demolidora, serviu bem a tal propósito. No entanto, José Paulo Paes faz da ironia, que se caracteriza por um “distanciamento relativamente sem emoção” (HUTCHEON, 2000, p. 69), um recurso significativo dos seus epigramas. De fato, esse recurso permeia toda a obra poética paesiana. Visto que não faz parte da tradição epigramática a utilização recorrente da ironia, esse é mais um dos pontos em que José Paulo Paes rompe com a tradição adotada. Em vez de ser um receptor passivo da tradição greco-romana do epigrama, o poeta se sente à vontade para modificar certos aspectos e inserir novos matizes ao epigrama clássico. Um desses matizes é a ironia, que está presente em outro poema de *Meia palavra*, de forma ainda mais acentuada do que no “À moda da casa”:

SEU METALÉXICO

economiopia
desenvolvimentir
utopiada
consumidoidos
patriotários
suicidadãos
(PAES, 1986, p. 68)

Nesse poema, Paes utiliza recursos semelhantes aos empregados no “À moda da casa”, mas faz isso de modo mais complexo. Aqui as palavras vão além do seu significado original, já que cada uma delas é a junção de dois vocábulos distantes. As seis palavras não parecem ter nenhuma relação entre si, mas por fim acabam revelando uma refinada agressão ao contexto histórico em que foram escritas. David Arrigucci Jr. (2003, p. 13), analisando tanto a estrutura quanto o conteúdo de “Seu metaléxico”, o chama de “poemeto-síntese de

Meia palavra”. Trata-se certamente de um dos melhores e mais complexos poemas de José Paulo Paes.

O pronome possessivo “seu” do título do epigrama se dirige ao público leitor de Paes, especialmente aos leitores de 1973, ano em que o livro *Meia palavra* foi publicado pela primeira vez. Naquela época, os brasileiros viviam na expectativa de um milagre econômico que pudesse contribuir para o desenvolvimento do país. Ainda sob o regime militar, os cidadãos eram incentivados a aumentar seu patriotismo e a ter esperanças no futuro da nação. O capitalismo era uma força cada vez mais forte que impulsionava mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais. É a essa sociedade capitalista, mergulhada em boas perspectivas futuras, que José Paulo Paes dedica um metaléxico, um conjunto de palavras que pudesse definir sem inocência o período e os cidadãos daquele contexto histórico. Que os significados das palavras do poema vão além, transcendem os seus próprios limites, pode ser percebido através do prefixo grego *meta*, que significa “depois”.

Esse epigrama pode ser dividido em duas partes. A primeira, composta pelos três primeiros versos, ironiza o contexto social, político e econômico da época de que trata o poema. A segunda parte, que compreende os três últimos versos, ironiza as pessoas que compõem a sociedade a que o texto se refere. O epigrama começa com o neologismo “economiopia”. O fortalecimento da economia nacional era uma das maiores expectativas dos brasileiros no início da década de 1970. De 30 de outubro de 1969 a 15 de março de 1974, a presidência do Brasil ficou sob a gestão do Comandante Emílio Garrastazu Médici. Essa foi uma época de prosperidade econômica no país. Após 1964, o governo contou com o grande avanço das telecomunicações, especialmente devido à expansão do número de casas com televisão. Por essa época, beneficiada pelo governo, a Rede Globo expandiu-se até se tornar rede nacional e deter praticamente o controle do setor. O governo passou a ter um canal de expressão como nunca existira na história e aproveitou a oportunidade para fazer propaganda do que foi oficialmente chamado de “milagre brasileiro”, referindo-se ao crescimento econômico do país. No entanto, para José Paulo Paes e para boa parte da elite cultural brasileira, essas promessas não passavam de ilusão, de modo que a combinação de economia com miopia consistia numa excelente definição para o otimismo infundado da época. Somente os mentalmente míopes não podiam enxergar que um milagre econômico estava muito longe de acontecer. De fato, o “milagre” durou pouco, pois não se baseava nas próprias forças econômicas nacionais, mas numa situação favorável. Com o aumento do preço do petróleo no mercado internacional, a economia brasileira sofreu grande impacto. Por um lado, a inflação começou a subir. Por outro, a dívida externa elevou-se de forma crescente e

assustadora. Teve início, então, uma longa e amarga crise econômica, confirmando assim a veracidade do neologismo “economiopia”.

O segundo verso do poema, “desenvolvimentir”, ataca também uma mentira do governo militar. Na segunda metade do século XX, o Brasil era considerado uma nação atrasada, e um termo comum aplicado aos países nessa situação era “país de terceiro mundo”. Por volta da década de 1970, a ONU criou novos termos que diferenciariam os países de primeiro e os países de terceiro mundo: desenvolvidos e subdesenvolvidos, respectivamente. O Brasil, como país subdesenvolvido, podia apenas sonhar com uma ascensão ao nível dos países mais ricos do planeta. Qualquer promessa dos militares nesse sentido era simplesmente uma mentira. A conotação de “desenvolvimentir” difere de “economiopia” por estar mais relacionada à política que à economia, mas ambos os neologismos contêm a mesma idéia: a crítica às promessas sem fundamento de desenvolvimento econômico e político num país governado pela repressão do regime militar, que durante o governo Médici se intensificou. Qualquer um podia ser preso se fosse desejo do governo. A sociedade brasileira sentia a mão de ferro da ditadura. Os meios de comunicação e as atividades culturais eram vigiados pela polícia. Tudo o que desagradava ao governo era severamente censurado. A ditadura não aceitava críticas nem mesmo oposição pacífica. Sem o mínimo de democracia, poderia realmente haver desenvolvimento?

Essas considerações nos ajudam a entender o terceiro termo, que parece sintetizar os dois primeiros. “Utopiada” é o neologismo perfeito para descrever, de forma irônica, o falso senso de segurança que a ditadura militar pregava. Mais do que utopia, projeto irrealizável; mais do que piada. Os sonhos ilusórios de um milagre econômico e de um desenvolvimento nacional, forjados à base de um governo ditatorial repressivo, eram tão absurdos que, como uma piada, eram motivo de riso e de deboche por parte da elite cultural, que não foi seduzida pelas promessas utópicas do governo. No entanto, a grande maioria dos brasileiros, em especial a classe menos esclarecida politicamente, foi afetada por tais promessas. Então, o olhar do poeta muda de foco e, através dos últimos três versos do epigrama, passa a atacar não mais a nação, mas os membros dela que cederam às fantasias do regime militar.

Mais um neologismo é criado: “consumidoidos”. O primeiro radical desse novo termo se refere a um elemento chave do sistema capitalista: o consumidor. Baseado no princípio do lucro, o objetivo dos capitalistas é estimular o desejo de comprar tudo o que se oferece, não importa se o item é ou não necessário. No mundo regido pelo capital, quem não pode comprar é um pária social. Para incentivar aqueles que podem comprar a consumir cada

vez mais, surgiu a propaganda formal, que exhibe, por meio de diferentes mídias, pessoas bonitas, bem vestidas, sorridentes e aparentemente bem sucedidas adquirindo qualquer produto que se possa imaginar. E a lição de moral das propagandas é: se você não comprar também, não será bonito, bem vestido, sorridente e bem sucedido. A eficácia dessa mensagem pode ser notada no surgimento não apenas de consumidores, mas de “consumidoidos”, como prefere José Paulo Paes. Perdendo a lucidez entre o que é necessário comprar e o que é simplesmente desejável, muitos brasileiros caem nas farsas da propaganda capitalista e se tornam “almas penadas do mundo do consumo”, como diria Paes posteriormente em sua ode “Ao shopping center”. Uma estrofe desse poema ilustra bem a loucura dos consumidores cegados pelo sistema capitalista: “Cada loja é um novo / prego em nossa cruz. / Por mais que compremos / estamos sempre nus” (PAES, 1992, p. 73). Com a propaganda corrente do milagre econômico e do desenvolvimento nacional, conforme ironizado pelos termos “economiopia / desenvolvimentir”, e ainda as facilidades do crédito pessoal experimentadas no governo Médici, os brasileiros intensificaram o consumo, agindo quais “consumidoidos”.

O penúltimo verso do epigrama é “patriotários”. O patriotismo e o nacionalismo eram valores altamente defendidos pelos militares e proclamados durante todo o regime militar. O governo gastava milhões em propaganda para melhorar a sua imagem junto ao povo. Um dos *slogans* dessa propaganda, que motivava ao patriotismo, era “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Na década de 1970, o Brasil entrou num período de ufanismo, de vaidade descabida, orgulhando-se de ser o melhor do mundo no futebol (em 1970, a Seleção Brasileira era a única tricampeã mundial), vangloriando-se do seu desempenho inédito nas Olimpíadas de 1972, enfim, a atuação dos brasileiros no campo do esporte tornou-se motivo para o patriotismo. O ufanismo relacionado ao futebol brasileiro pode ser bem visto no Hino “Pra Frente Brasil”, composto para a Seleção de 1970:

Noventa milhões em ação
 Pra frente Brasil
 Do meu Coração
 Todos juntos vamos
 Pra frente Brasil
 Salve a Seleção
 De repente é aquela corrente pra frente
 Parece que todo Brasil deu a mão
 Todos ligados na mesma emoção
 Tudo é um só coração
 Todos juntos vamos
 Pra frente Brasil! Brasil !
 Salve a seleção!

Esse orgulho infundado também foi ironizado por Paes noutro epigrama da obra *Meia palavra*:

OLÍMPICA

ufa ufa ufa ufa
 por ufa ufa ufa
 ufa que ufa ufa
 ufa ufa me ufa
 ufa ufa ufa ufa
 no ufa ufa ufa
 ufa do ufa ufa
 ufa ufa meu ufa
 ufa ufa ufa pa
 ís ufa uff fff
 (PAES, 1986, p. 66)

O poema, escrito em estilo concretista, contém uma mensagem em meio a diversas repetições da interjeição “ufa”, que de acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, indica cansaço ou fadiga. A mensagem que se lê no poema é: “porque me ufano do meu país”. O verbo “ufano” indica a vanglória de um grupo arrogando a si méritos extraordinários. A declaração do poema intertextualiza a obra de Affonso Celso intitulada *Porque me ufano do meu país*. Nesse livro, o autor apresenta pelo menos onze motivos que conferem superioridade ao Brasil, entre eles sua grandeza territorial, sua riqueza, sua história e o caráter de seu povo. O lema de Affonso Celso, conforme expresso no subtítulo da obra, é: “right or wrong, my country”. Esse parece ser o mesmo lema adotado durante o regime militar, quando o governo passou a usar propaganda ufanista para conseguir a simpatia do povo e transmitir uma sensação de otimismo generalizado, visando esconder os problemas do regime militar.

No entanto, a intertextualidade com o texto de Affonso Celso não tem o objetivo de promover o ufanismo, mas de ironizá-lo. Relacionando o título do poema, “Olímpica”, ao seu conteúdo, podemos concluir que o poeta examina até que ponto o sucesso do Brasil no esporte é razão válida para o ufanismo, visto que esse foi um dos motivos encontrados para a vanglória durante o período da ditadura militar. As repetições de “ufa” podem indicar tanto o cansaço resultante dos esforços dos atletas brasileiros para conseguir suas vitórias olímpicas, como a fadiga do poeta em relação a esse constante vangloriar-se sem motivos, de modo que o poema “Olímpica”, crítica do ufanismo infundado da década de 1970, se relaciona ao “Seu metaléxico”, que também faz alusão a um patriotismo sem fundamentos

quando qualifica os brasileiros como “patriotários”. Ao acreditar nas mentiras e utopias apresentadas pelo governo ditatorial e participar, com senso patriótico, em ufanar-se de um país que não fornecia muitos motivos para orgulho, os brasileiros se comportam como tolos, simplórios, otários.

Todos esses neologismos que revelam profundos problemas sociais, políticos e econômicos brasileiros recebem um final dramático através do último verso do epigrama: “suicidados”. A opressão política causada pelo governo militar cegou os brasileiros quanto à realidade de uma economia míope, fez que tivessem esperança em um desenvolvimento que não passava de mentiras, utopias tão infundadas que mais se pareciam com piadas, impeliu-os a se tornarem consumidores doidos e patriotas otários. Sem se aperceber disso, muitos deixaram de usufruir seus plenos direitos civis e políticos e tornaram-se fantoches nas garras da ditadura. Tais cidadãos cometeram suicídio ao abrir mão da sua liberdade em troca de vãs “utopiadas” e ao participarem em práticas como consumismo desenfreado e ufanismo infundado. Eles se tornaram, como expressa perfeitamente Paes em um só signo, “suicidados”.

Esses epigramas do poeta José Paulo Paes demonstram que sua poética é muitas vezes construída à base de rupturas e continuidades com alguma tradição adotada. No caso da tradição epigramática, Paes conservou a brevidade e a concisão características do epigrama clássico. O poeta sempre procura dizer o máximo por meio do mínimo e, nesse sentido, o epigrama se mostrou o modelo literário mais adequado para corresponder a esse esforço de condensação. Por outro lado, Paes introduziu novos matizes ao epigrama. A utilização de aspectos da poesia concreta, como o abandono da linguagem discursiva, o destaque da palavra isolada, a desmontagem do verso e a remontagem vocabular, são evidentes em muitos epigramas de Paes. Além disso, a ironia está presente como elemento chave em diversos escritos epigramáticos de José Paulo Paes. Portanto, o poeta relê a tradição epigramática, estabelecendo com ela uma relação de continuidade e de ruptura, adaptando o modelo epigramático à sua própria voz.

2.2 Ironia até à hora da morte: a reinvenção do epitáfio

Epitáfio, do grego *epitáphion*, significando literalmente “sobre o túmulo”, é o nome usado para se referir às inscrições sobre lápides tumulares ou marcos funerários. Apesar de possuir nome grego, o epitáfio remonta aos dias do Egito antigo, onde muitas inscrições fúnebres foram encontradas gravadas em sarcófagos. Tais inscrições geralmente incluíam o nome do morto, sua ascendência e seus títulos, bem como uma prece a uma divindade. De acordo com Massaud Moisés, também com os gregos o epitáfio se resumia a algumas breves informações a respeito do falecido. Ele ainda afirma:

Os latinos não só o empregaram com prodigalidade como lhe concederam estatuto literário: às informações usuais acrescentavam um elogio ao morto em forma de versos. Dos romanos o costume passou à Idade Média e manteve-se, com altos e baixos, nos tempos modernos. (MOISÉS, 1974, p. 194)

Embora o epitáfio composto em versos elegíacos fosse mais comum, também começaram a aparecer epitáfios escritos em prosa. Harry Shaw (1978, p. 176) define epitáfio como “escrito breve, em prosa ou em verso, em louvor duma pessoa falecida”. Mas nem sempre o tom de um epitáfio era de elogio. Segundo Moisés (1974, p. 194), “o tom do epitáfio varia desde o mais trágico até o mais jocoso ou mesmo satírico”. Então, ao assumir feições literárias, o epitáfio se tornou uma composição poética autônoma, conforme exemplificam os textos abaixo, traduzidos por Paes e incluídos na obra *Poemas da antologia grega ou palatina*:

Eis a tumba do resoluto Timócrito;
a guerra poupa os covardes, não os bravos.
(ANACREONTE, In: PAES, 1995, p. 13)

Sou a tumba de um náufrago; a de frente, de um lavrador:
tanto no mar como em terra a morte embosca-se.
(PLATÃO, In: PAES, 1995, p. 23)

Ambos os epitáfios supracitados datam do período clássico. O primeiro, escrito por Anacreonte ao guerreiro Timócrito, contém um elogio à bravura do soldado que morreu em batalha, dando sua vida pela pátria. O segundo, de Platão, consiste numa reflexão acerca

do poder e da onipresença da morte, que se põe de emboscada contra todos os humanos, seja no mar seja em terra.

José Paulo Paes cultivava esse tipo de composição colhida na tradição greco-latina. Em toda a sua obra poética, encontram-se dez epitáfios. Alguns deles foram feitos em homenagem a pessoas que lhe eram caras, como Manuel Bandeira e Osman Lins. Outros epitáfios se dirigem a um poeta, a um banqueiro, a um sociólogo ou mesmo a um civil desconhecido. E Paes também escreveu dois epitáfios para si mesmo: o primeiro, intitulado “Epitáfio provisório”, pertence à obra *A meu esmo: 15 poemas desgarrados*, publicada em 1995, pela Editora Noa Noa; e o segundo, “Auto-epitáfio nº. 2”, se encontra na obra póstuma *Socráticas: poemas*, que data de 2001, cerca de três anos após a morte do poeta.

Para compor seus epitáfios, em certas ocasiões, Paes seguiu de perto o modelo clássico, mantendo a sua função original, que é prestar uma homenagem ao morto. Este é o caso do “Epitáfio para Nonê”:

está melhor que nós todos
(era o melhor de nós todos)
(PAES, 1986, p. 81)

Em relação ao conteúdo dos epitáfios, em vez de ser trágico, o poeta encara a morte do mesmo modo como encarou tudo na vida – com ironia. É o caso do “Epitáfio para Rui”:

... e tenho dito
bravos!
(mas o que foi mesmo que ele disse?)
(PAES, 1986, p. 48)

O epitáfio, mais do que simplesmente informar ou lamentar a morte de Rui Barbosa, ironiza aquilo que caracterizava a pessoa de Rui. Mestre dos discursos eloqüentes, o orador é aclamado através da expressão “bravos!”. No entanto, o último verso expõe a hipocrisia de tal ovação, já que não se sabe realmente o que está sendo aplaudido. Alberto Lopes de Melo (2006, p. 32) escreveu sobre o último verso desse epitáfio: “Os parêntesis que contêm essa dúvida ampliam-na ainda mais, pois funcionam como um recipiente da real sensação do público que ovaciona sobre o discurso aclamado, incompreendido ou esquecido pelos ouvintes”. Ironicamente, a eloqüência tão característica de Rui mostra-se tão vazia quanto o próprio discursante, que já não está mais vivo.

Ironia similar pode ser encontrada num epitáfio bastante divertido da obra *A poesia está morta mas juro que não fui eu*. Exemplar da concisão paesiana e também reflexo de um humor refinado, esse epitáfio se ajusta à tradição greco-latina pela sua brevidade e por seu tom chistoso:

EPITÁFIO PARA UM SOCIÓLOGO

deus tem agora
um sério concorrente
(PAES, 1988, p. 67)

A sociologia é o estudo dos princípios e das instituições de determinada comunidade, bem como do comportamento de certo grupo e das relações desse grupo com outros que compõem uma sociedade. No entanto, para Paes alguns sociólogos parecem assumir um papel que não lhes convém. Julgando-se donos da verdade acerca da sociedade, muitos deles propõem soluções para diversos problemas sociais e demonstram convicção de que suas orientações são as melhores possíveis, sem as quais os seres humanos já teriam voltado à barbárie e ao seu primitivo estado de não-civilizado ou, por outro lado, já teriam se autodestruído.

Por isso, para o poeta, a morte de um sociólogo significa uma concorrência para Deus, aquele que, de acordo com o discurso bíblico, realmente tem o direito de dar conselhos e orientações para a sociedade humana. Essa brincadeira com a figura do sociólogo, comparando-o a um deus, reflete uma ironia incisiva. Geralmente, o título “deus” é aplicado a um humano para ressaltar alguma virtude especial. No entanto, Paes compara o sociólogo a um deus como forma de deboche.

Outras vezes, os epitáfios de Paes fogem ao molde clássico à medida que o poeta acrescenta novas características a esse tipo de composição. Especialmente a estética concretista ofereceu a Paes subsídios que o permitiram romper com a tradição greco-latina do epitáfio. Um exemplo de epitáfio que evidencia ruptura com sua respectiva tradição poética se encontra na obra *Calendário perplexo*, publicada inicialmente em 1983. Nessa obra, Paes propõe certas reflexões críticas acerca de diferentes datas comemorativas. E para o dia 13 de outubro, data da morte do poeta pernambucano Manuel Bandeira, Paes compõe um epitáfio:

13 de outubro, morte de manuel bandeira (1956)

EPITÁFIO

poeta menormenormenormenormenor
menormenormenormenormenor enorme
(PAES, 1986, p. 38)

Esse epitáfio dialoga com o poema “Testamento”, de Bandeira, em que o poeta moribundo medita na sua vida, nos dinheiros que teve e perdeu, nos amores que esqueceu, nas terras que inventou, no filho que não nasceu e na luta que não lutou. Mas especialmente interessante é a quarta estrofe do “Testamento”, em que ele diz:

Criou-me, desde eu menino,
Para arquiteto meu pai.
Foi-se-me um dia a saúde...
Fiz-me arquiteto? Não pude!
Sou poeta menor, perdoai!
(BANDEIRA, 2005, p. 80)

Como vemos, Bandeira se denomina um “poeta menor” e chega até a se desculpar por isso, como se o fato de ser poeta, quando o sonho de seu pai era vê-lo arquiteto, fosse motivo de decepção. O epitáfio que José Paulo Paes fez para Bandeira responde à declaração do poeta. Paes utiliza o adjetivo “menor” com que Manuel Bandeira se autoqualificou e o transforma num jogo verbal centrado na repetição da palavra. O adjetivo é repetido dez vezes, até que a quebra do segmento verbal resulte em outro adjetivo de semântica oposta: “enorme”. Assim, por via da repetição, Paes cria um trocadilho que conduz o leitor a uma conclusão contrária à que o próprio Bandeira tinha a seu respeito. Por fim, o poeta frisa qual adjetivo realmente qualifica o poeta ao encerrar o epitáfio simplesmente com a palavra “enorme”. De fato, Paes elogia um dos gigantes da poesia brasileira, Manuel Bandeira, mostrando que o conceito que o poeta de Recife tinha de si mesmo era equivocado, pois ele foi sem dúvida um poeta menormenormenorme.

Por outro lado, é possível que Bandeira não estivesse falando em sentido depreciativo ao se definir como “poeta menor”. Talvez o objetivo dessa declaração em “Testamento” fosse mostrar reconhecimento ao fato de que ele é um poeta das coisas e dos seres mais humildes e cotidianos. A aparente simplicidade dos versos de Bandeira, no entanto, escondem um sentido profundo que ganhou a admiração de muitos dos seus pares, como o próprio José Paulo Paes que, conforme veremos no capítulo posterior, se reconhece em dívida com Bandeira no que diz respeito à poetização das coisas mais mezinhas. Portanto, por

meio do epitáfio para Bandeira, Paes diz que o poeta das coisas menores é na verdade um poeta enorme.

Então, embora José Paulo Paes tivesse usado apropriadamente o epitáfio para elogiar o morto, a estrutura do poema, feita à moda dos concretos, representa uma cisão com a tradição do epitáfio, cisão que se intensifica noutra composição funerária, dessa vez da obra *Anatomias*:

EPITÁFIO PARA UM BANQUEIRO

n e g ó c i o
 e g o
 ó c i o
 c i o
 0
 (PAES, 1986, p. 90)

Esse epitáfio evidencia mais claramente uma ruptura com a tradição greco-romana do epitáfio. O verso é abolido e a estrutura do poema se baseia na desconstrução vocabular, tão apreciada pelos poetas concretos. A palavra “negócio” é fragmentada em diversas partes, formando novas palavras com diferentes significados que podem ser agrupadas na figura do banqueiro, a quem Paes dedica o epitáfio. A fragmentação prossegue até que a palavra se transforme no algarismo zero, um valor tão vazio que não permite mais nenhuma divisão. Sobre essa estrutura, Alberto Lopes de Melo (2006, p. 65) diz: “A decomposição lexical faz com que o poema assuma o formato de uma operação matemática, uma subtração, na qual o último caractere é o algarismo zero (0)”.

A palavra-base do poema é “negócio”, que pode ser facilmente associada ao banqueiro. Especialmente no modelo econômico capitalista, o banqueiro é um personagem importante na sociedade, pois detém o capital e promove investimentos. Um epitáfio tradicional para um banqueiro deveria conter muitas referências às grandes realizações econômicas e sociais que este consumou em vida. A palavra que abre o poema, “negócio”, inicialmente talvez dê a idéia de que o objetivo é louvar o falecido banqueiro pelos seus empreendimentos. Mas, à medida que essa palavra é fragmentada, o poeta revela o verdadeiro objetivo do epitáfio, a saber, ironizar com essa respeitada figura do capitalismo.

A primeira divisão da palavra “negócio” resulta no radical grego “ego”, que significa “eu”. Assim, o poeta mostra o que realmente motiva o banqueiro em seus negócios, e que é também a força que impele o capitalismo – o egoísmo. Na atual sociedade, o ego está na raiz de tudo: satisfação dos próprios desejos, auto-realização, preocupação com interesses

pessoais etc. Como representante fiel do capitalismo, o apego ao ego não podia deixar de ser uma das características mencionadas num epitáfio para um banqueiro.

Depois, Paes divide novamente a palavra “negócio”, formando outro termo – “ócio”. Esses dois termos estão em campos semânticos opostos, visto que “negócio” indica a atividade de fazer transações comerciais, dando a idéia de trabalho, ao passo que “ócio” significa descanso do trabalho, folga. Apesar de estar sempre envolvido em negócios, o sonho de todo banqueiro, e também de todos os que vivem sob o sistema capitalista, é ganhar dinheiro suficiente para viver no ócio, sem se preocupar com nada mais do que satisfazer suas próprias vontades. Muitos trabalham freneticamente com essa idéia em mente, esperando ter um dia a tranqüilidade de uma vida menos árdua. No entanto, o sistema capitalista é exigente demais para permitir que alguém, especialmente um banqueiro, usufrua algum descanso enquanto ainda tem forças para produzir lucros. O tão sonhado descanso só é verdadeiramente possível para um banqueiro quando este morre. Pode ser esse o motivo de a palavra “ócio” constar do seu epitáfio.

O poeta fragmenta novamente a palavra “negócio”, dessa vez resultando em “cio”. Cio é o nome que se dá ao apetite sexual intenso dos animais. Quando um animal está no seu período de cio, ele simplesmente se submete irracionalmente à satisfação de seus instintos. Ao descrever o cio como uma das características do banqueiro, Paes outra vez ataca essa figura capitalista que parece agir apenas por instinto quando o negócio é relacionado ao capital. Como um animal irracional, ele passa por cima de quaisquer valores individuais ou coletivos para atingir seus objetivos, fazendo do “cio” um termo bastante apropriado para o seu epitáfio.

Por fim, Paes se baseia na última letra da palavra “negócio” para concluir o “Epitáfio para um banqueiro”. Graficamente, a letra “o” é parecida com o algarismo 0 (zero), que finaliza este epitáfio. Ao substituir alguma palavra por um signo numérico, não-lingüístico, José Paulo Paes demonstra originalidade. Além disso, o “0” que encerra o epitáfio de Paes não deixa de comunicar e ainda demonstra coerência com o tema do epitáfio. Para um banqueiro que sempre trabalhou com números, ter um número no seu epitáfio chega a ser lisonjeiro. No entanto, um número tão ínfimo como o zero não devia indicar para ele um valor muito agradável. Contudo, o “0” é o número mais adequado para metaforizar sua atual circunstância. Afinal, toda a fortuna acumulada durante sua vida se transformou em simplesmente nada, em 0. O banqueiro não podia levar consigo nem uma única moeda de tudo o que adquiriu. Além disso, por não ter nenhum valor monetário, o zero simboliza o completo vazio. Portanto, nada melhor do que um 0 para definir o fim do banqueiro.

Assim, Paes utiliza o epitáfio do mesmo modo como utilizou outras formas clássicas em sua poética. Embora busque na tradição greco-romana um modelo, ele não escreve simplesmente poemas padronizados de acordo com a tradição adotada. José Paulo Paes incorpora características próprias, como o humor e a ironia, aos seus epitáfios, além de utilizar certos aspectos típicos da estética concretista, como a desconstrução vocabular, o trocadilho, a ênfase na palavra isolada etc. Portanto, Paes busca na tradição do epitáfio uma forma de expressão poética, mas renova essa tradição ao inserir novos matizes ao modelo tradicional.

2.3 Amor com humor: a recriação do epitalâmio

A palavra “epitalâmio” também tem origem grega. O radical *thálamos* significa “câmara nupcial”, de modo que o epitalâmio é um poema ou canto em honra aos noivos. Na Grécia antiga, o epitalâmio era cantado por coros de moças e rapazes, ao som de instrumentos musicais. Nessas ocasiões, deuses como Cupido e Vênus eram invocados. Geralmente, o conteúdo do epitalâmio consistia num elogio ao cônjuge que mais se destacava socialmente. Massaud Moisés (1974, p. 194) fala de dois tipos diferentes de epitalâmio: “o epitalâmio coemético, que se cantava por ocasião das bodas, e o epitalâmio egértico, que era cantado, na manhã que se seguia ao casamento, para saudar o despertar do casal”. Entre os gregos, Safo, Estesícoro e Teócrito se destacam entre os que melhor cultivaram o gênero. Entre os romanos, Catulo foi o seu principal cultor. Embora seguisse o modelo grego, o epitalâmio romano muitas vezes caiu na licenciosidade e na pornografia.

De acordo com Harry Shaw (1978, p. 176), “o mais famoso epitalâmio da literatura é o *Cântico dos Cânticos*”. Massaud Moisés (1974, p. 195) também concorda que esse livro bíblico seja considerado poesia epitalâmica. Esse cântico, escrito cerca de mil anos antes de Cristo e atribuído ao rei judeu Salomão, é considerado um dos mais belos escritos que a humanidade conhece. O *Cântico dos Cânticos* compreende uma série de conversas que expõem o amor de uma jovem camponesa de Sulém pelo seu companheiro, um humilde pastor. A jovem é cortejada pelo rico e poderoso rei Salomão que a compara a uma égua dos carros de Faraó e diz: “Lindas são as tuas faces entre as tranças de cabelo, teu pescoço num colar de contas” (*Cântico dos Cânticos* 1:9, 10). Logo aparece o seu amado que a louva com as seguintes palavras: “Eis que és bela, ó companheira minha! Eis que és bela! Teus olhos são os das pombas” (*Cântico dos Cânticos* 1:15). Como resposta, a jovem declara: “Eis que és belo, meu querido, também agradável” (*Cântico dos Cânticos* 1:16). O cântico prossegue contando como a donzela foi separada do seu pastor, as saudades que ela sente dele, um sonho que a jovem teve com seu amado, as investidas do rei Salomão para conquistá-la e, por fim, a união da jovem sulamita e de seu querido pastor. O *Cântico dos Cânticos* possui expressões superlativas de amor de grande valor poético, como a seguinte declaração de inquebrantável amor que a jovem expressa quase no final:

Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço; porque o amor é tão forte como a morte, a insistência em devoção exclusiva é tão inexorável como o Seol. Suas labaredas são as labaredas de fogo, a chama de Jah. Mesmo muitas águas não são capazes de extinguir o amor, nem podem os próprios rios levá-lo de enxurrada. Se um homem desse todas as coisas valiosas de sua casa em troca de amor, as pessoas positivamente o desprezariam. (*Cântico dos Cânticos* 8:6, 7)

No entanto, os exemplos de epitalâmios de alto valor literário são raros. Massaud Moisés (1974, p. 195) explica por quê: “Protótipo do lirismo de circunstância, raramente o epitalâmio ganha acentos de boa poesia, porquanto a bajulação interesseira tende a expulsar ou constrianger a liberdade estética”. Um exemplo de bajulismo é o “Epitalâmio às núpcias da Sra. Dna. Maria Amália” composto por Basílio da Gama para a filha do Marquês de Pombal e através do qual livrou a própria pele do degredo em Angola. Embora este seja o caso de muitos epitalâmios, as composições epitalâmicas de José Paulo Paes não são meramente versos de circunstância compostos em homenagem a alguém ou com o objetivo de granjear favores. Às mãos de Paes, o epitalâmio é um poema em honra às núpcias, celebrando acima de tudo, assim como o *Cântico dos Cânticos*, o amor.

Existem três exemplos de epitalâmios na obra de José Paulo Paes. O primeiro está em *Anatomias* e apresenta imagens eróticas de rara beleza. O segundo epitalâmio, que exhibe uma total reelaboração da tradição epitalâmica, foi publicado em *Meia palavra*. E o terceiro, da obra *A meu esmo*, é chamado de “Pós-epitalâmio”. Uma análise desses poemas revela que o poeta aproveitou da tradição epitalâmica grega o motivo original da composição, que é a celebração do casamento e das núpcias. Contudo, a tradição de honrar ou bajular o cônjuge socialmente mais digno é abandonada em prol de um lirismo descompromissado e autêntico, conforme se pode notar no primeiro epitalâmio do autor:

EPITALÂMIO

uva
 pensa da
 concha oclusa
 entre coxas abruptas

teu
 vinho sabe
 à tinta espessa
 de polvos noturnos

(falo
 da noite
 primeva nas águas
 do amor da morte)
 (PAES, 1986, p. 95)

Esse epitalâmio de Paes é um excelente exemplo de poesia erótica, um gênero que muito interessava ao poeta que traduziu diversos poemas eróticos e os reuniu em um volume intitulado *Poesia erótica em tradução*. No prefácio dessa obra, Paes procura diferenciar o erótico do pornográfico e disserta brevemente acerca da poesia erótica na Antiguidade helênica, em Roma, na Idade Média, na Renascença e na Modernidade. De acordo com Paes, tudo o que a literatura pornográfica quer é conduzir o leitor imediatamente à excitação sexual. Diferentemente, embora a literatura erótica possa causar efeitos semelhantes, esse não é seu objetivo primário. Antes, o que ela visa é presentificar sentimentos e emoções da experiência erótica humana que merecem ser perpetuamente lembrados.

Paes também chama a atenção para não se confundir poesia erótica com poesia amorosa. Ele diz: “Se bem que ambas tenham um tema obsessivo comum – o amor –, tratam-no de maneira tão diversa que terminaram por fundar duas tradições históricas onde as divergências contam mais que as ocasionais convergências” (PAES, 2006, p. 15-16). Enquanto a poesia amorosa está sob a égide do sentimento e da paixão, a poesia erótica se vincula “à ordem do prazer e do gozo” (PAES, 2006, p. 16).

Entre as características especificadas por Paes no campo da poesia erótica está a recorrência de um discurso falocêntrico, que privilegia a satisfação do desejo masculino e rebaixa a mulher a uma mera máquina de fazer sexo. Outra característica é o jogo do prazer erótico. Paes cita o estudo *O erotismo*, de Georges Bataille, que afirma estar a essência do erotismo nas proibições, que criam as noções de mistério (curiosidade pelo que é proibido) e de obscenidade (escândalo pela transgressão da proibição). Bataille (1987) diz: “De modo que a essência do erotismo é dada na associação inextricável do prazer sexual e do interdito.

Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito”. Com base nas idéias de Georges Bataille sobre a experiência erótica, Paes (2006, p. 17-18) escreve:

Mas, o interdito sempre andou de mãos dadas com o seu oposto, a transgressão, a qual, numa incoerência apenas aparente, serve exatamente para lembrá-lo e reforçá-lo: só se pode transgredir o que se reconheça proibido. Esse jogo dialético entre a consciência do interdito e o empenho de transgredi-lo configura a mecânica do prazer erótico, cujos caminhos são tão variados, indo desde as insinuações da seminudez até o desbragamento do nome sujo.

Um terceiro aspecto da poesia erótica é o “princípio de violência e de violação” (PAES, 2006, p. 18). Uma das conseqüências do viés falocêntrico da poesia erótica é o simulacro de que o macho é um sacrificador e a fêmea uma vítima, um sacrifício. Numa relação sexual, a parte feminina é de fato violada pela parte masculina. No entanto, essa violação só ocorre com o consentimento da mulher, que tem o poder de conceder ou de recusar. Por isso, às vezes entra em cena o princípio da violência, através da qual o homem sacia o seu desejo, tornando-se literalmente um violador.

Algumas dessas características podem ser encontradas no epitalâmio supracitado de José Paulo Paes. O poeta usa a metáfora da “concha oclusa” para designar a parte passiva, feminina. O poema se destaca pela ambigüidade dos termos que, como num jogo erótico de revelar e esconder, permite interpretações divergentes.

A primeira estrofe do poema diz: “uva / pensa da / concha oclusa / entre coxas abruptas”. O verbo “pensar” é ambíguo e não tem apenas relação com o intelecto; antes, pode significar também, “por penso em”, isto é, aplicar um curativo ou fazer uma compressa. Assim, o poeta compara a violação da fêmea pelo macho como a pensa de uma concha. Outra possibilidade é que “pensa” significa pendida, inclinada e “uva” remete a úvula. O poeta faz uma associação metafórica entre uma uva pensa, que é um convite aos prazeres da boca, e uma úvula pensa. Aliás, existe uma clássica relação entre o erotismo do corpo e os prazeres frugais. Um exemplo desse tipo de associação pode ser encontrado na já citada *Poesia erótica em tradução*, de Paes. A seguinte adivinha medieval francesa, publicada em Flandres no século XV mas que talvez remonte ao século VIII, diz:

P. É curto, grosso e redondo.
 Num buraco meu o escondo.
 Quando o suco dele esguicha
 Dentro de mim, que delícia!
 R. É o fruto da cerejeira, quando se rompe
 dentro da boca e deixa sair o suco.
 (PAES, 2006, p. 55)

A associação ambígua entre o genital masculino e o fruto da cerejeira exemplifica a antiga relação entre os prazeres da carne e os deleites da boca. Paes faz uma associação similar ao relacionar a uva e, na segunda estrofe, o vinho, com o erotismo dos corpos.

O poeta fala também de “concha oclusa” ou fechada. Esse adjetivo ressalta a idéia de violação, já que não se viola ou abre o que já está violado ou aberto. A concha fechada dá ao homem a oportunidade única de abri-la. A conotação sexual desses versos fica explícita quando se fala da “concha oclusa *entre coxas abruptas*”. Essa é a única referência imediata e sem ambigüidades a alguma parte do corpo humano. É interessante que Paes não menciona diretamente os órgãos sexuais, antes faz isso apenas por meio de metáforas ou palavras ambíguas. Ao mencionar as coxas, o poeta se conecta à tradição da poesia erótica grega. Os gregos não tinham muitos tabus em relação à sexualidade e essa liberdade sexual fazia com que os órgãos sexuais não possuíssem muito valor erótico. Por isso, a poesia erótica grega está repleta de descrições da nudez feminina com ênfase nas pernas, seios e nádegas. Assim também nesse epitalâmio de Paes, a nudez é sugerida através de imagens sem obscenidades.

O último verso dessa estrofe também é dúbio. A localização “*entre coxas abruptas*” pode indicar tanto que a concha oclusa está entre coxas abruptas como que a pensa da concha oclusa ocorre entre coxas abruptas. No entanto, a segunda possibilidade parece ser mais provável. A palavra “*abruptas*”, assim como a menção de concha fechada, remonta ao princípio da violência, pois encerra o sentido de repentino, rude, impetuoso. Portanto, a idéia é que entre suas coxas abruptas, o homem invade a feminina concha oclusa.

A referência à uva retorna na estrofe seguinte, que se abre com a imagem do vinho, produto da pensa da uva: “teu / vinho sabe / à tinta espessa / de polvos noturnos”. Como resultado de pensar a concha oclusa, essa estrofe fala de “teu vinho”. Assim como a uva, ao ser pensada, produz o vinho, a invasão da fêmea pelo macho deriva o vinho, bebida que desde os textos bíblicos metaforiza o sangue. Então, o sangramento provocado pela ruptura do hímen durante a primeira relação sexual de uma mulher é poetizado nesse epitalâmio como o vinho resultante da pensa da concha oclusa.

Essa segunda estrofe traz ainda outro elemento ao poema: a “tinta espessa de polvos noturnos”. Os polvos, como forma de defesa, podem soltar uma nuvem de tinta escura, que contém um pigmento que não se dilui na água do mar. Escondido pela nuvem de tinta, o polvo foge do seu predador. Assim como uma “tinta espessa” em meio ao vinho, o macho invade o corpo da fêmea e mistura ao seu sangue o líquido seminal, que não se dilui. O momento da ejaculação, que é para o homem o clímax da relação sexual, representa também o clímax do poema. Embora ainda haja uma terceira estrofe, esta ocorre entre parênteses, como informação secundária, explicativa. A interrupção do poema no momento do gozo sexual masculino evidencia o seu viés falocêntrico, comum na poesia erótica.

Por fim, a terceira estrofe encerra o poema num tom explicativo, dizendo: “(falo / da noite / primeva nas águas / do amor da morte)”. Nesse momento, o poeta afirma que está descrevendo a “noite primeva”, ou a primeira noite de amor de um homem e uma mulher. Ao mesmo tempo, essa estrofe pode ser apenas uma explicação dos últimos versos da segunda estrofe. Depois de falar da “tinta espessa de polvos noturnos”, o poeta abre a nova estrofe com mais uma palavra ambígua – falo – que pode designar o membro masculino. Essa ambigüidade que se centra no órgão sexual do homem é mais uma evidência do caráter falocêntrico do poema.

Assim, por meio do epitalâmio, antiga composição grega em homenagem aos que contraem núpcias, Paes compõe uma poesia altamente erótica que descreve a primeira noite de amor de um casal mergulhado “nas águas do amor da morte”. Esse verso também está intimamente relacionado à concepção de erotismo de Georges Bataille, que conecta a experiência erótica à morte. O corpo humano, objeto do erotismo, é visto como descontínuo, existindo um abismo entre um ser e outro. No entanto, o ser humano guarda a nostalgia de uma continuidade perdida, de um momento de total ubiqüidade no universo. Essa continuidade só é definitivamente alcançada, segundo Bataille (1987, p. 91), na morte: “a morte, que sempre suprime a descontinuidade individual, aparece toda vez que a continuidade se revela profundamente”. No entanto, Bataille propõe a possibilidade de o homem conseguir momentos provisórios de continuidade por meio do erotismo, da fusão de dois corpos que, por fim, se tornam um único ser contínuo. Declara:

Nos limites desse mundo triste, entretanto, a continuidade perdida se reencontra no caso privilegiado da fecundação: a fecundação – a fusão – seria inconcebível se a descontinuidade aparente dos seres animados mais simples não fosse uma mistificação. (BATAILLE, 1987, p. 92)

Assim, o erotismo antecipa a experiência da morte por meio do reencontro da continuidade perdida no momento da fusão de dois corpos. Ao falar da “noite primeva nas águas do amor da morte”, o sujeito lírico sugere essa relação entre Eros e Tânatos, enfatizando que a concretização do amor tem por fim a dissolução de dois seres fundidos eroticamente.

Portanto, longe de possuir algum tipo de objetivo interesseiro ou de evidenciar um lirismo de circunstância, este epitalâmio liriciza a relação sexual de um modo que demonstra honra ao ato amoroso em si e não aos que o praticam.

O louvor ao casamento é também o motivo do segundo epitalâmio da obra de Paes, publicado em *Meia palavra*:



(PAES, 1986, p. 69)

Esse poema rompe com a tradição epitalâmica, conforme fica evidente pela sua apresentação. O poeta rejeita o léxico verbal em prol de um léxico visual. A incorporação do visual à estrutura do poema é estratégia aprendida por Paes com os poetas concretos, que

visavam comunicar não apenas com o discurso, mas também com palavras soltas, letras, formas, imagens etc.

Apesar de não utilizar nenhuma palavra sequer, não podemos deixar de afirmar que o poeta conseguiu o seu objetivo de louvar a união matrimonial. A imagem de duas escovas de dente dividindo o mesmo copo é uma metáfora feliz para ilustrar a vida a dois. Cada objeto escolhido para compor o poema revela a reflexão do poeta acerca da vida conjugal. Por exemplo, a escolha da escova de dente é bastante apropriada, pois representa um objeto íntimo e totalmente pessoal, que não costuma ser compartilhado com ninguém. As duas escovas de dente simbolizam os dois sujeitos de uma relação, o homem e a mulher. Estarem as escovas dentro do mesmo copo mostra que existe uma relação íntima, familiar, entre os usuários delas. É interessante também notar que, na imagem, as escovas de dente estão unidas. Seus cabos encostam um no outro e suas cerdas se encaixam. Portanto, cada detalhe da imagem contribui para o conceito de que o casamento é o compartilhamento de intimidades, é uma união de corpos diferentes numa mesma casa e numa mesma vida. O poeta consegue dizer tudo isso sem proferir nem mesmo a meia palavra que ostenta o título do livro em que esse epitalâmio está publicado.

O terceiro e último epitalâmio de toda a obra de Paes foi publicado mais de vinte anos depois, em 1995, numa coletânea de apenas quinze poemas intitulada de *A meu esmo*. Por ocasião da publicação desse epitalâmio, o poeta já era casado com sua musa há mais de quarenta anos. Inclusive foi novamente a ela que ele dedicou *A meu esmo*. Ele escreveu na dedicatória: “*Para a Dora, with (g)love*”. Essa dedicatória está relacionada ao epitalâmio publicado mais adiante no livro, em que o poeta relaciona *love* e *gloves*, poema que ele chama de “Pós-epitalâmio”:

many many gloves

**um dia você faz sol
no outro dia você chove**

many many gloves

**hoje você me irrita
amanhã você me comove**

many many gloves

**uma prova dos nove?
or just love ? love**

with its many many gloves ?
(PAES, 1995, p. 29)

A originalidade do poema começa no seu título, “Pós-epitalâmio”. Com esse título, o poeta revela que, diferente do epitalâmio erótico de *Anatomias*, que poetiza o prazer das núpcias e a primeira relação sexual de um casal, dessa vez o tema é um casamento já estabelecido, talvez um casamento maduro como o do próprio Paes, que em 1995 já beirava as bodas de ouro.

Nesse epitalâmio, o poeta escreve alguns versos em inglês e outros em português, inserindo assim outra novidade na tradição epitalâmica adotada. Estruturalmente, o poema é composto de sete estrofes, quatro delas compostas de um verso e três dotadas de dois versos. Os monísticos são intercalados com os dísticos. Além disso, a expressão “many many gloves” é repetida quatro vezes no poema, o que confere ao epitalâmio certa musicalidade, reforçada também pela presença da rima “ove” ou “oves” em oito dos dez versos do poema. A mesma rima é utilizada tanto nas palavras em português (chove, comove, nove) como nas palavras em inglês (love, gloves).

Como mencionado anteriormente, o livro *A meu esmo* foi dedicado à Dora com as palavras “with (g)love”. O “g” colocado entre parênteses anteposto à palavra “love” confere um significado duplo à dedicatória, que pode ser traduzida como “com amor” ou “com luva”. Isso nos ajuda a entender a metáfora criada pelo poeta no “Pós-epitalâmio”, que cita “gloves” (em português: luvas) quatro vezes.

O poema começa e termina com as palavras “many many gloves”. Essa imagem repetitiva de “muitas muitas luvas” permeando todo o poema é apropriada. A luva é um símbolo de adaptação. Como nenhuma outra peça do vestuário, ela é versátil o bastante para ajustar-se à mão e aos dedos de quem a usa. Por isso mesmo, existe a expressão idiomática inglesa “fit like a glove”, que corresponde à expressão portuguesa “cair como uma luva”, transmitindo a idéia de adaptação perfeita. Essa versatilidade é absolutamente necessária no casamento, que envolve mais do que o ajuste de um corpo ao outro, mas também o ajuste de duas vidas com formações, interesses, objetivos e modos de pensar diferentes. Ser como uma luva na sua capacidade de se adaptar a situações diversas é com certeza uma qualidade que torna mais fácil a convivência a dois.

As situações que exigem de Paes um esforço de adaptação são descritas nas estrofes seguintes do poema: “um dia você faz sol / no outro dia você chove”. Esses versos ilustram a necessidade de adequação que o casamento exige. Embora anteriormente um epitalâmio de Paes metaforizasse a intimidade da união conjugal, mais de vinte anos depois o poeta exhibe um conceito mais equilibrado, que não vê o casamento apenas como um mar de

rosas. Conforme os versos acima sugerem, num casamento, o parceiro muda o tempo todo. Essa oscilação de temperamento, que vai do sol para a chuva de um dia para outro, exige uma boa dose de versatilidade e de paciência para amenizar as possíveis tensões conjugais.

A necessidade de se adaptar é ainda evidente em outra estrofe do poema: “hoje você me irrita / amanhã você me comove”. O poeta continua enfatizando o caráter instável da relação pós-epitalâmica, que reflete a instabilidade dos próprios sujeitos dessa relação. Ao se referir diretamente à sua parceira através do pronome “você”, o sujeito lírico diz que às vezes sente irritação, mas que também sente comoção. O poeta confessa que a união entre duas pessoas envolve frustrações e decepções ocasionais, embora resulte também em muita alegria. Lidar com essa variação de humor com certeza é um desafio. Isso lembra outra expressão da língua inglesa, dessa vez sem correspondente em português, que é a seguinte: “take up the glove”. Essa expressão significa “aceitar o desafio”. Assim, a reiteração constante de “gloves” no poema é também um lembrete de que o casamento envolve “muitos muitos” desafios.

A penúltima estrofe do poema revela a força capaz de enfrentar todas as divergências e os desafios que a união matrimonial envolve. Ela diz: “uma prova dos nove? *or just love? love*”. A “prova dos nove” é um macete matemático capaz de provar se o resultado de uma determinada equação está correto. Nessa estrofe, composta de duas interrogações, o poeta parece questionar sobre o que ajudaria a lidar com os desafios da vida conjugal. Além da “prova dos nove”, o poeta sugere também: “*or just love ?*” (ou apenas amor?). Assim, existem duas opções quanto ao que habilitaria um homem e uma mulher a superar a constante mudança de temperamentos num casamento: a primeira sugestão, a prova dos nove, indica um esforço racional; a segunda, propõe um valor sentimental, o amor. A resposta vem do próprio poeta, que afirma que a força capaz de manter vivo um casamento, mesmo depois de mais de quarenta anos, é simplesmente o amor.

Então, esse epitalâmio, conforme sua tradição original, celebra o casamento, mas não a cerimônia ou as núpcias assim como faziam os gregos. O “Pós-epitalâmio” de Paes revela uma visão madura sobre a vida conjugal e mostra que o amor é capaz de vencer os muitos desafios que o matrimônio significa. Mas é interessante notar como Paes acrescenta o humor à fórmula original do epitalâmio. Especialmente nesse último poema, o tom franco com que o poeta diz que ora se irrita ora se comove, a comparação da oscilação de temperamento com a oscilação de temperatura (num dia sol, noutro chuva) bem como a manutenção das rimas, apesar da mistura de idiomas são exemplos do humor paesiano aplicado à composição epitalâmica.

Assim, o epitalâmio, que poucas vezes foi utilizado de modo não circunstancial e bajulatório ou com ares de lirismo autêntico, se transforma nas mãos de Paes. A bajulação dos noivos e a pornografia cedem espaço para poemas que celebram verdadeiramente o amor, o erotismo, a intimidade e o companheirismo da vida conjugal. Portanto, a tradição epitalâmica é para Paes apenas o ponto de partida, porquanto seus epitalâmios demonstram originalidade na utilização de linguagem visual, humor, abandono do verso tradicional, alternância de versos em idiomas diferentes e outras características colhidas principalmente na estética concretista, evidenciando assim uma atitude de recuperação e reelaboração dessa forma lírica.

2.4 Desprovérbios

André Jolles, comentando sobre a disposição mental que conduz à enunciação de um provérbio, menciona a importância da ordem moral e da experiência. Segundo ele, cada provérbio evoca um “universo da sobriedade” (1976, p. 142), transmitindo conceitos e conhecimentos que condenarão atitudes que rompem com a ordem estabelecida ou que incentivarão a perpetuação desta. Além disso, os provérbios se baseiam numa experiência de vida, impondo conclusões e enfatizando as conseqüências de determinado proceder. Justamente por esse cunho moralista, Jolles chega à seguinte conclusão: “Quando outros enunciam um provérbio, sentimos igualmente que eles nos poupam o trabalho de elaborar vivências e percepções” (JOLLES, 1976, p.143).

Mário de Andrade encarava os provérbios como expressões que tolhem a capacidade individual de observar a realidade e assimilar conhecimento empiricamente. Certa vez, ele afirmou: “O provérbio é um dos mais terríveis meios de estagnação da humanidade”. De fato, o provérbio e outras estruturas cristalizadas da língua funcionam como perpetradores da ideologia, entendida esta como conjunto de idéias responsáveis pela manutenção do sistema. A oração de Mário de Andrade se tornou a epígrafe da série “Livro dos Provérbios”, da obra *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, de José Paulo Paes, o que revela que o poeta concorda com a opinião de Jolles sobre o caráter moralizante do provérbio bem como com o julgamento de Mário, que o encara como mecanismo de conservação de ideologias. Embora o respeitoso título “Livro dos Provérbios” pareça evocar a idéia de expressões de sabedoria milenar, Paes atualiza, por meio do humor e da ironia, dezesseis frases petrificadas pelo tempo. Sobre a intenção do poeta quando da composição desse livro, Rodrigo Naves declarou: “Nos nossos dias, quando a vigência de saberes ancestrais é quase uma quimera, a simples redação de um ‘Livro dos Provérbios’ traz uma intenção algo zombeteira” (NAVES apud PAES, 1988, aba).

A escolha do provérbio como objeto de ironia é bastante apropriada devido ao seu caráter popular. Em todos os círculos sociais, existem provérbios que circulam e que são repetidos vez após vez, contribuindo para a manutenção da ordem estabelecida. Sobre a popularidade dos provérbios, Jolles (1976, p. 131) afirma:

O que desejo mostrar neste debate é, tão somente, que o conceito de povo não nos permite dizer mais do que isto: aquilo a que chamamos provérbio ou

ditado existe, ao que parece, em todas as camadas de um povo, em todas as suas classes, em todos os seus meios: nos mais altos, nos mais baixos, nas camadas intermediárias, entre os camponeses, artesãos, letrados e sábios.

Tal consagração dos provérbios pelo povo conferiu-lhe autoridade. Muitas vezes, os provérbios são encarados como expressões contra as quais não há argumentos, isto é, verdades absolutas. Assim, investir contra essa forma simples tão popular é exemplo máximo de ironia, visto que, ao fazer isso, Paes rompe com a própria natureza do provérbio. Segundo Jolles (1976, p. 142), “a língua do provérbio é de natureza tal que todos os seus elementos possuem uma existência individualizada e opõem-se a toda generalização e a toda abstração”. Um provérbio encerra uma única imagem e esta forma anula qualquer forma de abstração. No entanto, ao atualizar os provérbios milenares, Paes abstrai deles aqueles elementos que parecem ultrapassados, substituindo-os por novos conceitos que, algumas vezes, até se opõem aos originais. Esse recurso é conhecido como palinódia, que significa a criação de um poema que desdiz o que é dito em outro. Outras vezes, Paes desconstrói a estrutura rígida do provérbio, apresentando-o numa estrutura totalmente renovada, que termina por modificar também o seu significado.

Seja acrescentando novos elementos aos provérbios seja reformulando sua estrutura, a atualização de provérbios cristalizados e conhecidos pela população constitui uma paródia. Vladímir Propp, na obra que nomeou *Comicidade e riso*, definiu paródia como “a imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização” (PROPP, 1992, p. 84-85). Ao ocultar ou negar o sentido interior dos provérbios, por via da paródia, Paes lança mão de um mecanismo de humor, pois revela o vazio que existe por trás da aparente autoridade dessa forma fixa. Esse é exatamente o objetivo da paródia, segundo Propp, que afirma: “a paródia representa *um meio de desvendamento da inconsistência interior* do que é parodiado” (PROPP, 1992, p. 85).

Uma análise dos textos do “Livro dos provérbios”, de Paes, demonstra como o poeta fez uso da paródia como mecanismo de humor e de ironia. Ao passo que alguns provérbios sofreram modificação conteudística, outros foram atualizados apenas no que diz respeito à sua estrutura, embora isso tenha resultado em mudança ou amplificação do significado original. Um exemplo desse segundo caso está no seguinte provérbio:

O SILÊNCIO É DE OURO!

^ ´ !
 (PAES, 1988, p. 22)

Apenas o título do desprovérbio de Paes nos dá a indicação do que realmente significa seu conteúdo, remetendo ao antigo ditado que ressalta a importância do silêncio. Mas, para que alguém profira um provérbio que estimula o calar-se, é necessário que ele próprio viole a norma imposta por tal provérbio. Consciente desse paradoxo, Paes propõe uma atualização do provérbio “O silêncio é de ouro”. Ele remove todos os sinais lingüísticos que possam ser pronunciados, deixando apenas um acento circunflexo, um acento agudo e um ponto de exclamação. Nada é mais eficaz do que sinais que não podem ser expressos oralmente para mostrar a importância do silêncio. Desse modo, Paes expõe a inconsistência de sentido do provérbio parodiado. Uma técnica bastante similar é utilizada na atualização de outro provérbio em defesa do silêncio:

KOAN

em boca fechada não entra mosc-
 -ugh!
 (PAES, 1988, p. 25)

A moralidade evocada pelo provérbio “Em boca fechada não entra mosca” é a mesma de “O silêncio é de ouro”. Por caminhos diferentes, ambos os ditados procuram mostrar as vantagens de ficar calado. No entanto, o simples proferimento de um provérbio como esses infringe sua lógica. Assim, o poeta, de modo irônico, interrompe o provérbio e acrescenta um “-ugh”, onomatopéia usada para indicar o som de algo sendo engolido. Se, em geral, o falar pode ser prejudicial, dizer um provérbio não deveria ser menos perigoso. Portanto, se os falastrões podem engolir moscas, isso também pode acontecer com os que sobriamente recomendam o silêncio.

Contudo, mais do que contestar o sentido desses provérbios, tais atualizações de Paes são um grito a favor da liberdade de expressão. Isso fica mais evidente ao analisarmos o título dado à paródia do provérbio “Em boca fechada não entra mosca”, “Koan”. Essa palavra se refere a um jogo de cartas que surgiu das escrituras sagradas de monges zen-budistas e pode ser traduzida como “mudança de atitude”. Jogar Koan é reformular conceitos e julgamentos que não trazem felicidade, visto que as respostas contidas neste jogo envolvem sempre uma ruptura de conduta. Portanto, por meio do título “Koan”, o poeta propõe uma

mudança de atitude, especialmente necessária no contexto histórico em que os desprovérbios de Paes foram elaborados.

Embora o livro *A poesia está morta mas juro que não fui eu* date de 1988, a maioria dos poemas que o integram foram escritos nos anos finais do regime militar, que terminou em 1985. Numa entrevista concedida a Carlos Felipe Moisés em 14/05/1986 e publicada parcialmente no *Jornal da Tarde* em julho do mesmo ano, José Paulo Paes disse:

Estou trabalhando agora no próximo livro, que já está adiantado (já tem nome: *A poesia está morta mas juro que não fui eu*) e vai-se compor de quatro séries básicas de poemas. A primeira — a gente tem que pagar o tributo à moda— será de poemas sobre poesia, um deles, aliás, que se chama “Acima de qualquer suspeita”, tem esse verso que dá título ao livro; há uma outra série, “Geográfica pessoal”, onde estão minhas impressões de viagem, destiladas alquimicamente em pequenos epigramas; há uma outra série que se chama “Des-histórias”, flagrantes históricos vistos sempre de um ângulo crítico, irônico; e finalmente uma série já praticamente pronta, o “Livro dos provérbios”, brincadeiras poéticas modificando provérbios já existentes ou criando outros.

Assim, no final do período militar, o “Livro dos provérbios”, de Paes, já estava praticamente pronto. Por décadas, tal regime político havia pregado o discurso de que o silêncio é valioso e que calar-se é melhor do que falar, idéias que os provérbios “O silêncio é de ouro” e “Em boca fechada não entra mosca” ajudaram a popularizar. No entanto, Paes expõe o raciocínio tendencioso e falho de tal discurso, propondo então uma ruptura de conduta. Por meio dos seus desprovérbios, ele invalida o discurso político da época e recomenda a liberdade de expressão.

A insistência do poeta nessa questão fica evidente no texto que fecha o “Livro dos provérbios”. Novamente, o provérbio parodiado pelo poeta recomenda o uso de poucas palavras. Dessa vez, a justificativa para falar pouco se encontra na boa capacidade de entendimento dos ouvintes. O provérbio diz: “A bom entendedor meia palavra basta”. De fato, pessoas com capacidade de compreensão aguçada não precisam ouvir muito para chegar à conclusão correta a respeito de algo. O próprio José Paulo Paes havia publicado em 1973 o livro de poemas intitulado *Meia palavra*. Nessa obra de vertente epigramática, ele exhibe um estilo conciso e cria poemas compostos de poucas palavras ou de nenhuma, como no caso poema visual “Epitalâmio”. Essa tendência à brevidade permanece com o poeta até sua última obra, publicada postumamente.

No entanto, no já mencionado período em que o “Livro dos Provérbios” foi escrito, tudo o que parecesse restringir a liberdade de expressão, contribuindo assim para a

censura, era objeto de desprezo para Paes. Portanto, ele tratou de atualizar também o provérbio que afirma que meia palavra basta.

CAMBRONNIANA

a bom entendedor
meia palavra: bos-
(PAES, 1988, p. 32)

Nesse desprovérbio, Paes não ataca a capacidade de o bom entendedor compreender meia palavra. Antes, ele ataca o discurso que recomenda o silêncio ou meias palavras. Assim, ele troca o verbo “basta” do provérbio original por uma palavra cindida: “bos-”. A semelhança fonética entre as palavras “basta” e “bosta” contribui para o humor. Além disso, a palavra “bosta”, como interjeição, indica, de acordo com o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, “desagrado, desprezo, contrariedade”. Para os bons entendedores que pregam a censura, Paes apresenta, ironicamente, apenas a metade de uma palavra que expressa muito bem sua opinião acerca da repressão política comum no período militar. Mais do que contrariedade, desagrado e desprezo, a palavra “bosta” é uma ofensa proposital às atitudes repressoras de tal período crítico da história do Brasil.

A ironia de Paes também pode ser notada no título do novo provérbio, que remete à figura de Charles-Louis Cambronne, engenheiro francês responsável pela criação do primeiro sistema de esgotos de Recife, em 1858. Antes daquele ano e até algum tempo depois, as “águas servidas”, como eram chamados os excrementos tanto líquidos como sólidos, eram armazenados em tonéis dentro de casa e depois despejados em terrenos abertos, em rios próximos ou simplesmente eram arremessados nas ruas pelas janelas. O contrato com as autoridades de Recife dizia que Cambronne deveria assegurar à população um sistema completo de limpeza e escoamento de dejetos das casas. No entanto, quase dez anos depois, os projetos ainda não tinham saído do papel. O resultado é revelado por Raimundo Arrais (2004, p. 84): “Descontente, a população apelidou de “cambrone” os aparelhos de latrina”. De acordo com o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, cambrone ainda é sinônimo de latrina.

Portanto, ao intitular de “Cambronniana” esse desprovérbio, Paes relaciona o discurso político de censura do período militar e sua idéia de que meia palavra basta com a latrina. Isso é uma forte ofensa. É interessante que os antigos judeus tinham o costume de transformar a casa de um homem em latrina pública quando ele desobedecia a algum decreto importante. Essa prática é descrita no livro bíblico de Esdras 6:11. Essa punição era o maior

insulto que alguém podia receber. Do mesmo modo, ao designar como “cambronniana” uma idéia tão cara aos órgãos militares de censura, Paes realmente insulta esse regime político repressor.

No entanto, este não é o único alvo da ironia paesiana no “Livro dos Provérbios”. O poeta também apresenta uma imagem alternativa do casamento, não como uma união feliz e vitalícia, mas como uma instituição falha, muitas vezes suscetível à infidelidade conjugal. Para isso, ele executa uma transformação no provérbio “Casa de ferreiro, espeto de pau”:

MÉNAGE À TROIS

casa de ferreira
espeto de paulo
(PAES, 1988, p. 21)

A expressão francesa que dá título ao poema significa “casal a três” e é usada para designar relacionamentos sexuais entre três pessoas, o famoso triângulo amoroso. O provérbio originalmente critica o fato de que alguns não usam suas habilidades para seu benefício pessoal e familiar. De certo modo, essa continua sendo a crítica. No entanto, no provérbio reformulado, ela é aplicada às relações sexuais. Assim como um ferreiro que não providencia espetos de ferro para sua própria casa, alguns deixam de satisfazer as necessidades sexuais de seu cônjuge, fazendo com que este procure preenchê-las fora do vínculo matrimonial. O “ferreiro” do provérbio original dá então lugar ao “ferreira”, sobrenome bastante comum no Brasil. No caso do ferreira, seu casamento se tornou um “ménage à trois”, com a presença de paulo. A referência ao órgão sexual masculino por meio da expressão “espeto de paulo” evidencia um humor zombeteiro através do qual Paes enfatiza o adultério, ao mesmo tempo justificando-o pela falta de concupiscência de ferreira. Então, notamos que nesse poema-provérbio de Paes o conteúdo da crítica não varia, embora ela seja aplicada a um contexto diferente, particular.

Algo similar acontece no texto que Paes intitulou como “Opção”. A lição que o ditado original ensina continua a mesma; no entanto, esta é aplicada a um novo contexto:

OPÇÃO

quem tem boca vai a roma

ou a sodoma

(PAES, 1988, p. 18)

O provérbio original encerra no primeiro verso do poema-provérbio supracitado, lendo-se apenas “Quem tem boca vai a Roma”. A lição evocada nesse provérbio é que quem sabe perguntar, consegue chegar onde quiser. A cidade de Roma entrou no ditado por causa de sua notoriedade. Na época do Império Romano, Roma era a capital e, portanto, a cidade mais importante do mundo conhecido dos europeus. Há até um provérbio que diz: “Todos os caminhos levam a Roma”. De fato, os caminhos ou estradas do Império Romano mantinham províncias longínquas fortemente ligadas e subordinadas à capital. Devido à sua importância, Roma recebeu o título pelo qual é mundialmente conhecida: Cidade Eterna.

Então, quando o provérbio fala sobre ir a Roma, não se deve pensar apenas na cidade literal, mas também no que ela representa: um local notório, superior. Portanto, o provérbio enfatiza, entre outras aplicações, que aqueles que procuram se informar conseguem progredir, evoluir, transpor obstáculos e alcançar o que pretendem. É também comumente usado quando uma pessoa vai a alguma localidade desconhecida ou quer fazer algo novo e se dispõe a realizar a empresa se informando com terceiros. O provérbio atualizado de Paes ensina uma lição similar. O poeta completa o antigo provérbio com a sugestão de uma rima: *Roma, Sodoma*. Apesar das semelhanças fonéticas que contribuem para o humor do novo provérbio, as associações semânticas entre Roma e Sodoma são totalmente opostas, a primeira sendo símbolo da ordem e a segunda alegoria da desordem. Se a cidade de Roma traduz a busca de aspectos positivos, Sodoma está sempre relacionada à perversão.

Sodoma era uma cidade palestina e é mencionada na Bíblia, especialmente no livro de Gênesis. No capítulo 13, os habitantes da cidade são descritos como “maus” e “grandes pecadores” (v. 13). A cidade era conhecida por suas práticas imorais e pelo homossexualismo. O capítulo 18 narra a destruição divina que essa cidade sofreu como conseqüências dos seus atos iníquos. A cidade de Sodoma é mencionada diversas vezes em outros livros bíblicos, geralmente como um arquétipo de destruição total executada por Deus. Por exemplo, de acordo com Mateus 11:24, Jesus Cristo condenou fortemente os habitantes de Cafarnaum ao dizer: “No Dia do Juízo será mais suportável para a terra de Sodoma do que

para ti”. Assim, Sodoma é um símbolo apropriado de valores negativos, como maldade e promiscuidade.

Portanto, o título “Opção” expressa muito bem a lição ensinada pelo desprovérbio paesiano. Assim como é possível progredir em direção à moralidade, ou ir a Roma, por meio da busca de informações, é também possível regredir rumo à imoralidade, ou ir a Sodoma. Visto que todos têm a liberdade de escolha, cabe a cada um fazer a sua opção entre Roma e Sodoma. Desse modo, Paes amplia o campo de significação do provérbio original e destrói o conceito moralista que este evoca, apresentando uma opção menos sóbria. Perguntando aos outros, podemos chegar ao lugar desejado ou podemos nos danar.

Diferentemente dos provérbios analisados até aqui e que sofreram mudanças substanciais no seu conteúdo, em alguns casos José Paulo Paes manteve as palavras originais, modificando apenas a estrutura do provérbio, conforme o exemplo abaixo:

A ARTE DE CISCAR

e ã m ã
d r e r a
g o g o

a n e h
g i a c o
l h n e

a
p o
p
(PAES, 1988, p. 27)

O recurso utilizado por Paes foi colhido na estética concretista, que muito contribuiu para a poética paesiana. A relação de Paes com a arte concreta será estudada no capítulo seguinte, que trata da influência poética. Mas, desde já, pode-se notar a força que os recursos concretos exerceu sobre sua obra. No caso do poema-provérbio acima, ele se aproveitou de um recurso chamado fisiognomia, que significa a disposição física de um texto considerando o seu conteúdo. Por isso, ele espalha na página as letras do provérbio “De grão em grão a galinha enche o papo”, como se estas fossem um conjunto de grãos ciscados. O leitor precisa como que ciscar entre as letras para conseguir ler o poema.

O título desse desprovérbio metalingüístico, “A arte de ciscar”, também é importante. O poeta compara a criação da poesia, em especial da poesia concreta, ao trabalho de uma galinha que cisca os grãos em busca de alimento. Do mesmo modo, os poetas

concretos utilizam como base para seus poemas não a oração e muitas vezes nem a palavra, mas as letras, num trabalho minucioso em que cada letra equivale a um grão. Sem desmerecer esse difícil trabalho de fragmentação, Paes o chama de “arte de ciscar”. Assim, embora o conteúdo original do provérbio seja mantido, sua significação é ampliada e encontra correspondência na produção dos poetas concretos.

Outro desprovérbio que revela uma refinada influência concreta é o transcrito abaixo:

SIC

apresaéiminigadaprefeição
(PAES, 1988, p. 20)

Também nesse caso, podemos notar um recurso de fisiognomia. Os erros propositais são explicados pelo conteúdo do poema, que fala da imperfeição resultante de um trabalho apressado. O provérbio original diz: “A pressa é inimiga da perfeição”. O desprovérbio apresenta modificações na palavra “pressa”, que é escrita com apenas um “s”; na palavra “inimiga”, que se lê com as sílabas invertidas “iminiga”; e na palavra perfeição, em que a sílaba inicial “per” se transforma em “pre”. Além disso, não há nenhum espaço entre cada vocábulo do novo provérbio. Tais erros ilustram os problemas resultantes de se realizar qualquer tarefa com pressa.

No entanto, pode-se dizer que o título desse desprovérbio é ainda mais significativo. A palavra latina “sic” significa literalmente “assim”. Geralmente, essa expressão é usada para que o autor de determinado texto indique que apenas transcreveu o trecho citado, não se responsabilizando por idéias absurdas ou erros gramaticais contidos na citação. De acordo com o *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, sic é empregado “entre parênteses no curso de uma citação, após uma palavra ou expressão que possa parecer estranha ou errada, ou para indicar que o texto original está reproduzido exatamente”.

Ao intitular o provérbio atualizado com a expressão “Sic”, José Paulo Paes o apresenta como se fosse uma cópia exata do antigo, sugerindo que a forma original do provérbio continha as mesmas imperfeições notadas no seu poema-provérbio. Sua pretensão nesse caso é a mesma que teve em todos os seus novos provérbios: minar por dentro o seu significado, atribuindo a cada provérbio um novo sentido, mas que poderia muito bem ser o sentido original. E mesmo que alguns desprovérbios de Paes tenham nascido motivados por um determinado momento da nossa história política, o sentido dessas formas ultrapassa esse

momento. A prova é que esses desprovérbios, por consistirem em brincadeiras poéticas com textos populares e cristalizados, podem ser apreciados por pessoas que não conhecem a gênese deles.

Portanto, notamos que a paródia que José Paulo Paes faz de diversos provérbios milenares visa executar o que Vladímir Propp chamou de “desvendamento da inconsistência interior” (PROPP, 1992, p. 85). Paes revela a fragilidade desses provérbios por usar o humor e a ironia como instrumentos na desconstrução da forma cristalizada. No entanto, faz mais do que isso. Ao retomar os provérbios milenares, de certo modo ele os reverencia, presta-lhes uma homenagem, pois para ler os seus desprovérbios é preciso convocar a forma parodiada. Assim, o conceito de paródia de Linda Hutcheon é adequado para examinar a desconstrução que Paes faz de máximas proverbiais.

Linda Hutcheon toma a paródia como um misto de reverência e diferença. Ao mesmo tempo em que afirma que “o duplicar textual da paródia [...] tem por função assinalar a diferença” (HUTCHEON, 1989, p. 73), a autora defende a idéia de que as formas paródicas nos remetem ao passado, valorizando-o ao exigir que o leitor recorra a textos ou eventos anteriores. Para ela, o humor e a ironia da paródia dependem em grande parte do “vaivém intertextual” que esta promove (HUTCHEON, 1989, p. 48). A essência de seu conceito fica bem expressa na seguinte afirmação: “Reconhecidamente, como forma de crítica a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma” (HUTCHEON, 1989, p. 70). Então, quando Paes cria seus desprovérbios, ele explora os provérbios parodiados, obrigando o leitor a recorrer aos textos do passado. Mas, ao mesmo tempo em que os reverencia, o poeta se distancia, por via de um humor que desconstrói, reorganiza, a forma simples.

JOSÉ PAULO PAES E SEUS PRECURSORES

Oscar Wilde, na voz do lorde Henry Wotton, escreveu em *O retrato de Dorian Gray*:

Toda influência é imoral... imoral, do ponto de vista científico. [...] considero que influir sobre uma pessoa é transmitir-lhe um pouco de sua própria alma; esta pessoa deixa de pensar por si mesma, deixa de sentir paixões naturais. Suas virtudes não são mais suas. Seus pecados, se houver quaisquer coisas semelhantes a pecados, serão emprestados. (WILDE, 2006, p. 54)

Com essas palavras, lorde Henry expressa sua idéia polêmica de que não existe boa influência. Para ele, um artista que se permite ser influenciado por outro deixa de ser autêntico para simplesmente repetir idéias, sensações e virtudes alheias. No entanto, nenhum escritor se cria sozinho, sem ler, assimilar e transformar outros. Às vezes, tal influência de um escritor consagrado sobre um jovem escritor até mesmo ocorre de modo direto, como nos constantes casos em que o iniciante busca conselhos e orientações daqueles que ele considera experientes. José Paulo Paes, numa entrevista concedida a Carlos Felipe Moisés, foi argüido sobre que conselhos daria a um jovem escritor. Sua resposta revela a visão que tem sobre a influência poética e também contribui para o entendimento da sua poética:

Diria que ninguém precisa de conselho, que todo mundo sabe errar sozinho... em princípio. Depois diria que ele precisa assumir a poesia como um risco, fazer o melhor que possa e sair a campo sozinho, sem muletas de gente que ele suponha mais experiente. Porque essas muletas são, as mais das vezes, desfiguradoras e desestimulantes, o sujeito acaba perdendo a capacidade de andar sozinho. A prática da literatura é um risco que o sujeito tem que assumir como único responsável. A única forma de conselho e aprendizagem a que ele deve recorrer é a dos livros. Todo jovem tem certos poetas a quem admire; ele que procure comparar o que faz ao que esses poetas fizeram. Numa primeira fase, não vejo saída senão a imitação; no começo, você tem que procurar os poetas mais afins do seu temperamento e tomá-los como horizonte de referência para o seu aperfeiçoamento, seu trabalho de limpeza do texto. E há uma segunda fase em que você deve livrar-se da sombra, da tutela esmagadora desses mestres. E deve, tanto quanto possível, evitar as influências pessoais, diretas [...] Se você precisar de mestres, vá procurá-los nos livros: são mestres mudos e não chateiam a gente. (PAES, in MOISÉS, 1996, p. 139, 140)

De acordo com essa assertiva, Paes acredita que nenhum jovem escritor precisa de conselho. Isso poderia ser comparado ao uso de muletas, que Paes qualifica como “desfiguradoras e desestimulantes”. Portanto, Paes possui um conceito negativo quanto à influência direta, isto é, o contato pessoal de um poeta novo com seu mestre que se dá, amiúde, através de correspondências. Ele mesmo diz claramente que o poeta iniciante “deve, tanto quanto possível, evitar as influências pessoais, diretas”. Assim, se um jovem poeta quer conselhos, se quer aprender, deve recorrer diretamente aos livros, que, na linguagem irônica de Paes, “são mestres mudos e não chateiam a gente”.

No entanto, com esse comentário, Paes não condena totalmente a influência. Embora ele desaprove a influência direta, o poeta reconhece que não há como um escritor iniciante se criar sozinho. Então, segundo ele, todo jovem poeta passa por duas fases: a primeira, em que ele imita seus mestres, tomando-os como “horizonte de referência”; e a segunda, em que o poeta novo se liberta da sombra paterna para assumir a sua própria voz, uma voz que não se confunde com a dos seus precursores.

A receita que Paes sugeriu aos poetas novos é certamente o caminho que ele próprio percorreu. O poeta sempre buscou nos livros os conselhos de que precisava. Sem negar a influência que recebera, o poeta inicialmente não encontrou outro trajeto senão refletir os passos de seus poetas afins. Essa atitude fica evidente na primeira obra poética de Paes, *O aluno*, publicada em 1947. Além do título revelador, nas duas epígrafes Paes mostra humildade e se assume como um mero aluno, que parece longe de alcançar o desempenho de seus mestres. A primeira epígrafe, tirada do “Soneto I” de Bocage diz: “Incultas produções da mocidade / Exponho a vossos olhos, oh leitores!”. Assim, confessa aos leitores que os poemas desse livro representam apenas “incultas produções da mocidade” compostas por um poeta jovem, de apenas 21 anos de idade. A segunda epígrafe, colhida em Camões, é: “Ah, vãs memórias, onde me levais / O débil coração, que inda não posso / Domar bem este vão desejo vosso?”. Sendo este seu primeiro livro, o poeta sente que ainda não consegue dominar suficientemente a impulsão lírica que nasce dentro de si. Consciente disso, não tenta ser o que não é. Antes, apresenta-se humildemente como aprendiz, conforme atesta o poema que deu título à obra.

O ALUNO

São meus todos os versos já cantados:
A flor, a rua, as músicas da infância,
O líquido momento e os azulados
Horizontes perdidos na distância.

Intacto me revejo nos mil lados
De um só poema. Nas lâminas da estância,
Circulam as memórias e a substância
De palavras, de gestos isolados.

São meus também os líricos sapatos
De Rimbaud, e no fundo dos meus atos
Canta a doçura triste de Bandeira.

Drummond me empresta sempre o seu bigode.
Com Neruda, meu pobre verso explode
E as borboletas dançam na algibeira.
(PAES, 1986, p. 219)

Nesse poema, o poeta novo confessa que sua poesia se encontra nos versos já cantados por outros poetas como Rimbaud, Bandeira, Drummond e Neruda. Paes tem consciência de quem são os seus precursores e não nega a força que tais mestres exerceram sobre sua poesia. O sentimento do poeta é exatamente aquele descrito por Eliot no clássico ensaio intitulado “A tradição e o talento individual”: “um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero, e nela toda a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea” (ELIOT, [19--?], p. 23). A esse sentimento Eliot denominou “sentido histórico”. Embora ele falasse especificamente da literatura européia, podemos aplicar suas teorias à literatura ocidental em geral. No caso da poesia paesiana, o poeta percebia que sua obra não podia deter sozinha o seu completo significado. O poeta e sua poesia estavam em dívida com outros poetas e, podemos afirmar, com toda a lírica brasileira e ocidental. Para Eliot, esse sentimento não é necessariamente negativo. Pelo contrário, a influência da tradição e a consciência que o artista tem dela são valores imprescindíveis ao poeta novo.

T. S. Eliot chamou suas observações acerca da relação do poeta com a tradição e com a sua própria poesia de “Teoria Impessoal da poesia”. Impessoal porque, segundo ele, o bom poeta passa por um processo de despersonalização: ele deve sacrificar sua personalidade a fim de ajustar-se à tradição bem como em prol do fazer poético. Diz: “De fato, o mau poeta é geralmente inconsciente onde deveria ser consciente e consciente onde devia ser inconsciente. Ambos os erros tendem para torná-lo ‘pessoal’” (ELIOT, [19--?], p. 34).

O momento em que, de acordo com Eliot, o poeta deve ser consciente é no que diz respeito à inserção da sua obra na tradição. Alguns poetas não se dão conta de que a poesia não compreende uma única obra de arte isolada; antes, a poesia é um conjunto de todas as poesias já escritas. Assim, um novo poema não pode ser composto nem lido de modo independente, pois ele nasce no meio de uma ordem ideal, isto é, de uma tradição. Além disso, o poema novo não deve apenas estar em concordância com a tradição, mas de alguma maneira modificá-la, conforme afirma Eliot ([19--?], p. 24):

A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua *totalidade* ser alterada, embora ligeiramente e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo.

Então, a consciência da influência da tradição e o contínuo ajuste do poeta a essa ordem ideal são, de acordo com Eliot, características do bom poeta. E o que fica evidente no supracitado poema “O aluno” é que o poeta novo, Paes, está ciente de que sua poesia não é única e isolada, mas que são seus “todos os versos já cantados”. Ao confessar alguns de seus mestres, José Paulo Paes demonstra estar inserido numa tradição poética, o que de modo algum o torna um poeta menor, afinal um dos postulados básicos da Teoria Impessoal da poesia é que os melhores e mais significativos passos de um poeta são aqueles que revelam concordância com a tradição.

Assim, o livro de estréia de Paes revela a primeira fase da carreira de um jovem poeta: a da imitação. Ele não apenas afirma ser aprendiz de Drummond, Bandeira e outros. Em todos os poemas de *O aluno*, demonstra submissão aos seus mestres, conforme bem explanado por Biella (1998) no texto intitulado “O livro do aluno: continuidade e desvio”. Nesse texto, o autor analisa diversos poemas da obra de estréia de José Paulo Paes, demonstrando os momentos em que o poeta imita seus mestres.

No primeiro poema da obra, “Canção do afogado”, Biella (1998) enxerga a influência bandeiriana na musicalidade; na referência à “Maninha”, que remete a Maria Cândida, irmã de Manuel Bandeira; bem como nas imagens da rosa e do mar, bastante freqüentes na poética bandeiriana. Biella menciona ainda alguns versos de Bandeira com os quais a canção de Paes dialoga. O terceiro poema de *O aluno*, “Balada”, expõe o desejo de libertação de Paes. Novamente, aparece a imagem do mar. Além disso, o texto evidencia uma flagrante associação ao “Madrigal lúgubre”, da obra *O sentimento do mundo*, de Drummond. Paes, de fato, recria o madrigal do seu mestre.

A influência de Drummond fica clara também nos poemas que seguem “Balada”: “O homem no quarto” e “Poema descontínuo”. Em ambos, ocorre a referência ao *gauche* drummondiano e a utilização do simbolismo vegetal (flores murchas para representar a efemeridade da vida), recorrentes em Drummond e Bandeira. Nos poemas “Drummondiana” e “Muriliana”, a referência aos mestres Drummond e Murilo Mendes, respectivamente, pode ser percebida nos títulos. No poema “O engenheiro”, a metáfora da flor que nasceu no asfalto, do Drummond de *A rosa do povo*, renasce como “a rosa e o trânsito”.

Assim, a influência das obras dos mestres, especialmente da poética drummondiana, no livro de estréia do jovem poeta José Paulo Paes, é explícita. Consciente disso, Paes escreveu no poema “O poeta e seu mestre”, também da obra *O aluno*:

Tiro da sua cartola
repleta de astros,
mil sobrenaturais
paisagens de infância.

[...]

Calço seu sapato [...]

Repito seus gestos
de amor e renúncia,
de música ou luta,
de solidariedade.

Carlitos!

Teu bigode é a ponte
que nos liga ao sonho
e ao jardim tão perto.
(PAES, 1986, p. 216-217)

Portanto, notamos que Paes não esconde a influência que recebera de seus mestres, especialmente de Carlos Drummond de Andrade, a quem se refere como Carlitos no poema supracitado. No entanto, embora inicialmente a imitação fosse o caminho encontrado por Paes, logo tratou de livrar-se da sombra de seus mestres, buscando expressar sua dicção pessoal, o que algumas vezes significou o desvio em relação à obra dos seus pais poéticos.

Neste momento desta pesquisa, é importante considerarmos o ponto de vista acerca da influência poética teorizado por Harold Bloom em *A angústia da influência*. Para ele, a influência poética não ocorre sem angústia, já que o bom poeta não deseja a consciência de que não se criou sozinho. De modo que a relação entre o poeta novo e o seu precursor é

caracterizada pela rivalidade. Para ilustrar esse comportamento, Bloom menciona o que Freud chama de complexo nuclear, complexo de Édipo ou romance familiar.

De acordo com Freud, no seu desenvolvimento psíquico, o indivíduo precisa libertar-se da autoridade dos pais e isso não acontece sem que haja uma rivalidade sexual. Nos primeiros anos de vida da criança, seu desejo mais forte “é igualar-se aos pais (isto é, ao progenitor do mesmo sexo), e ser grande como seu pai e sua mãe” (FREUD, 1980, v. IX, p. 243). Esse anseio é tão intenso que com o tempo a criança toma seus genitores como objeto de seus desejos eróticos. Quando a criança adquire ciência das atividades sexuais praticadas entre seus pais, ela inicialmente sente desprezo, como se isso se tratasse de um ato de infidelidade. Normalmente, se é menino, a criança começa a desejar o lugar do pai, que se torna um rival, um impedimento às suas fantasias eróticas com a mãe. Segundo Freud (1980, v. IX, p. 244), “o menino tem maiores tendências a sentir impulsos hostis contra o pai do que contra a mãe, tendo um desejo bem mais intenso de libertar-se *dele* do que *dela*”. Essa rivalidade, por fim, se resolve naturalmente. À medida que a influência dos pais sobre a criança se abrandava, pessoas estranhas tomam o lugar dos pais como objeto erótico.

Para exemplificar esses desejos infantis, Freud cita a tragédia de Sófocles, *Édipo rei*: “O mito do rei Édipo que, tendo matado o pai, tomou a mãe por mulher, é uma manifestação pouco modificada do desejo infantil” (FREUD, 1980, v. XI, p. 44). Assim como Édipo sequer podia imaginar que assassinara seu próprio pai e que praticava incesto com sua mãe, o romance familiar ocorre de maneira inconsciente. Para Freud, em sua evolução sexual, a criança passa a odiar seu pai e deseja substituí-lo, recebendo de sua mãe o privilégio da relação sexual. Daí a designação “complexo de Édipo”.

Harold Bloom aplica esse fenômeno psíquico às relações intrapoéticas. Quando surge um poeta novo, este possui uma espécie de genitor poético, um mestre, um precursor. O poeta verdadeiramente forte sente angústia ao ter consciência da dívida que tem com seu precursor. Então, ele luta o tempo todo para substituir o seu mestre. Bloom afirma que a relação do efebo, o poeta novo, com o seu precursor, é marcada por sentimentos como melancolia e angústia, sensações que podem ser entendidas através da metáfora do precursor como o Querubim Cobridor. Esse Anjo Querubim, recorrente nos livros bíblicos de Gênesis e Ezequiel, e também em Blake, está sempre bloqueando o acesso a algo grandioso. Por exemplo, o Querubim de Blake encobre tudo o que é encoberto pela própria natureza, o de Ezequiel cobre a riqueza da terra (Ezequiel: 28:14-16) e o de Gênesis guarda o caminho da árvore da vida (Gênesis 3:24). Para Bloom, o Querubim simboliza a influência poética, que impede o caminho do efebo à liberdade. Como que aprisionado no passado, em idéias que não

são suas e transmitindo uma essência alheia, o poeta novo nada pode fazer senão lutar pela liberdade. E, aqui, liberdade significa descontinuidade, conforme explica Harold Bloom (1991, p. 72): “O Querubim Cobridor, portanto, é um demônio da continuidade; seu fascínio funesto aprisiona o presente no passado e reduz um mundo de diferenças ao *gris* da uniformidade. [...] A descontinuidade é a liberdade”. O desejo de liberdade do efebo envolve a descontinuidade, a ruptura com a influência poética, o que não ocorre sem luta. Portanto, não admira que Bloom descreva a relação entre o efebo e o precursor como angustiante e melancólica.

Ao passo que no romance familiar de Freud a rivalidade entre o filho e o pai se resolve naturalmente, o mesmo não acontece nas relações intrapoéticas:

Minha teoria rejeita, ainda, o otimismo reservado de Freud, segundo o qual é possível chegar a uma substituição feliz, uma segunda chance que nos salvará da busca repetitiva por nossas primeiras ligações. Os poetas, enquanto poetas, não são capazes de aceitar qualquer substituição e lutarão até o fim pela primeira chance e só por ela. (BLOOM, 1991, p. 37)

Na luta para substituir o seu precursor, o poeta novo lançará mão de diferentes meios para se desviar do seu mestre. Bloom chama esses movimentos de “razões revisionárias”, porque envolvem, na maioria das vezes, uma revisão que o poeta novo faz da obra do precursor. A segunda razão revisionária é denominada *Tessera*, ou complementação e antítese. Essa é uma forma sutil que o efebo encontra de se desviar do mestre. Ele lê a obra do precursor e a considera inteiramente desgastada. Então, “provê aquele elemento que lhe parece necessário para completar o poema precursor, que de outro modo lhe pareceria ‘truncado’” (BLOOM, 1991, p. 103). Assim, o jovem poeta complementa a obra do precursor, mas faz isso antiteticamente, pois mantém os seus termos, alterando, porém, o significado. De modo que o poeta novo procura ir além do que foi o seu precursor, numa tentativa de reduzir os feitos do seu mestre.

Apesar de Paes confessar abertamente sua imitação dos mestres, tal influência não se deu sem “angústia de débito” (BLOOM, 1991, p. 92). Alfredo Bosi, no texto “O livro do alquimista”, que prefacia a obra *Um por todos: poesia reunida*, de José Paulo Paes, afirma o seguinte: “José Paulo Paes entrava na poesia contemporânea pela estrada real da angústia” (BOSI, 1986, p. 13). De fato, mesmo reconhecendo a necessidade de imitar os mestres no princípio, incomodava ao jovem poeta ser apenas um discípulo, um aluno. Ao perceber que simplesmente apoiar-se nos mestres não o tornaria um grande poeta, Paes procurou exibir sua dicção própria, imitando então a si mesmo.

Isso não significa que nos momentos iniciais de sua poesia, Paes tenha realizado uma imitação passiva dos seus precursores e que não se pode perceber sua voz própria em meio à deles. Até mesmo em sua obra de estréia é possível notar uma voz própria, como declarou Miguel Sanches Neto (1997), num artigo para o jornal *Gazeta do Povo*:

Mas, a despeito da intenção, o simples fato de Paes se assumir como aprendiz, declarando paródico (de caráter admirativo) o seu discurso, já dota o livro de uma semente de ironia, elemento que vai ser valorizado em obras posteriores. Ele estava atingindo a sua voz própria sem uma intenção deliberada de fazê-lo.

Tampouco se deve concluir que o encontro da voz própria implica a eliminação de influências, pois, conforme os subcapítulos seguintes procuram mostrar, a influência de diferentes poetas e tradições podem ser observadas no decorrer de toda a obra poética paesiana, desde *O aluno* até *Socráticas*. Assim, o fato de Paes ter encontrado sua dicção pessoal não abole a sua relação com a tradição. Pelo contrário, de acordo com a teoria de Eliot ([19--?], p. 22), os melhores e mais significativos passos dados por um poeta em plena maturidade são aqueles em que os seus precursores aparecem remodelados.

Um dado importante na teoria de Bloom é que ele tem em mira um único Pai, em se tratando de influência poética. No entanto, Paes, como todo artista, tem de lidar com vários pais, com várias influências, conforme ele mesmo esclarece num poema de importância máxima para a compreensão de sua poética, intitulado “Acima de qualquer suspeita”:

a poesia está morta

mas juro que não fui eu

eu até que tentei fazer o melhor que podia para salvá-la

imitei diligentemente augusto dos anjos paulo torres carlos drummond de andrade manuel bandeira murilo mendes vladimir maiakóvski joão cabral de melo neto paul éluar oswald de andrade guillaume apollinaire sosígenes costa bertold brecht augusto de campos

não adiantou nada

em desespero de causa cheguei a imitar um certo (ou incerto) josé paulo paes poeta de riberãozinho estrada de ferro araraquarense

porém riberãozinho mudou de nome a estrada de ferro araraquarense foi extinta e josé paulo paes parece nunca ter existido

nem eu

(PAES, 1988, p. 9)

Conforme Paes explicita nesses versos, ele imitou diligentemente diversos poetas. Todos eles influíram de algum modo na obra de Paes. O poeta se refere a tais influências como precursores porque tinha consciência da dívida que havia contraído com eles, conforme fica claro numa entrevista conduzida por Floriano Martins e Rodrigo de Almeida, publicada no jornal *O Povo*. Em resposta à pergunta: “Borges nos diz que ‘cada escritor cria seus precursores’. Quais você acredita que sejam os seus?”, o poeta declarou: “Citei alguns deles num dos poemas de meu próximo livro. O poema se intitula ‘Acima de qualquer suspeita’”. Então, todos os poetas mencionados por José Paulo Paes no poema citado são, em sua opinião, seus precursores no sentido explicitado por Jorge Luis Borges.

A idéia de Borges está mais próxima da Teoria Impessoal de Eliot do que da Teoria da Influência de Bloom. Borges não fala da rivalidade entre o poeta novo e seu precursor. Em vez disso, comentando acerca dos precursores que podem ser encontrados na obra de Kafka, afirma: “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p. 98). Borges explica que a nova obra muda o passado no sentido de que, após o seu surgimento, as obras que a precedem passam a ser lidas de outra maneira, à base de uma ótica antes inexistente. Assim, as obras predecessoras assemelham-se à nova obra embora não se assemelhem entre si. Além disso, o crítico argentino nos ajuda a perceber que cada escritor cria seus precursores. Dessa maneira, ele subverte toda a questão das fontes, das influências e a própria noção de tradição. A existência do posterior, para Borges, não é consequência, mas pode ser até mesmo condição de existência do anterior, já que o posterior permite a leitura de aspectos antes invisíveis do anterior. Portanto, em vez de influência poética, o que ocorre, para Borges, é uma confluência da nova obra com outras que se tornam precursoras.

Então, pode-se afirmar que Paes criou seus precursores ao escolher que poetas seriam os seus mestres, ou integrariam sua família de poetas, como diria Quintana, e apoiou-se neles temporariamente. No entanto, isso não ocorreu sem que houvesse angústia. Depois de confessar ter imitado diligentemente seus precursores, o poeta conclui no mesmo poema: “não adiantou nada”. E acrescenta: “em desespero de causa cheguei a imitar um certo (ou incerto) José Paulo Paes poeta de ribeirãozinho estrada de ferro araraquarense”.

Apesar de as razões revisionárias de Bloom serem aplicadas apenas a casos de apropriação de identidade e de essência, é possível associar a atitude de José Paulo Paes à *tessera*. Ao perceber que a obra de seu precursor está desgastada, Paes deixa de imitá-lo para imitar a si próprio. Assim, ele almeja ir além do que foi o precursor e complementa antiteticamente algum aspecto da obra anterior. O presente capítulo procura demonstrar isso.

Dentre os vários precursores elencados por José Paulo, escolhemos quatro para comprovar que a influência dos mestres na obra paesiana só ocorre até onde a personalidade do poeta permite. Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto de Campos e Sosígenes Costa: todos esses nomes da poesia brasileira ensinaram alguma lição ao poeta estreante José Paulo Paes. No entanto, em todos os casos, as lições aprendidas por Paes foram mais um ponto de partida do que um ponto de chegada da sua obra. Apesar de ter se apoiado nos seus pares inicialmente, o poeta finalmente livrou-se da tutela esmagadora dos seus precursores. Explicando o título do seu primeiro livro de poesias, *O aluno*, Paes disse que tinha consciência do que havia de epigonal naquela obra. Ele lembrou que Drummond, numa carta em que acusou o recebimento do livro, disse: “Você se procura através dos outros quando é dentro de você mesmo que deve se encontrar”. O conselho de Drummond é o mesmo que Rainer Maria Rilke sugeriu nas suas *Cartas a um jovem poeta*:

Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. [...] Procure soerguer as sensações submersas desse longínquo passado: sua personalidade há de reforçar-se, sua solidão há de alargar-se e transformar-se numa habitação entre lusco e fusco diante da qual o ruído dos outros passa longe, sem nela penetrar. Se depois desta volta para dentro, deste ensimesmar-se, brotarem versos, não mais pensará em perguntar seja a quem for se são bons. (RILKE, 1978, p. 22,24)

José Paulo Paes ouviu o conselho do mestre Drummond. Procurou-se, voltou-se para dentro, ensimesmou-se e imitou a si mesmo. Em vez de simplesmente repetir o que os grandes poetas diziam, ele passou a tornar a sua voz distinta das demais que se erguiam à sua volta. Em *Caderno H*, Mario Quintana (2006, p. 198) afirmou: “Ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentre todas as outras”. Por ter conquistado uma voz irrepetível, Paes tornou-se um poeta autêntico e produziu uma obra de grande importância no panorama da lírica nacional.

3.1 Drummond: auto-ironia

É praticamente impossível escapar à menção de Drummond ao estudar a poética paesiana. Diversos pesquisadores que escreveram artigos sobre José Paulo Paes reconhecem a influência da poesia drummondiana sobre sua obra. Alberto da Cunha Melo chamou Carlos Drummond de Andrade de o “mais forte precursor” de Paes (MELO, 2006, p. 50). O poeta paulista não negou tal influência nem em sua poesia, conforme foi explanado no subcapítulo anterior, nem em seus discursos. Com Drummond, Paes aprendeu diversas lições. Entre elas, ele mesmo destaca a estratégia do humor: “Drummond me ensinou sobretudo a estratégia do humor. Humor à inglesa, que se volta contra o próprio humorista para conter-lhe a sentimentalidade ou a ilusão da auto-importância” (PAES, 1996, p. 15).

Essas palavras de Paes enfatizam um aspecto-chave tanto da sua poesia quanto da poética de Drummond: o humor ou a ironia que se volta contra o próprio poeta. De acordo com Antonio Candido, pode-se observar na obra de Drummond uma “subjetividade tirânica” (CANDIDO, 1995, p. 113), um desejo do poeta de escapar do eu, mirando mais o mundo e os problemas sociais. No texto intitulado “Inquietudes na poesia de Drummond”, ele afirma que a poesia de Drummond oscila entre o ser e o mundo: “Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser” (CANDIDO, 1995, p. 112). Quando o poeta busca superar o lirismo mais subjetivo, ele pratica uma poesia social e política de grande eficácia.

Essas vertentes poéticas também podem ser notadas na poesia paesiana. Numa entrevista publicada em 1996, Paes (In MOISÉS, 1996, p. 133) disse:

O poeta que eu sou começou a ser quando eu era jovem, e hoje vejo que há certa coerência no que fiz. Como você diz bem, a preocupação política subjaz a tudo isso. Talvez o termo política... Claro, no seu sentido etimológico funciona, mas se o tomarmos no sentido aviltado que hoje tem, não conviria a esse tipo de atitude. Aquela noção drummondiana de “sentimento do mundo” me parece mais adequada. Foi isso o que, em maior ou menor medida, eu sempre busquei na minha poesia. Houve fases em que, sob o acicate das circunstâncias históricas, ela se prendeu mais ao político propriamente dito, tornando-se “poesia de resistência”, como é o caso de *Anatomias* e de *Meia palavra*, publicados em plena ditadura militar, da qual acabamos... mal acabamos de emergir. Afora isso, qualquer das vertentes do meu “sentimento do mundo” (a política, a existencial, a estética, a metafísica) é marcada por um sabor, como eu diria, um

travo, uma acidez sempre irônica, satírica, metalingüística, que imagino faça parte do meu temperamento.

Então, assim como Drummond, Paes se dedicou à prática de uma poesia mais estritamente social, se opondo em especial ao regime militar. Na entrevista, ele mencionou as obras *Anatomias* e *Meia palavra* como exemplos dessa poesia socialmente engajada. No entanto, mesmo em obras em que a intenção política não era predominante, pode-se verificar a ocorrência de uma poesia preocupada com o elemento social, como é o caso de *Epigramas*, que data de 1958, antes do período da ditadura militar. Sobre essa obra, Bosi (in PAES, 1986, p. 18) disse: “Este livro tão seco na sua dicção coincide com um dos momentos de mais afiada garra política de nosso poeta”. Diversos poemas dessa obra ilustram a observação de Alfredo Bosi.

Por exemplo, no poema “A Nazim Hikmet”, Paes fala do “barro do chão, sujo de sangue e passos / e combates humanos [...]” (PAES, 1986, p. 117). Nazim é considerado um dos melhores poetas turcos de vanguarda e é conhecido por retratar cenas inóspitas de guerras em seus trabalhos. Por isso, a matéria de sua poesia é barro sujo de sangue e combates humanos, como disse Paes, demonstrando simpatia pelo poeta engajado. Noutro poema, “Primeiro Tema Bíblico”, Paes satiriza a lei que “irmana/ Vítima e carrasco” (PAES, 1986, p. 119). Em “Ressalva”, menciona a “fácil riqueza de poucos” e a “árdua pobreza de muitos” (PAES, p. 136). A poesia empenhada de Paes fica mais evidente no poema “Baladilha”, em que o poeta invoca o homem para a luta:

[...]
 Homem, não sejas
 Pássaro nostálgico,
 Cão ou boi servil.
 Levanta o fuzil
 Contra o outro homem
 Que te quer escravo
 Só depois disso morre.
 (PAES, 1986, p. 125-126)

Tal chamada para luta não é obviamente um incentivo ao aumento dos conflitos. Tudo o que o poeta deseja é um mundo melhor, sem injustiças, onde prevaleça a paz e o amor. A importância desse mundo melhor é ressaltada em dois poemas de *Epigramas* em que o uso de letras maiúsculas destaca o anseio do poeta por mudanças sociais:

ODE

[...]
 Uma palavra tranqüila
 Em meio ao pânico, voz
 Sem equívoco, harmonia
 De harpas antecipadas.
 [...]
 Uma palavra que traz
 Em si muitas outras: PAZ.
 (PAES, 1986, p. 138)

MATINATA

[...]
 O galo cantou. O homem recolhe as armas do chão e
 com sangue escreve no infinito: SEJA AMOR O ÚNICO
 PROBLEMA.
 (PAES, 1986, p. 140)

Paralelamente à vertente estritamente social da poesia de José Paulo Paes, pode-se notar, a exemplo do que também ocorre em Drummond, uma profunda preocupação com o eu. Antonio Candido, ao descrever as inquietudes poéticas da poesia de Drummond, menciona que para o poeta mineiro “o eu é uma espécie de pecado poético inevitável” (CANDIDO, 1995, p. 113). Ele afirma também: “Na obra de Drummond a inquietude com o eu vai desde as formas ligeiras de humor até à autonegação pelo sentimento de culpa” (CANDIDO, 1995, p. 117). Tal sentimento de culpa também se manifesta na incapacidade do eu em aderir à vida, nas freqüentes alusões à sujeira e à náusea e no tema da automutilação.

No entanto, independentemente do tema utilizado por Drummond para enfatizar sua inquietude em relação ao ser, pode-se notar que o recurso que confere ao poeta a capacidade de negar-se a si mesmo é a auto-ironia. Certa vez, o filósofo Friedrich Schlegel declarou: “Poetas são como Narcisos” (1997, p. 68). De fato, a autocontemplação, representada pela poesia que se volta para a figura do próprio poeta, não é incomum. Mas, de acordo com o mito grego, ao se contemplar, Narciso se destrói. Do mesmo modo, para que possa se contemplar, poetizar a si próprio, o poeta precisa se distanciar. Schlegel escreveu: “Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado” (SCHLEGEL, 1997, p. 25). Um meio de o poeta se afastar de si mesmo é por via da ironia. No entanto, ao fazer isso, ele assume uma atitude de autodestruição. Conforme disse Octavio

Paz em *Os filhos do barro*, o humor e a ironia são “armas que também destroem quem as usa” (PAZ, 1984, p. 133). Concordemente, Schlegel (1997, p. 54) define ironia como “alternância constante de autocriação e auto-aniquilamento”.

Esse caráter destrutivo da ironia foi destacado mais recentemente por Linda Hutcheon na obra *Teoria e política da ironia*. A autora reconhece que embora a ironia possa envolver uma articulação positiva, é muito mais freqüente a aplicação desse recurso a um julgamento negativo. Hutcheon (2000, p. 67) afirma:

Assim, considera-se que a ironia envolve a expressão de uma atitude (ou uma inferência dela) que é descrita como “invariavelmente de rejeição ou desaprovação” (Sperber, Wilson, 1986: 239). O julgamento da ironia é visto como “hostil ou depreciador”; se um julgamento é brincalhão, ele não pode ser irônico (Grice, 1989: 54). [...] A ironia, assim, é sempre polêmica, “pertencente à armaria da controvérsia e imprópria para qualquer ocasião inteiramente pacífica” (Thirwall, 1833: 483).

Além disso, Linda declara também que algumas condições emocionais relacionadas ao uso da ironia são “ataque, insulto, agressão, escárnio e mesmo maldade” (HUTCHEON, 2000, p. 68). Kierkegaard, ao distinguir ironia executiva e ironia contemplativa, alega que o segundo tipo de ironia se identifica com o escárnio, a sátira e o sarcasmo. Diz: “Se a considerarmos como um momento subordinado, então a ironia é, sem dúvida, a visão certa para o torto, o falso, o vaidoso na existência”. Ao se direcionar para o que é vão, a ironia não anula, antes “reforça o vaidoso em sua vaidade” (KIERKEGAARD, 1991, p. 223).

Esse tipo de ironia, relacionada a um julgamento negativo, foi sistematicamente utilizado por Carlos Drummond de Andrade para retratar, segundo David Arrigucci Jr (2002, p. 49), “a sensação de não poder do Eu que está no âmago do próprio sentimento e na raiz da ironia”. Luiz Costa Lima (1995, p. 143) identifica “o elemento irônico” como um dos fatores que contribuem para o princípio-corrosão na poesia de Drummond. Além disso, Gilberto Mendonça Teles (1976, p. 64) diz que a ironia e o humor “são as armas com que o poeta se defende para imprimir a sua originalidade”. A utilização da ironia como um recurso de autoaniquilamento pode ser observada em diversos poemas de Drummond, como no “Poema de sete faces”, que é sempre citado quando se quer ilustrar a poetização do eu como desajeitado, torto e esquerdo. Entre os sentimentos expressos pelo poeta nesse poema, Arricucci Jr. (2002, p. 46-48) menciona uma “sensação de rebaixamento”, “uma comicidade

infeliz” e “um sentimento de fraqueza e abandono num mundo vasto e degradado”. Além disso, o próprio Carlos Drummond de Andrade incluiu esse poema na seção “Um eu todo retorcido” da *Antologia poética* que organizou. Ele também adicionou a essa seção o poema abaixo:

ESTRAMBOTE MELANCÓLICO

Tenho saudade de mim mesmo,
saudade sob aparência de remorso,
de tanto que não fui, a sós, a esmo,
e de minha alta ausência em meu redor.
Tenho horror, tenho pena de mim mesmo
e tenho muitos outros sentimentos
violentos. Mas se esquivam no inventário,
e meu amor é triste como é vário,
e sendo vário é um só. Tenho carinho
por toda perda minha na corrente
que de mortos a vivos me carrega
e a mortos restitui o que era deles
mas em mim se guardava. A estrela-d’alva
penetra longamente seu espinho

(e cinco espinhos são) na minha mão.
(DRUMMOND, 2002, p. 55)

Um estrambote indica um acréscimo de um ou mais versos aos quatorze que são comuns em um soneto. Drummond qualifica o soneto estrambótico que compôs como melancólico e, de fato, expressa no poema diversos sentimentos que revelam profunda tristeza. O primeiro verso evoca a saudade de si mesmo. Em geral, a saudade envolve uma lembrança nostálgica de algo distante ou extinto. Ao sentir saudade de si mesmo, o eu poético revela um problema com o próprio ser, o que Antonio Candido chama de “subjetividade tirânica”. O poeta busca a si mesmo e não se encontrar, sente uma saudade a que se mistura a consciência de uma culpa. Ao apresentar-se como culpado pelo que não foi, o eu revela uma cisão consigo mesmo, dividido entre o eu que é e o que poderia ter sido. É interessante notar a locução “a esmo”, do terceiro verso. O poeta diz sentir remorso “de tanto que não fui, a sós, a esmo”. Essa expressão pode significar “ao acaso”. A idéia que o eu transmite é que se sente culpado por ter levado uma vida sem rumo. A cisão do eu se intensifica no quarto verso, em que o poeta fala da alta ausência de si mesmo ao seu redor.

Os versos seguintes revelam novos sentimentos melancólicos. O poeta fala de horror e pena, novamente aplicados a si mesmo. E ainda diz: “e tenho muitos outros

sentimentos/ violentos. [...]”. Aqui, a ironia se presta a um julgamento negativo e envolve a rejeição do próprio eu por meio de emoções como remorso, pena e outros sentimentos violentos “que se esquivam no inventário”. E mesmo quando o poeta se volta para as emoções positivas, como o amor e o carinho, ele os vê (ou os sente) de modo conflitante. Seu “amor é triste como é vário”. A palavra “vário”, de acordo com o *Dicionário Aurélio*, possui diversas acepções, entre elas, “numeroso”, “diverso”, “inconstante, instável”, “louco”, “perplexo, indeciso”, “inquieto”. No caso do poema de Drummond, todos esses sentidos não se excluem, antes se combinam para adjetivar o amor manifesto pelo eu, que completa: “e sendo vário é um só”. Nesse verso, o vocábulo “vário” já adquire o sentido de “numeroso”, qualificando então um amor paradoxal, que é ao mesmo tempo numeroso e único. Quanto ao carinho que o eu possui, este remete à saudade, pois se aplica ao que o poeta perdeu na corrente que arrasta de mortos a vivos, a existência.

Os últimos versos do poema demonstram uma ironia com intenção zombeteira, pois apresentam uma possível esperança, mas que se revela uma tortura a mais na sofrida existência do poeta. A imagem da “estrela-d’alva”, que surge no décimo terceiro verso do soneto, parece anunciar o fim da melancolia do poeta. Essa estrela, que costuma ser bem visível nos momentos que antecedem a aurora, poderia ser lida como um símbolo de esperança. No entanto, o último verso do soneto, bem como o verso estrambótico, não deixa base para esperança alguma. A estrela “penetra longamente seu espinho / (e cinco espinhos são) na minha mão”. Segundo Candido (1995), a mão em Drummond é símbolo da consciência. Assim, os versos finais do “Estrambote melancólico” parecem sintetizar todos os sentimentos negativos do eu na imagem de uma consciência perfurada, perturbada.

O estado de angústia do eu também se manifesta no poema “Passagem da noite”, cuja primeira estrofe está transcrita abaixo:

É noite.
Sinto que é noite
não porque a sombra descasse
(bem me importa a face negra),
mas porque dentro de mim,
no fundo de mim,
o grito se calou,
fez-se desânimo.
[...]
(DRUMMOND, 1992, p. 108)

A noite de que o poeta fala nesse poema não se refere ao literal período noturno. O poeta diz: “Sinto que é noite”. Assim, trata-se de um sentimento que, conforme afirma o poeta, está “dentro de mim, / no fundo de mim”. Assim, ele assume um estado de desânimo, falta de ânimo, morte antecipada.

Outras vezes, a angústia do ser se manifesta pelo tema da automutilação, como ocorre no poema abaixo:

A MÃO SUJA

Minha mão está suja.
Preciso cortá-la.
Não adianta lavar.
A água está podre.
Nem ensaboar.
O sabão é ruim.
A mão está suja,
suja há muitos anos.

A princípio oculta
no bolso da calça,
quem o saberia?
Gente me chamava
na ponta do gesto.
Eu seguia, duro.
A mão escondida
no corpo espalhava
seu escuro rastro.
E vi que era igual
usá-la ou guardá-la.
O nojo era um só.

Ai, quantas noites
no fundo da casa
lavei essa mão,
poli-a, escovei-a.
Cristal ou diamante,
por maior contraste,
quisera torná-la,
ou mesmo, por fim,
uma simples mão branca,
mão limpa de homem,
que se pode pegar
e levar à boca
ou prender à nossa
num desses momentos
em que dois se confessam
sem dizer palavra...

A mão incurável
Abre dedos sujos.

E era um sujo vil
não sujo de terra,
sujo de carvão
casca de ferida,
suor na camisa
de quem trabalhou.
Era um triste sujo
feito de doença
e de mortal desgosto
na pele enfarada.
Não era sujo preto
– o preto tão puro
numa coisa branca.
Era sujo pardo,
pardo, tardo, cardo.

Inútil reter
a ignóbil mão suja
posta sobre a mesa.
Depressa, cortá-la,
fazê-la em pedaços
e jogá-la ao mar!
Com o tempo, a esperança
e seus maquinismos,
outra mão virá
pura – transparente –
colar-se a meu braço.
(DRUMMOND, 2002, p. 33-35)

Antonio Candido (1995, p. 118) nota nesse e em outro poema, intitulado “Movimento de espada” e que trata de um braço decepado, “uma agressividade inquietadora”. Realmente, a atitude de cortar fora um membro do corpo na ânsia de purificação é drástica. No entanto, essa é a primeira idéia que acomete o sujeito lírico, conforme se revela logo no segundo verso do poema: “Preciso cortá-la”. Parece não haver outra solução para o problema, pois “não adianta lavar”, “nem ensaboar”. Quanto mais se preocupa com a sujeira da mão, tanto mais consciência adquire de que ela está realmente suja, “suja há muitos anos”.

Visto que não conseguia limpar-se, a tática inicial foi esconder a mão no bolso da calça e seguir, “duro”, sem cumprimentar ninguém nas ruas. No entanto, ocultar a mão junto ao corpo não era uma boa solução, afinal, como uma doença contagiosa, a mão espalhava no corpo “seu escuro rastro”. Dando-se conta disso, o eu lírico se esforça novamente pela purificação da mão, aspirando uma limpeza tão completa que se pudesse compará-la a “cristal

ou diamante”. Só assim ele poderia usar a mão para ações do cotidiano, como levar um alimento à boca ou segurar outra mão, numa demonstração de afeto impossível para um sujeito com a mão suja.

A consciência da imundície da mão se acentua de modo crescente no poema. Na penúltima estrofe, o poeta usa cerca de sete descrições diferentes para definir a sujeira da mão incurável: “sujo vil”, “triste sujo”, “feito de doença”, “de mortal desgosto”, “sujo pardo / pardo, tardo, cardo”. Portanto, não adianta lavar, ensaboar, polir nem escovar; a única saída, que volta a ser mencionada na estrofe final é a mutilação, livrar-se de uma vez por todas da “ignóbil mão”.

Encarando a mão como símbolo da consciência, Candido destaca o anseio do poeta pela mutilação de um eu insatisfeito:

Deste estado de ânimo resulta um destaque da mão-consciência, que na última estrofe aparece moralmente separada do corpo, quase autônoma como num quadro surrealista, permitindo a imagem final da substituição, do advento de outra, sintética e limpa na sua artificialidade. (CANDIDO, 1995, p. 120)

A separação entre mão e corpo observada por Candido na última estrofe do poema ilustra o distanciamento que o poeta assume de si mesmo por meio da ironia. Visto que o olhar irônico é também destruidor, o poeta almeja a mutilação da sua mão-consciência na esperança do surgimento de outra mão tão pura que seja “transparente”. Esse estado de alma caracterizado pela angústia, pela autonegação e pelo desajustamento do eu é tão forte em Drummond que Candido o chamou de “um núcleo emocional a cuja volta se organiza a experiência poética” (CANDIDO, 1995, p. 115).

A “subjetividade tirânica” de Drummond atraiu a atenção do poeta José Paulo Paes, que aprendeu com a ele a praticar uma poesia narcisista, com uma grande capacidade de rir de si mesmo e das tragédias pessoais. Essa auto-ironia não é o mesmo que a “subjetividade tirânica” de Drummond. Drummond é dono de uma poesia muito inquieta, oscilante. Se se volta para si nos livros mais estritamente sociais, como *A rosa do povo*, sente-se culpado por isso, como se o eu fosse um pecado mortal, conforme já observou Candido. A auto-ironia em Paes, que já é visível na sua primeira obra, *O aluno*, o leva a, como faz Drummond, poetizar a existência pessoal sob uma ótica negativa, mas sem o sentimento de culpa que a ênfase em si mesmo causa em Drummond. Sobre esse primeiro livro, Bosi (in PAES, 1986, p. 14) diz:

O que percebo é a forja de uma dicção que vai crescendo, lenta e segura, em torno dos pólos: existência e destruição, desejo e crítica, prazer e nada. A poesia de José Paulo Paes [...] me parece pender para o extremo da negatividade.

Essa negatividade mencionada por Alfredo Bosi resulta, sem dúvida, da ironia, que é fundamental na poética paesiana. Em diversas entrevistas e depoimentos, Paes assumiu que “uma acidez sempre irônica, satírica” faz parte do seu temperamento. (in MOISÉS, 1996, p. 133). Assim, também em Paes é possível notar temas como a automutilação, a angústia, a deformação do ser e a autonegação, todos eles apresentados sob o talhe da ironia. É o caso do segundo poema de *Prosas seguidas de odes mínimas*, que nos faz lembrar o *gauche* drummondiano:

CANÇÃO DO ADOLESCENTE

Se mais bem olhardes
notareis que as rugas
umas são postiças
outras literárias.
Notareis ainda
o que mais escondo:
a descontinuidade
do meu corpo híbrido.
Quando corto a rua
para me ocultar
as mulheres riem
(sempre tão agudas!)
do meu pobre corpo.
Que força macabra
misturou pedaços
de criança e homem
para me criar?
Se quereis salvar-me
desta anatomia,
batizai-me depressa
com as inefáveis
com as assustadoras
águas do mundo.
(PAES, 1992: p. 15)

Nesse poema, o poeta escolhe a figura híbrida de um adolescente com certos traços senis para retratar um ser descontínuo, desajeitado e esquivo. O adolescente por si só já é uma mistura de criança e homem; no entanto, a anatomia do adolescente descrito nessa canção é anormal, visto que possui rugas postiças e literárias. As referências ao “corpo

híbrido” e ao “pobre corpo” revelam a insatisfação de um eu que se esconde, até mesmo corta a rua para se ocultar das mulheres que riem do seu corpo adolescente. Assim, a figura do adolescente é sobretudo um modo de o poeta expressar o seu sentimento de estranho, avesso e inadaptado.

Contudo, não são apenas as “mulheres” que riem do eu lírico. Ele mesmo parece compartilhar do conceito que os outros têm a seu respeito quando fala de si como vítima de uma “força macabra”. Com a auto-estima ferida, pronuncia as palavras dos últimos versos do poema: “Se quereis salvar-me / desta anatomia / batizai-me depressa / com as inefáveis / as assustadoras / águas do mundo”. Nesses versos, o poeta revela a necessidade urgente de ser salvo desta anatomia ridícula da qual é prisioneiro. Sua salvação, como num ato religioso, depende de um batismo. É interessante notar que o poeta transforma um ato sagrado em ação profana, afinal o batismo se dará em águas mundanas, “assustadoras”, “inefáveis”. Mas, qualquer sacrifício é válido na sua ânsia de se libertar de seu corpo híbrido. E na raiz da autonegação do ser está a ironia, que permite ao poeta distanciar-se e atribuir a si mesmo um julgamento negativo.

Além disso, pode-se notar também em Paes o tema da automutilação. Por exemplo, no poema “A braços com um problema”, da obra póstuma *Socráticas*, o poeta fala do “transtorno” que foi acordar ao sentir seu “braço esquerdo soltar-se do ombro a que sempre estivera preso” (PAES, 2001, p. 71). Mas o poema de Paes sobre mutilação mais conhecido é sua ode “À minha perna esquerda”. Nela, a ironia apresenta-se mais ácida, afinal ele ironiza um acontecimento trágico na sua própria vida: a amputação da sua perna esquerda.

À MINHA PERNA ESQUERDA

1

Pernas
para que vos quero?

Se já não tenho
por que dançar.

Se já pretendo
ir a parte alguma.

Pernas?
Basta uma.

2

Desço
 que subo
 desço que
 subo
 camas
 imensas.

Aonde me levas
 todas as noites
 pé morto?
 pé morto?

Corro, entre fezes
 de infância, lençóis
 hospitalares, as ruas
 de uma cidade que não dorme
 e onde vozes barrocas
 enchem o ar
 de p
 a
 i
 n
 a sufocante
 e o amigo sem corpo
 zomba dos amantes
 a rolar na relva.

Por que me deixaste
 pé morto
 pé morto
 a sangrar no meio
 de tão grande sertão?

não
 n ã o
 N ã O !

3

Aqui estou,
 Dora, no teu colo,
 nu
 como no princípio
 de tudo.
 Me pega
 me embala
 me protege.

Foste sempre minha mãe

e minha filha
depois de teres sido
(desde o princípio
de tudo) a mulher.

4

Dizem que ontem à noite um inexplicável morcego assus-
tou os pacientes da enfermaria geral.

Dizem que hoje de manhã todos os vidros do ambulató-
rio apareceram inexplicavelmente sem tampa, os ro-
los de gaze todos sujos de vermelho.

5

Chegou a hora de nos separarmos
de nos despedirmos
um do outro, minha cara
data vermibus
perna esquerda.
A las doce em punto
de la tarde
vão-nos separar
ad eternitatem.
Pudicamente envolta
num trapo de pano
vão te levar
da sala de cirurgia
para algum outro (cemitério
ou lata de lixo
que importa?) lugar
onde ficarás à espera
a seu tempo e hora
do restante de nós.

6

esquerda direita
esquerda direita
 direita
 direita

Nenhuma perna
é eterna.

7

Longe
do corpo

terás
doravante
de caminhar sozinha
até o dia do Juízo.

Não há
pressa
nem o que temer:
haveremos
de oportunamente
te alcançar.

Na pior das hipóteses
se chegares
antes de nós
diante do Juiz
coragem:
não tens culpa
(lembra-te)
de nada.

Os maus passos
quem os deu na vida
foi a arrogância
da cabeça
a afoiteza
das glândulas
a incurável cegueira
do coração.
Os tropeços
deu-os a alma
ignorante dos buracos
da estrada
das armadilhas
do mundo.

Mas não te preocupes
que no instante final
estaremos juntos
prontos para a sentença
seja ela qual for
contra nós
lavrada:
as perplexidades
de ainda outro Lugar
ou a inconcebível
paz
do Nada.
(PAES, 1992, p. 55-60)

Esse longo poema foi analisado detalhadamente por David Arrigucci Jr. no prefácio da obra *Os melhores poemas de José Paulo Paes*. Quanto ao primeiro dos sete poemetos que compõem essa ode, Arrigucci Jr. (2003, p. 40) destaca “a irônica aceitação de uma perna só, como se o singular bastasse, diante da inutilidade de duas, na condição atual do sujeito que já não precisa delas”. Numa refinada brincadeira com a expressão “Pernas, para que te quero!”, que enfatiza a necessidade das pernas, Paes inverte seu significado, indicando que ele não necessita de mais que uma perna.

Essa aparente conformidade com a trágica amputação da perna esquerda dá lugar, no segundo poemeto, a um eu confuso, perdido num hospital labiríntico. Arrigucci Jr. (2003, p. 43) enxerga nessa parte do poema uma alma “desamparada no delírio, perseguida por um roldão de recordações desencontradas e fantasmias”. Também é digno de nota a invocação do “pé morto”, repetida quatro vezes nesse poemeto. Assim como a “ignóbil mão suja / posta sobre a mesa”, de Drummond, esse pé morto, destacado do corpo, é um símbolo da antecipação da morte. Sobre isso, Arrigucci Jr. (2003, p. 44) diz: “Grotescamente separado do corpo, ele [o pé morto] reitera, com a ênfase alucinatória de um estribilho sinistro, a antecipação do fim”. O clímax do desespero é evidenciado pelo sentimento de negação expresso na repetição crescente de três atormentados “Não!”.

No terceiro poemeto, o eu demonstra sua total impotência ao abandonar-se à Dora, sua musa. Os pedidos “Me pega / me embala / me protege” revelam a fraqueza do ser que anseia voltar ao “princípio / de tudo”. Ao comparar sua situação no princípio com a atual, o poeta encontra um ponto comum: a nudez. Arrigucci Jr. (2003, p. 46-47) lê essa referência do seguinte modo: “A nudez que estava no começo, descobre a iminência no fim, revelando o indivíduo no limiar da entrega total: o ser, no limite da absoluta dissolução do não-ser”.

O quarto poemeto marca o retorno do eu a um estado onírico similar ao observado no segundo. Imagens de um morcego na enfermaria, vidros destampados e rolos de gaze manchados de vermelho criam o ambiente para a separação do eu e de sua perna. Pouco antes da mutilação, no entanto, o poeta prepara algumas palavras de despedida. O quinto poemeto se dirige à sua perna esquerda: “Chegou a hora / de nos despedirmos / um do outro, minha cara / data vermibus / perna esquerda”. O vocativo “minha cara / data vermibus” é exemplar da acidez irônica de Paes, pois lembra a expressão latina que designava qualquer corpo morto: *caro data vermibus*, significando “carne dada aos vermes”. Substituindo o primeiro vocábulo “caro” por um suposto equivalente feminino, “cara”, ou querida, o poeta ironiza a pequenez daquele membro que por fim não será nada mais que carne dada aos vermes, sobre a qual não se sabe nem mesmo qual será o destino “(cemitério / ou lata de lixo / que importa?)”.

Também é possível notar um humor mórbido nos versos escritos em espanhol que marcam a hora em que ocorrerá a mutilação: “A las doce em punto / de la tarde”. Além disso, os versos finais desse poemeto trazem novamente, e de forma mais clara, a idéia de antecipação da morte: “onde ficarás à espera / a seu tempo e hora / do restante de nós”.

O sexto poemeto é, possivelmente, o que melhor se casa à ironia satírica de José Paulo Paes. Depois de cinco poemetos que apresentam os sentimentos de aceitação, delírio, negação, abandono, fraqueza e perturbação do eu diante da mutilação da sua perna esquerda, o sexto, que trata da mutilação em si, é extremamente seco, de veio epigramático, em que o poeta tenta expressar-se com a máxima concisão. Assim, num jogo verbal que Arrigucci Jr. (2003, p. 49) compara a uma “sinistra marcha militar”, em que as palavras “esquerda” e “direita” representam respectivamente a perna esquerda e a perna direita, o poeta diz simplesmente:

esquerda direita
esquerda direita
 direita
 direita

Então, o doloroso momento da amputação se transforma num simples jogo de palavras que, fundado na ironia, afastam da ocasião qualquer carga emotiva. A ironia e o humor paesianos podem ser vistos ainda no emprego de uma rima fácil para um momento difícil, em versos que parecem servir de consolo para o eu: “Nenhuma perna, / é eterna”.

Por fim, o sétimo poemeto apresenta novamente a perna totalmente separada do corpo, caminhando sozinha até o dia do Juízo. Surge, então, um diálogo entre o poeta e sua perna, acompanhado de conselhos assegurando que a perna não tem culpa nenhuma pelos erros cometidos durante a vida. À medida que se atribuem as faltas a outros membros, como a cabeça, as glândulas e o coração, o poeta não se esquece da presença constante da morte, conforme esclarecem as palavras dirigidas à perna: “haveremos / de oportunamente / te alcançar”. E, como conclui Arrigucci Jr. (2003, p. 52): “Chegando ao Julgamento, o poeta, ao reunir-se com a perna, está irremediavelmente exposto em todas as suas fraquezas, nomeadas no relatório das faltas que não cabem à perna”. A caracterização do eu como um ser fraco e faltoso não poderia ocorrer sem que a ironia intermediasse o distanciar-se entre o poeta e seu eu lírico.

A antecipação da morte, assunto que se repetiu diversas vezes no poema supracitado, é o tema do que provavelmente é o último poema escrito por José Paulo Paes.

Este foi publicado postumamente no livro *Socráticas*, ao lado da informação de que a data da última gravação foi “8/10/98, 17h09”. Visto que o poeta faleceu no dia 10/10/1998, às 9h05, menos de dois dias separam o poema da morte do poeta. Tais informações assumem maior significância ao analisarmos o conteúdo do poema:

DÚVIDA

Não há nada mais triste
do que um cão em guarda
ao cadáver do seu dono.

Eu não tenho cão.
Será que ainda estou vivo?
(PAES, 2001, p. 91)

Nesse poema, de tom profético, a ausência do cão de guarda é um presságio da iminência da morte. Primeiro, o poeta pensa na tristeza que é a cena de um cão, que no senso comum é tido como o melhor amigo do homem, guardando o cadáver de seu dono. Daí, surge a constatação: o eu não tem um cão. É então que desponta a dúvida de que o poema se compõe: “Será que ainda estou vivo?”. Assim, o eu novamente menciona a antecipação da morte, mas, dessa vez, o tema se intensifica, transformando-se num sentimento de morte em vida. Conforme expressou Bosi (in PAES, 2001, p. 13) no prefácio de *Socráticas*, a acidez irônica de Paes “não poupa nada nem ninguém, nem mesmo o próprio *eu*”. Tal ironia reflexiva, que se volta contra o próprio poeta, foi amplamente cultivada, como vimos, por Drummond e pelo próprio Paes. No entanto, ao passo que em Drummond tal subjetividade acarreta um sentimento de culpa que se revela na oscilação entre o pessoal e o social, tais inquietudes estão ausentes na poesia de Paes.

Visto que, como mencionado no início desse subcapítulo, a influência de Drummond foi sentida por Paes de modo mais intenso do que se deu no caso de outros precursores, é possível encontrar muitas similaridades entre as poéticas paesiana e drummondiana. Posto que o próprio José Paulo Paes confessa ter aprendido com o mestre Drummond a estratégia do humor que se volta contra o próprio humorista, analisamos alguns exemplos da poesia narcisista de Paes, que encontra na ironia seu mais forte aliado, pois esta permite o afastamento entre o poeta e o eu. Ao mesmo tempo, esse recurso promove o autoaniquilamento, visto que está quase sempre relacionado a um julgamento negativo do objeto ironizado.

3.2 Bandeira: a dimensão do cotidiano

“Olha bem uma lixeira, um monte de lixo. / Não voltes o rosto enjoado, / nem leves o lenço ao nariz ao cheiro acre / que te parece insuportável. / No lixo nauseante há uma vida, / muitas vidas, / e na vida haverá sempre sentimento, / vibração e poesia.” (CORALINA, 1987, p. 202). Com essas palavras, a poeta goiana Cora Coralina aconselha o amigo Eduardo Melcher Filho, incentivando-o, por meio de um poema, a perceber que a poesia pode estar em qualquer lugar, até mesmo no que parece “insuportável”, até mesmo em meio ao lixo. A própria Coralina utilizou os monturos de lixo comuns nos becos da cidade de Goiás como matéria de sua poesia. Embora Cora Coralina estivesse isolada geograficamente, ela não escreveu afastada de uma tradição. Evidenciando que poetizar o cotidiano, o lixo, o trivial é uma linha de força da poesia modernista, levada adiante especialmente pelos herdeiros dessa vanguarda, Manoel de Barros, na primeira parte de sua obra *Matéria de poesia*, menciona diversos elementos que servem como material poético, entre eles “as coisas que não levam a nada”, “cada coisa ordinária”, “cada coisa sem préstimo” e também “pessoas desimportantes”. O poeta chega a dizer que “tudo aquilo que a nossa / civilização rejeita, pisa e mijá em cima, / serve para poesia”. “O que é bom para o lixo é bom para a poesia”, conclui o poeta (BARROS, 2001, p. 12-14).

Um dos precursores da tendência da lírica moderna de poetização de coisas banais, sem importância, é Baudelaire. De acordo com Hugo Friedrich, “[o] mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente” (FRIEDRICH, 1991, p. 43). A prática, iniciada por Baudelaire, de poetização da matéria mais prosaica encontrará no Brasil seus herdeiros somente no século XX, com as vanguardas, entre elas, o modernismo. A poetização da matéria considerada não poética pela tradição clássica torna-se prática consciente e coletiva a partir do modernismo de 22, conforme atesta o poeta modernista e crítico literário Mário de Andrade. Ao discursar sobre que assuntos são poéticos no Modernismo, ele declara:

A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido! [...] a inspiração surge provocada por um crepúsculo como por uma chaminé matarazziana, pelo corpo divino de uma Nize, como por um divino corpo de uma Cadillac. Todos os assuntos são *vitais*. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. (ANDRADE, /s. d./, p. 208-209)

A declaração de Mário de Andrade é incisiva em mostrar que não existem limites de temas para a lírica. O poeta chega a dizer que as teorias de Einstein são “eminentemente líricas” (ANDRADE, /s.d./, p. 217). “A impulsão lírica é livre” – eis a chave da poesia moderna. Liberdade de assuntos, liberdade de construção, liberdade de criação: tudo o que os poetas modernos anseiam é ser livres e produzir uma poesia “escandalosamente nua”, despida de qualquer elemento que de algum modo detenha a expressão lírica (ANDRADE, /s. d./, p. 202).

Ao defender a liberdade de assuntos, Mário de Andrade não está incentivando o abandono dos temas antigos. Segundo ele, motivos como religião e amor continuam. No entanto, agora tais temas são permeados por uma “abundância de assuntos quotidianos” (ANDRADE, /s. d./, p. 210). De fato, uma das mais significativas características da lírica modernista e da praticada por seus herdeiros é a poetização do cotidiano, tendência poética encontrada nas obras dos maiores poetas modernos do Brasil.

Manuel Bandeira demonstrou com maestria essa linha de força em sua poesia. Considerado por David Arrigucci Jr. como “poeta ponte na passagem da poesia brasileira para a modernidade”, Bandeira conseguiu imprimir em sua obra um estilo humilde, abordando com simplicidade as coisas mais cotidianas da vida (ARRIGUCCI Jr., 1990, p. 59). Não obstante, longe de ser uma poesia de fórmula fácil, a obra de Bandeira é como uma lâmpada cuja luz desvenda a beleza oculta dos objetos do dia a dia. Arrigucci Jr. qualificou a obra do poeta pernambucano como “uma poética, uma concepção do fazer poético, para a qual o sublime se acha oculto no mais humilde cotidiano, de onde o poeta o desentranha” (ARRIGUCCI Jr., 1990, p. 44).

Algumas imagens do dia a dia observadas na obra de Bandeira incluem poemas tirados de notícia de jornal, outros baseados em cantigas infantis ou folclóricas, ou poemas cujo assunto é um objeto qualquer, como uma estatuazinha de gesso; um animal doméstico, como um porquinho-da-índia; ou mesmo pessoas miseráveis, como raquíticos meninos carvoeiros. Arrigucci Jr. (1990, p. 56) comenta ainda o uso que o poeta faz de anúncios, fragmentos de conversas, versos de letras de música popular e frases feitas como matéria de

poesia. Por todos esses caminhos, Manuel Bandeira conecta intimamente sua poética à vida corriqueira. Arrigucci Jr. (1990, p. 53) sustenta:

Essa aderência do escritor a temas de sua realidade imediata e do mais “humilde cotidiano”, como disse certa vez Bandeira, significa, antes de mais nada, uma conquista de liberdade de criação, com relação à obrigatoriedade convencional, anteriormente dominante, dos temas considerados de antemão poéticos. É óbvio que isto representava apenas um deslocamento da convenção, no plano literário, mas implicava muito mais e dele resultava praticamente uma ampliação real do espaço da literatura, que ganhava um terreno até então indevassado ou pouco palmilhado.

Assim, Manuel Bandeira abandona o “lirismo comedido” e “bem-comportado” em prol de uma poesia que deflagre o dia a dia, as coisas miúdas, as pessoas desconhecidas, enfim, a vida em toda a sua explosão de trivialidade. O próprio poeta admite essa postura nos versos finais do poema metalingüístico “Poética”:

[...]
 Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbedos
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
 O lirismo dos clowns de Shakespeare

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
 (BANDEIRA, 2005, p. 53)

A intenção de ruptura fica bem evidente no desejo expresso por Bandeira de um lirismo de libertação. Uma atitude que reflete tal anseio de liberdade é a adoção do verso livre que, por sua vez, facilitou o processo de liricização do cotidiano na poesia bandeiriana. De acordo com Arrigucci Jr. (1990, p. 59), “em suas mãos o verso livre se fez o meio exato de expressão e descoberta de uma poesia que era possível *desentranhar* do mais humilde cotidiano”.

A opção de Manuel Bandeira por imagens do dia a dia como matéria de poesia também fica evidente no poema intitulado “Poema do Beco”. Nele o poeta especifica imagens que para ele não têm nenhuma importância e revela em que concentra o seu olhar poético:

POEMA DO BECO

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
 – O que eu vejo é o beco.
 (Bandeira, 2005, p. 63)

– Capibaribe

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas
 Com o xale vistoso de pano da Costa
 E o vendedor de roletes de cana
 O de amendoim
 que se chamava midubim e não era torrado era cozido
 Me lembro de todos os pregões:
 Ovos frescos e baratos
 Dez ovos por uma pataca
 Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada
 A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem
 Terras que não sabia onde ficavam

Recife...

Rua da União...

A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!
 Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Meu avô morto.

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.
 (BANDEIRA, 2005, p. 54-56)

Esse poema de Bandeira está permeado de observações acerca do cotidiano, seja na escolha do tema, na descrição dos costumes do dia a dia, na valorização da língua falada pelo povo comum ou na poetização de pessoas sem importância. A eleição da urbe como espaço de liricização do cotidiano foi uma escolha feliz, pois permitiu ao poeta explorar diferentes aspectos da vida simples dos cidadãos.

A cidade específica pela qual Bandeira optou também é apropriada. O poeta a evoca logo no primeiro verso do poema: “Recife”. Desse modo, ele situa o espaço da poesia. Nos versos seguintes, Manuel Bandeira aponta exatamente que Recife será cantado por ele. “Não a Veneza americana”: essa designação pomposa que Recife recebe não emociona o poeta. Mesmo que sua cidade tenha sido comparada por muitos com a gloriosa cidade européia, não é essa glória que cativa a atenção de Bandeira. Ao evocar Recife, ele também não pensa na “Mauritsstad dos armadores das Índias ocidentais”. Mauritsstad foi o nome com o qual Recife foi rebatizado após a restauração da cidade pelo conde Maurício de Nassau na

primeira metade do século XVII. O príncipe holandês foi o responsável pela construção de palácios, pontes e suntuosos prédios públicos que embelezaram a cidade. Foi então que ele propôs a mudança do nome para Mauritsstad, que significa Cidade Maurícia. No entanto, a beleza característica do Recife dessa época também não é o alvo das observações de Bandeira. Tampouco o é “o Recife dos Mascates”. Essa alcunha lembra a Guerra dos Mascates, ocorrida entre 1710 e 1711. Na época, a principal cidade de Pernambuco era Olinda, onde se encontravam os grandes proprietários de terra e os ricos senhores de engenhos açucareiros. Com a crise do açúcar, os latifundiários de Olinda recorreram a empréstimos com os comerciantes portugueses de Recife, chamados de mascates, que se enriqueciam cada vez mais. O poder e a riqueza dos mascates provocaram, em 1711, a elevação de Recife de mero povoado à condição de capital de Pernambuco. Mas nada disso tem importância para o poeta. Nem mesmo as “revoluções libertárias” que ocorreram em Recife, tais como a Revolução de 1817, servem de inspiração a Manuel Bandeira. O Recife evocado por ele é outro bem diferente. É o “Recife sem história nem literatura / Recife sem mais nada”. A escolha do poeta por um espaço marginal fica bastante evidente nesses versos. Bandeira canta uma cidade que ninguém tinha cantado até então, sem literatura, que não entrou para os anais da História, uma cidade “sem mais nada” nem nada de mais. Trata-se da cidade da sua infância, uma cidade de memória, um Recife que é só seu, porque é um pedaço da sua própria vida. Ao preferir a cidade de sua infância àquela representada nos livros de história, o poeta está em consonância com a valorização modernista das realidades prosaicas em detrimento das supervalorizadas pelos discursos oficiais, como o histórico.

Depois de especificar claramente que Recife está poetizando, Bandeira passa a descrever alguns hábitos do dia a dia, como brincadeiras e travessuras de quando era criança. O poeta lembra o antigo costume de gente simples: “depois do jantar, as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos, namoros, risadas”. Nem mesmo pequenos gestos do cotidiano passam despercebidos ao poeta, assim como também lhe importam as brincadeiras dos meninos e as cantigas das meninas.

Na cidade da sua infância, o poeta fumava escondido, pescava escondido e tinha o seu primeiro alumbramento ao ver “uma moça nuinha no banho”. A infância do eu lírico está toda ali. Ele ainda consegue ouvir “de repente / nos longes da noite / um sino”. Festas religiosas tradicionais como cavalhadas e a realização de novenas são citadas pelo poeta. Tudo isso faz parte do seu cotidiano e, por isso, se transforma em matéria de poesia.

A reinvenção da memória mais pessoal em Bandeira, com as festas da infância, os mitos familiares, enfim, a cidade da infância com todos os seus personagens, é também uma

representação de um Brasil que até então não figurava em literatura. Então, pode-se notar um projeto nacionalista subjacente ao poema. Os modernistas, especialmente os que participaram da Semana de Arte Moderna de 1922, se esforçaram em criar uma estética compromissada com os valores nacionais, de modo que construíssem, através da arte, uma identidade brasileira.

Assim, o Modernismo propunha a recuperação de materiais desprezados e esquecidos da nossa tradição lírica e a fixação, com simplicidade, dos fatos poéticos da nacionalidade. Mário de Andrade, em “O movimento modernista”, afirma que tal nacionalidade se compõe de mistura, descentralização e contribuições provenientes do país inteiro. Ele diz: “O movimento modernista, pondo em relevo e sistematizando uma “cultura” nacional, exigiu da Inteligência estar a par do que se passava nas numerosas Cataguazes” (ANDRADE, 1974, p. 248). Esse é o ideal evidente na obra *Macunaíma*, do próprio Mário de Andrade. Partindo da idéia de rapsódia, palavra do vocabulário musical que indica a inserção de melodias tradicionais ou populares numa composição musical, Mário reuniu mitos indígenas e traços culturais das diversas “Cataguazes”, ou regiões do país, colando-os numa mesma obra em nome de uma síntese autenticamente nacional. Além disso, na lírica, a busca pela brasilidade manifestou-se enfaticamente na expressão do cotidiano, do progresso e da vida moderna, como exemplificado em outra obra do Mário, *Paulicéia desvairada*.

Manuel Bandeira aderiu a esse projeto nacionalista. Sua poesia do cotidiano apresenta personagens tipicamente brasileiros que antes não freqüentavam a lírica nacional. Em “Evocação do Recife”, podem-se destacar personagens como a dona Aninha Viegas, o Totônio Rodrigues, a “preta das bananas / Com o xale vistoso de pano da Costa” e os vendedores de roletes de cana e de amendoim. Tais pessoas sem história, algumas sequer possuem nomes, figuram com regularidade na poética bandeiriana e demonstram a dimensão do cotidiano na obra do poeta pernambucano. Longe de cantar os heróis da sua terra, o eu lírico se concentra nas pessoas desimportantes.

O nacionalismo de Bandeira pode ser visto também na descrição de hábitos e costumes do cotidiano. Mas o que é especialmente interessante na adesão de Bandeira ao projeto nacionalista proposto pelos modernistas é que isso ocorre de uma maneira muito pessoal. O poeta contribui para a criação de uma identidade nacional a partir da reinvenção da sua memória pessoal. Ao rememorar sua infância, com as brincadeiras de criança, as festas religiosas, os hábitos cotidianos e as pessoas comuns, Bandeira canta um Brasil que até então não figurava em literatura.

A relação do poema com o projeto nacionalista ainda pode ser notada nos seguintes versos, que se repetem duas vezes: “Capiberibe / – Capibaribe”. O próprio Bandeira explica esses versos:

Na ‘Evocação do Recife’ as duas formas ‘Capiberibe – Capibaribe’ têm dois motivos. O primeiro foi um episódio que se passou comigo na classe de Geografia do Colégio Pedro II. [...] Certo dia, [o professor José Veríssimo] perguntou à classe: “Qual o maior rio de Pernambuco? ‘Não quis eu que ninguém se antecipasse e gritei imediatamente do fundo da classe: ‘Capibaribe!’ Capibaribe com *a*, como sempre tinha ouvido dizer no Recife. Fiquei perplexo quando Veríssimo comentou, para grande divertimento da turma: ‘Bem se vê que o senhor é um pernambucano! “(pronunciou ‘pernambucano’ abrindo bem o *e*) e corrigiu; ‘Capiberibe’. Meti a viola no saco, mas na ‘Evocação’ me desforrei do professor. A outra intenção para a repetição era musical: “Capiberibe a primeira vez com *e*, a segunda com *a*, me dava a impressão de um acidente, como se a palavra fosse uma frase melódica dita na segunda vez com bemol na terceira nota. (BANDEIRA, 1997, 314)

Além de conferir musicalidade aos versos, a substituição de *Capiberibe* pela forma “incorreta” *Capibaribe* é um modo de Bandeira dar o troco no professor. O travessão anteposto à palavra *Capibaribe* transmite a idéia de resposta. De fato, o poeta está replicando ao seu professor José Veríssimo, dizendo-lhe que o certo mesmo é o modo como todo mundo fala em Recife. Bandeira prefere a pronúncia do cotidiano, que lhe soa mais bela e musical.

No entanto, esses não são os únicos versos do poema que indicam a preferência do poeta pela língua do povo. Bandeira menciona que amendoim se chamava “midubim”. Depois, fala que as notícias lhe chegavam “da boca do povo na língua errada do povo / Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil”. A valorização da “língua do povo” evidencia o apego de Bandeira a tudo o que se relaciona ao cotidiano, pois até mesmo no que se refere ao modo de falar, o poeta prioriza o dialeto coloquial do dia a dia em detrimento da “sintaxe lusitana”.

Além disso, esse elemento é importante porque sintoniza Bandeira com uma preocupação central para a vanguarda de 22, especialmente para Mário de Andrade, que escreveu:

O espírito modernista reconheceu que se vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade. Inventou-se do dia pra noite a fabulosíssima “língua brasileira”. (ANDRADE, 1974, p. 244)

Portanto, os modernistas reivindicaram o direito de o artista empregar, em literatura, o português falado diariamente no país por um brasileiro medianamente culto.

Mário de Andrade defende o uso de uma “língua brasileira”, independente do português europeu. Na sua poesia, bem como na de outros modernistas, predominou exatamente a idéia de recuperação de vários elementos nacionais: modismos populares, linguagem cotidiana, nacionalização do vocabulário e desobediência proposital à gramática lusitana. Ao utilizar palavras consideradas “erradas” segundo as regras gramaticais portuguesas, mas que representam o português do povo, Bandeira mostra sua simpatia pela questão modernista da valorização da “língua brasileira”. Ele até mesmo critica a atitude de “macaquear a sintaxe lusitana”, dando preferência ao português do dia a dia, do povo comum, o que evidencia a abrangência que o cotidiano assume em sua poética.

A poetização do cotidiano em Bandeira pode ser observada ainda na escolha de objetos corriqueiros como matéria de poesia. A tais objetos, o poeta confere uma dimensão antes desconhecida, evidenciando profunda reflexão e o anseio de neles encontrar mais do que apenas algo sem vida. É o caso do poema abaixo:

GESSO

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
 – O gesso muito branco, as linhas muito puras –
 Mal sugeria imagem de vida
 (Embora a figura chorasse).
 Há muitos anos tenho-a comigo.
 O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo
 [suja.

Os meus olhos, de tanto a olharem,
 Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.
 Um dia mão estúpida
 Inadvertidamente a derrubou e partiu.
 Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus
 [a figurinha que chorava.

E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da
 [pátina...

Hoje esse gessozinho comercial
 É tocante e vive, e me fez agora refletir
 Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.
 (BANDEIRA, 2005, p. 48-49)

O poema de Bandeira se baseia num simples objeto do cotidiano, uma “estatuazinha de gesso”, que parece acompanhar-lhe a vida toda. Embora pareça um mero ser inanimado, o poeta percebe com o tempo que a estátua, na verdade, vive. Essa conclusão parte da comparação entre a estátua quando nova e após a passagem do tempo. Inicialmente, a estátua do sujeito lírico possuía “o gesso muito branco, as linhas muito puras”. É interessante que desde o início o poeta procurava um sinal de vida na estátua, conforme fica evidente nos

versos que dizem: “Mal sugeria imagem de vida / “(Embora a figura chorasse)”. Sobre esse tratamento incomum dispensado por Bandeira aos objetos do dia a dia, Arriguetti Jr. (1990, p. 21) menciona que nas descrições do poeta “palpita a vida latente”. As coisas mezinhas exercem um fascínio tão intenso sobre o poeta que ele busca a vida mesmo nas coisas inanimadas.

A estatuazinha de gesso do poema supracitado é um exemplo prototípico do que acontece com muitos dos objetos descritos por Bandeira. É a partir do olhar do poeta que ela ganha vida. De acordo com os primeiros versos da segunda estrofe, de tanto a olharem, seus olhos ‘impregnaram-na da sua humanidade irônica’. Assim como no relato bíblico de Gênesis o Criador soprou fôlego de vida no homem criado do pó da terra (Gênesis 2:7), o poeta, com seu olhar, conferiu vida à estátua. O mesmo se dá quando o poeta retrata diversos outros objetos: cada um deles se torna uma pepita de vida aos seus olhos.

A “imagem de vida” do bibelô do sujeito lírico também pode ser vista nas marcas do tempo. Assim como todo ser vivo é afetado pelo envelhecimento, o tempo manchou o “gesso muito branco” de uma “pátina amarelo suja”. Assim como ele próprio e tudo à sua volta, o poeta pôde ver seu bibelô envelhecer no decorrer de muitos anos. Ele até presenciou o momento mais triste da história da sua estatuazinha de gesso – o dia em que foi derrubada e partiu-se. O sujeito lírico, triste como se estivesse diante de uma tragédia na família, ‘recolheu aqueles tristes fragmentos e recompôs’ sua figura de gesso. Com o tempo, as marcas da queda, que o poeta chama de “feridas”, ficaram ainda mais escurecidas, dando ao poeta mais motivos para enxergar vida naquele objeto.

O poema conclui: “Hoje esse gessozinho comercial / É tocante e vive, e me fez agora refletir / Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu”. O diminutivo “gessozinho” e o adjetivo “comercial” são um reconhecimento do poeta à pequenez daquele objeto. No entanto, por mais ínfimo que pareça, aquela estátua de gesso possuía vida aos olhos do poeta, não uma vida própria, mas a idéia de vida que o próprio poeta lhe emprestara. E como todo ser vivo, a estatuazinha sofreu e envelheceu. Essa constatação faz com que o poeta reflita no sofrimento em que consiste a vida humana. A conclusão dele é a mesma a que chegou o profeta hebreu Moisés, conforme registrado no Salmo 90:10: “Os dias dos nossos anos são em si mesmos setenta anos; e se por motivo de potência especial são oitenta anos, mesmo assim a sua insistência é em desgraça e em coisas prejudiciais”. Então, notamos que mais do que falar das coisas do dia a dia, Bandeira consegue enxergar nelas o sublime. Ele transforma cada detalhe, cada gesto, cada pessoa num achado lírico e compartilha essa jóia preciosa com o leitor, mostrando-lhe a face oculta do cotidiano.

Reconhecendo a maestria de Bandeira em cantar o cotidiano, José Paulo Paes não nega a influência que recebeu do poeta. Assim que entrou em contato com a poética bandeiriana, Paes se deslumbrou ao ler versos que “falavam a língua da vida cotidiana”. Num depoimento conferido na V Jornada Nacional de Literatura, promovida em 1993 pela Universidade e pela Prefeitura de Passo Fundo (RS), e, posteriormente, publicado sob o título *Poesia para crianças*, Paes fala a respeito de sua atividade de poeta e tradutor de textos literários:

Instigado pelo exemplo de Bandeira, com seus poemas tirados de notícias de jornais, comecei também a garimpar nestes. [...] Atenção voltada para as coisas concretas do cotidiano mais do que para as grandes questões abstratas; olhos e ouvidos bem atentos às eventuais surpresas que podiam estar escondidas nas palavras do dia-a-dia – eis a estratégia poética que aprendi com Bandeira. (PAES, 1996, p. 13-14)

Nesse depoimento, o poeta ainda revela como a influência de Bandeira contribuiu para a composição do seu primeiro poema modernista. Assim como fez Manuel Bandeira em algumas ocasiões, Paes se inspirou no *slogan* de um anúncio de batom e criou o poema “D. Juan”: “De boca em boca / dou a volta ao mundo” (PAES, 1996, p. 12).

No entanto, embora a trajetória de Paes pela vereda do cotidiano tenha se iniciado através da imitação dos grandes mestres, logo o poeta tratou de imprimir sua marca nos poemas que enfatizavam o cotidiano, evidenciando assim a conquista de uma voz própria. Ao passo que Bandeira procura no cotidiano o sublime, poetizando a beleza das coisas comuns, José Paulo Paes revela em cada poema um olhar extremamente irônico em relação às ações do dia a dia. Embora tanto Bandeira como Paes liricizem um cotidiano fundado na reinvenção da memória pessoal, a valorização do cotidiano no primeiro tem uma dimensão nacionalista que está ausente da poesia do segundo. Essa diferença no tratamento do cotidiano encontra uma explicação na participação de Manuel Bandeira no movimento modernista, sobre o qual Mário de Andrade (1974, p. 231) escreveu: “o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”. Assim, o nacionalismo é um valor importante na poesia de Bandeira. Diferentemente, José Paulo Paes, que começou a escrever mais de vinte anos após a Semana de Arte Moderna, não assumiu o nacionalismo como linha de força da sua obra poética.

Em *Prosas seguidas de odes mínimas*, obra que pode ser considerada o clímax de sua produção poética, Paes demonstra claramente o seu interesse pelo cotidiano sem, contudo, contemplar aspectos nacionalistas. Na primeira parte do livro, “Prosas”, poetiza, entre outros

temas, as pessoas da sua meninice: pai, mãe, avô, Dona Zizinha, um empregado da livraria de seu avô e até mesmo o Elétrico, o João Bobo e o Félix, loucos da sua infância. Na segunda parte, “Odes mínimas”, o poeta se concentra em objetos do dia a dia, destilando ironias ou buscando extrair uma lição das coisas mais cotidianas. Os objetos de suas odes incluem bengala, óculos, garrafa, alfinete, fósforo, televisão etc. A análise de dois poemas dessa obra exemplifica o enfoque que o poeta dá ao humilde cotidiano.

Embora denomine “Prosas” os primeiros vinte textos de sua obra, eles são, sem dúvida alguma, poemas. Alguns deles possuem uma estrutura discursiva, divididos em parágrafos em vez de estrofes. Mas o conteúdo é inegavelmente lírico, conforme se pode atestar na leitura do seguinte poema:

DONA ZIZINHA

Criara-se numa fazenda no estado do Rio. Lá decerto foi que ouvira, da boca de alguma ex-escrava, as histórias com que enchia de susto as noites de nossa infância: “Ai que eu caio! e caía uma perna. Ai que eu caio! e caía um braço”.

Cultivava os seus próprios terrores. Verdureiro que lhe batesse à porta era despachado incontinenti se, após um manhoso interrogatório, ela descobrisse que tinha horta perto do cemitério. Sepulturas e caveiras lhe davam asco invencível.

Mas gostava de histórias de crimes, sobretudo misteriosos. Com seus olhos fundos, já fracos, ajudados por uma grossa lente de bolso que até hoje guardo, lia incansavelmente, e nos deixava ler, os folhetins trazidos toda semana pelo carteiro – Zevaco, Dumas, Conan Doyle.

O avanço da surdez com o passar dos anos, o crescimento dos netos que já não tinham gosto pelas suas histórias ou folhetins, a impaciência dos adultos de conversar com ela aos gritos, condenaram-na praticamente ao silêncio.

Não se sentava mais à mesa conosco para as refeições. Preferia comer solitária na sua cozinha, o prato fundo sobre o colo à maneira da roça: arroz, feijão, couve, farinha e o bife sem sabor algum porque, de nojo, o lavava com sabão antes de fritá-lo.

Só se ia deitar depois de todos terem chegado, fosse a que hora fosse. Cerrava então as portas e as janelas com uma infinidade de chaves, trancas, ferrolhos, levando seu zelo ao ponto de prender pedacinhos de linha nos batentes. Às vezes nós crianças, quando acordávamos mais cedo do que ela, rompíamos os fios de linha para nos divertir com a sua muda perplexidade de supor violado, de fora para dentro ou vice-versa, o seu castelo inexpugnável.

Nele continuou a viver com a filha mais velha, também viúva, após a morte de J. V. e a dispersão do resto da família, cada qual para um lado. Por estranho que pareça, não consigo me lembrar da sua morte nem do seu enterro, embora me lembre muito bem de todos os outros enterros da casa.

Quem sabe nunca morreu, ela que tinha tanto pavor de cemitérios. Quem sabe não voltou, sem que nós o percebêssemos, para a fazenda fluminense de onde viera, levando consigo os velhos folhetins que ninguém mais se

interessava em ler e as velhas histórias de assombração que já ninguém queria ouvir.
(PAES, 1992, p. 27-28)

Esse poema de José Paulo Paes, centrado na figura de sua avó Dona Zizinha, é, assim como o “Evocação do Recife”, de Bandeira, fundado na memória pessoal. Paes recorda ou reinventa diversos acontecimentos da sua infância para lyricizar a vida de Dona Zizinha, uma senhora fluminense que tinha pavor de cemitérios, sepulturas e caveiras. O poeta se lembra de fatos do cotidiano, como a mania que Dona Zizinha tinha de expulsar verdureiros que tivessem hortas perto de cemitérios ou de trancar portas e janelas com infundáveis chaves.

A maior parte do poema se concentra na velhice de Dona Zizinha, etapa de sua vida que foi pessoalmente testemunhada pelo poeta. Ele descreve como ela foi gradualmente isolada pelos familiares pelo fato de ter se tornado surda. Impacientemente, seus filhos e netos condenaram-na a um mundo de silêncio. Correspondendo o tratamento que lhe era dispensado, ela “não se sentava mais à mesa” com a família para as refeições, antes preferia se isolar dos demais. Essa atitude é comum entre muitos idosos que não encontram correspondência no modo de vida das novas gerações. Portanto, na hora das refeições, Dona Zizinha ficava na cozinha, solitária, com o prato fundo composto de “arroz, feijão, couve, farinha e o bife sem sabor”. Ao buscar na sua memória pessoal elementos que pudessem servir de material para sua poesia, Paes encontra uma imensidão de detalhes do cotidiano de sua avó, como a sua refeição habitual, suas leituras preferidas e as manias da sua velhice.

Entre tais manias, Paes menciona o hábito de trancar “portas e janelas com uma infinidade de chaves, trancas e ferrolhos”, chegando a “prender pedacinhos de linha nos batentes”. Na sua falta de lucidez senil, Dona Zizinha se imagina numa fortaleza que dependia do seu incansável cuidado para ser intransponível. Quando alguma criança travessa rompia propositalmente os fios de linha, Dona Zizinha ficava perplexa de “supor violado [...] o seu castelo inexpugnável”.

Por fim, o poeta fala da morte da avó, colocando em dúvida se isso realmente aconteceu. Ele diz: “não consigo me lembrar da sua morte nem do seu enterro, embora me lembre muito bem de todos os outros enterros da casa”. Então, o poeta supõe: “Quem sabe nunca morreu, ela que tinha tanto pavor de cemitérios”. Assim, fica evidente o cunho memorialístico do poema em prosa de José Paulo Paes. Também é digno de nota o caráter lacunar da memória, que dá margens para o fluir da imaginação do poeta quanto ao derradeiro destino de Dona Zizinha. De qualquer modo, assim como em Bandeira, o cotidiano em Paes muitas vezes é poetizado com base na memória pessoal. A diferença consiste no fato de que o

cotidiano em Bandeira demonstra seu engajamento no projeto nacionalista dos modernistas de 1922, ao passo que tal nacionalismo não encontra espaço na poética paesiana.

Além de poetizar o cotidiano alicerçado na memória pessoal, José Paulo Paes, ao liricizar as coisas e ações do dia a dia, demonstra a força de sua ironia. Essa postura fica evidente na análise da ode “Ao shopping center”:

Pelos teus círculos
vagamos sem rumo
nós almas penadas
do mundo do consumo.

De elevador ao céu
pela escada ao inferno:
os extremos se tocam
no castigo eterno.

Cada loja é um novo
prego em nossa cruz;
Por mais que compremos
estamos sempre nus.

nós que por teus círculos
vagamos sem perdão
à espera (até quando?)
da Grande Liquidação. (PAES, 1992, p. 73)

Utilizando elementos próprios do discurso religioso, Paes, em vez de louvar, ataca um ícone do capitalismo – o shopping center. Espalhados por inúmeras cidades no mundo inteiro, os shopping centers, ou “centros de compras”, refletem os valores materialistas da sociedade capitalista. Nesse local, consumistas frenéticos podem ceder aos seus impulsos e comprar diversos tipos de mercadoria, alimentando assim a economia do sistema. Embora a idéia de reunir em um mesmo estabelecimento diferentes negócios comerciais pareça excelente, o fato é que estimula o desejo consumista de sempre comprar mais do que realmente é necessário. Como crítico refinado que é, José Paulo Paes não enxerga o shopping center como um local inocente, antes, representa-o poeticamente como um lugar imenso onde almas pecadoras vagam eternamente esperando uma boa oportunidade para fazer mais compras.

Numa leitura inicial, o que se destaca no poema é sua musicalidade. O poeta emprega rimas no segundo e no quarto versos de cada estrofe. Assim, aproxima o poema de uma canção, como é característico da ode. No entanto, a intenção primordial desse tipo de

composição é enaltecer a pessoa ou objeto cantado. Ironicamente, Paes utiliza a ode para desmerecer o seu objeto, o shopping center.

Na primeira estrofe, o poeta descreve uma ação típica de qualquer shopping center do mundo: pessoas que vagam sem rumo pelos seus círculos. Como um labirinto de vitrinas instigando o desejo dos olhos, o shopping center oferece às almas penadas que por ele circulam inúmeras maneiras de saciar sua sede de consumo. A movimentação de elevadores e escadas rolantes, comuns nos shopping centers, ilustra, segundo o poeta, a ascensão ou queda do consumidor ao céu ou ao inferno. O ambiente agradável do shopping center, com música cativante, fachadas luminosas e pessoas sorridentes, pode se assemelhar ao céu. Por outro lado, também pode ser encarado como um inferno, um local de tormentos e tentações, onde muitos consumistas sem autodomínio adquirem dívidas ou outros mais equilibrados sofrem quando se dão conta da desigualdade social, visto que muitas lojas oferecem produtos que poucos podem comprar. Segundo o poeta, os frequentadores desse local estão fadados ao “castigo eterno” de subir ao céu e descer ao inferno, num misto de prazer e dor característico do consumo compulsivo.

É interessante notar que o poema todo é escrito na primeira pessoa do plural. Desse modo, o poeta se inclui entre as almas penadas que padecem do castigo de vagar eternamente pelo shopping center. Assim, vemos a figura de um poeta inserido no sistema capitalista. O poeta é apenas mais um dos que sucumbem às tentações do consumo. Ao mesmo tempo, porém, assume uma postura crítica, satirizando inclusive a si próprio quando ironiza os consumidores descontrolados.

O sofrimento advindo da obsessão pelo consumo é também evidente nos versos: “Cada loja é um novo / prego em nossa cruz”. Comparando os consumidores a sofredores crucificados, José Paulo ironiza a incapacidade de controle que eles demonstram. Por mais que comprem, sua sensação de nudez não passa. Isso lembra um dos primeiros efeitos do pecado nos humanos. De acordo com o relato bíblico, logo após terem cometido o pecado de comer o fruto proibido, Adão e Eva, se envergonharam da sua nudez. Gênesis 3:7 conta: “Abriram-se então os olhos de ambos e começaram a perceber que estavam nus. Por isso coseram folhas de figueira e fizeram para si coberturas para os lombos”. Contudo, para o poeta, as coberturas que Adão e Eva fizeram para si não aliviaram a sensação de nudez dos humanos, que perdura até hoje, fazendo com que sempre comprem mais, num esforço vão de cobrir o que continua eternamente exposto.

A noção de castigo reaparece na última estrofe do poema. O poeta fala das almas que vagam “sem perdão” numa espera dolorosa pela “Grande Liquidação”. Pode-se notar que

o poeta não atribui a culpa pela compulsão consumista apenas aos próprios consumistas. Apesar de a expressão “sem perdão” indicar a ocorrência de um pecado, a condição dos consumidores compulsivos é uma condenação do sistema, que obriga a todos, inclusive ao poeta, um ser tão avesso ao capitalismo, a consumir entusiasticamente todas as ofertas que lhe surgem pela frente. No consumismo desenfreado, compramos o desnecessário em busca de satisfação, mas continuamos insatisfeitos, desprotegidos, desnudos. Comprar traz momentaneamente a ilusão da satisfação. Mas não nos satisfaz em nossas necessidades mais autênticas. Pelo contrário, nos tornamos seres cada vez mais inautênticos quando nos entregamos a esse impulso consumista.

Não obstante o castigo recebido pelas almas penadas do sistema capitalista, o poeta apresenta uma esperança: a Grande Liquidação. No mundo comercial, a palavra “liquidação” significa a venda de mercadorias abaixo do preço normal, estratégia utilizada para atrair mais fregueses e renovar o estoque. Encarar a Grande Liquidação de que fala o poeta como uma excelente oportunidade de fazer mais compras torna incompreensível o fato de esta ser apresentada como uma esperança de alívio do eterno castigo do consumo. Portanto, a Grande Liquidação deve possuir outro significado. De acordo com o *Dicionário Aurélio*, outras acepções da palavra “liquidar” são “matar, encerrar (assunto ou questão desagradável)” e “arruinar”. Assim, se o consumismo aparece como uma condenação, a Grande Liquidação significaria o encerramento desse castigo. No entanto, sendo o consumismo um dos valores fundamentais do sistema capitalista, este só acabaria com a ruína desse sistema. Justamente pelo fato de o capitalismo estar firmemente arraigado na sociedade moderna, a pergunta que permanece em relação à chegada da Grande Liquidação é “até quando?”.

Então, a ode “Ao shopping center” não é um canto de desprezo apenas ao próprio shopping center ou aos consumidores compulsivos; é também uma ironia ao sistema capitalista, que condena a sociedade a uma vida de compulsão consumista que nunca preenche suas reais necessidades. Esse castigo é tão duro que Paes o compara à saga de almas penadas vagando sem rumo entre o céu e o inferno.

Por ser parte do cotidiano de grande parcela da população mundial, poucos percebem os valores subjacentes ao shopping center. Todavia, empenhado em descobrir o significado das ações do dia a dia, José Paulo Paes inspeciona o cotidiano com um olhar crítico, irônico, revelando o lado obscuro das coisas mais comuns. Estratégia aprendida com o mestre Manuel Bandeira, a poetização do cotidiano é um traço marcante da obra de José Paulo Paes. No entanto, à medida que produz, o poeta novo ganha força e vê o cotidiano de

um modo diferente do que vê o seu precursor. Manuel Bandeira retrata um cotidiano nacional fundado na memória pessoal, enxergando beleza nas coisas ordinárias do cotidiano que o olhar viciado não vê. Embora a ironia esteja presente em sua poesia, esta ocorre de modo sutil e melancólico. José Paulo também poetiza o cotidiano embasado na memória pessoal. No entanto, seus poemas não possuem uma dimensão nacionalista. Além disso, José Paulo Paes se revela um poeta do dia a dia, das coisas sem importância e das pessoas comuns, mas sempre com aquela pitada de ironia que não lhe falta nunca, exibindo a contra-imagem dos objetos, uma imagem que desconstrói a visão ideológica e alienante.

3.3 Augusto de Campos e a aventura concretista

A partir da expansão do capitalismo, que representa mais do que um modelo econômico e político, chegando a se tornar um estilo de vida, furtou-se à poesia o poder de nomear. Essa preocupação foi expressa por Alfredo Bosi na obra *O ser e o tempo da poesia*, trabalho em que o autor se volta para a poesia moderna em sua relação com a sociedade moderna, hostil e desfavorável ao brotar da poesia. Percebeu-se que a poesia parecia condenada a refletir apenas o discurso emitido pela ideologia dominante ou, quando muito, a expressar “resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender. [...] A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio” (BOSI, 1993, p. 142-143).

Se aos críticos literários incomodou o silêncio a que foi forçada a poesia moderna, que dizer dos poetas, que sofreram de modo pessoal a dor da castração? Numa tentativa audaz de sobrevivência, os poetas experimentaram diversos mecanismos de resistência, entre eles a crítica ao mundo moderno, seja pelo grito ferrenho contra a modernidade, seja pelo abandono desse tema em detrimento da poetização do passado e do campo.

Outros poetas, no entanto, defenderam a idéia de criar uma poesia dos novos tempos, que incorporasse ao conteúdo revolucionário uma “forma revolucionária”. Evidentemente, essa idéia lembra a frase do futurista Maiacóvski, “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, que aparece em manifestos de um movimento poético surgido a partir da segunda metade do século XX, o Concretismo. A frase do poeta russo, da qual os concretistas se apropriaram, expressa bem a intenção dos poetas concretos. Décio Pignatari, que, juntamente com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, compõe o grupo de fundadores dessa tendência poética, escreveu em 1950: “Quando surge a poesia escrita, as malhas sociais já começaram a emaranhar-se, e o poeta vê reduzindo-se seu auditório, até que suas excogitações poéticas se transformem no monólogo dos dias atuais” (PIGNATARI, 1965, p. 9). No intuito de comunicar, tarefa essencial do poeta, numa época em que a comunicação atingiu níveis não-verbais, os concretistas passaram a comungar com a sociedade moderna no sentido de transformar a poesia em objeto útil e o poeta em fabricante. O provérbio “se não pode vencer um inimigo, junte-se a ele” se configurou numa verdade necessária aos poetas concretistas. Haroldo de Campos afirma: “O poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico”. E ainda: “A figura romântica, persistente

no sectarismo surrealista, do poeta “inspirado”, é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro” (CAMPOS, 1965, p. 50).

A analogia entre poeta e trabalhador capitalista não pára por aí. Pignatari diz: “Um operário que trabalha uma peça ao torno não escreve nela o seu nome ou a sua revolta. A lucidez da máquina lhe ensina a perceber a irracionalidade básica das relações de produção capitalistas” (PIGNATARI, 1965, p. 123). Então, conclui:

O operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e pensar como a máquina lhe ensina – e se gosta de rosas, há de preferi-las reais, que as alegóricas já estão felizmente mortas em sua sensibilidade positiva. Portanto, aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos. (PIGNATARI, 1965, p. 123)

Essa associação entre poeta e operário, ambos trabalhando racionalmente em produzir objetos consumíveis pela sociedade moderna, sem expressar em tais objetos sua revolta, antes moldando-os ao utilitarismo capitalista, é uma das principais novidades do Concretismo. A persistência das velhas formas seria, segundo os poetas concretos, um dos motivos pelos quais a poesia moderna não possui público. Então, a solução indicada pelos concretistas é a produção de uma poesia relacionada ao contexto atual. Argumentando sobre como a poesia concreta corresponde às necessidades do homem moderno, Haroldo de Campos diz:

A poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje. Livra-se do marginalismo artesanal, da elaborada linguagem discursiva e da alienação metafórica que transformaram a leitura de poesia em nosso tempo – caracterizado pelo horizonte da técnica e pela ênfase na comunicação não-verbal – num anacronismo de salão, donde o abismo entre poeta-e-público, tantas vezes deplorado em termos sentimentais e pouco objetivos. (CAMPOS, 1965, p. 150)

Portanto, em vez de adotar uma postura de resistência à modernidade e aos seus ícones, clamando contra a sociedade moderna e a mecanização do homem, os concretos pregam que a maneira de fazer com que o homem moderno volte sua atenção à poesia seria transformar poemas em objetos. Essa seria a fórmula para estabelecer a poesia como parte do sistema moderno e, assim, parte da vida do homem moderno. O tiro parece ter saído pela culatra, visto que a destruição do verso tradicional proposta pelos concretistas, bem como a idéia de poema-objeto, não emplacou. Os concretistas se comunicaram com um grupo muito reduzido de leitores e não se almejava a que fosse diferente. Na verdade, espera-se que um

movimento de vanguarda emplaque apenas no que diz respeito ao cumprimento do seu papel de desestabilizar a tradição e criar uma nova poesia. Paes expressa metalingüisticamente essa idéia em “Trova do poeta de vanguarda ou The medium is the message”:

se me decifrem
 recifro
 se desrecifrem
 rerrecifro
 [...]
 (PAES, 1986, p. 94)

Assim, o objetivo do poeta de vanguarda não é comunicar-se com um grande número de leitores; antes, é gerar rupturas, trazendo para a poesia novas características. Em *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, Paulo Franchetti (1993, p. 69) declara que “a poesia concreta não pretende [...] conquistar um público mais amplo”, como, de fato, não conquistou. No entanto, o concretismo deixou herdeiros, poetas que não se engajaram no movimento concretista, mas que se aproveitaram das conquistas dos poetas concretos em suas obras, como é o caso de Paulo Leminski e José Paulo Paes.

De qualquer modo, a proposta concretista de uma arte técnica não pode deixar de ser vista como um apoio, ainda que tácito, ao sistema capitalista moderno. Essa afirmação certamente não é sancionada pelos artistas concretos. O discurso concretista afirma que a idéia de produzir poemas-objetos não significa que a poesia concreta de alguma maneira se faz propaganda do sistema capitalista. Seu objetivo não é exterminar nem tampouco defender a sociedade moderna. Haroldo de Campos a qualifica como “obra de arte aberta”, um modelo literário que “corresponde às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea” (CAMPOS, 1965, p. 31). No entanto, independente do que dizem os concretos, há de se concluir que uma arte que espelha as relações técnicas e objetivas e a comunicação de caráter não-verbal próprios da sociedade moderna, não poderia deixar de refletir também a imponência do sistema capitalista. Ao colocar diante do público leitor poemas-objetos que supostamente atendem “às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea”, os concretos claramente impõem uma nova forma de expressão artística que tem na sociedade moderna a sua justificativa máxima.

Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, em textos críticos e manifestos reunidos na obra *Teoria da poesia concreta*, discorrem exaustivamente a respeito das contribuições de diversos autores para a formação do Concretismo. Elegem, entre os precursores dessa tendência poética, Mallarmé, que na obra *Un coup de dés* propõe a

utilização do espaço gráfico na composição do poema; Ezra Pound, que empregou o método ideogrâmico nos mais de quarenta anos de composição da obra *The Cantos*; James Joyce, autor de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, que, através de ideogramas e de jogos de palavras, amplia o cosmos semântico de suas expressões; Cummings, cujos poemas têm como elemento fundamental não a palavra, mas a letra, o que é uma importante conquista concretista; Apollinaire, que em *Calligrammes* substituiu a lógica gramatical por uma ideográfica; e ainda vanguardas como o Futurismo e o Dadaísmo, que propunham uma renovação poética intensa.

Com base nessas e em outras contribuições, os irmãos Campos e Décio Pignatari chegaram a uma concepção de poesia que se recusa a tratar a palavra como um mero signo desprovido de vida. Como afirma Augusto de Campos (1965, p. 42), “o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo concreto, com propriedades psico-físico-químicas”. Sendo cada palavra num poema concreto dotada por si mesma de vida, a organização convencional do poema em versos torna-se obsoleta. Mesmo os versos livres são rejeitados, pois esses conservam ainda a estrutura lógica da linguagem discursiva, que é repudiada pelos concretistas visto que estão mais preocupados com a comunicação de formas do que em comunicar conteúdos. Assim, o poema concreto “não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo” (CAMPOS, 1965, p. 71).

Se o verso deixa de ter importância numa poesia que repudia o discurso lógico, o espaço passa a assumir um papel valioso na organização do poema concreto. Augusto de Campos (1965, p. 43) revela que a composição do poema concreto envolve, além da percepção das relações gráfico-fonéticas, o uso substantivo do espaço gráfico, do “branco” da página.

Outro aspecto importante da poesia concreta é a influência do sistema de escrita chinês. Três dos precursores do Concretismo – Pound, Joyce e Apollinaire – citaram ou utilizaram o ideograma visando uma forma de comunicação mais analítica que discursiva. O idioma chinês, através da escrita ideográfica, coloca mais ênfase nos elementos essenciais da fala. Visto que o interesse dos poetas concretos é que a poesia se torne o menos discursiva possível, veiculando uma comunicação mais rápida, objetiva e econômica de formas verbais, compreende-se porque o ideograma se mostrou um instrumento útil para a organização do poema concreto. Parece irônico que a resposta para uma comunicação mais direta que

caracteriza o espírito ocidental contemporâneo, anti-discursivo por excelência, esteja justamente num idioma oriental antigo. Como diz Augusto de Campos (1965, p. 114):

Nunca será demais que o Ocidente, tão vaidoso de si mesmo, volte de vez em quando os olhos para o mundo oriental, assim como o “civilizado” olha para o primitivo, para tomar algumas lições de humildade, e verificar em sua própria carne o exotismo e o barbarismo que julga inerentes àquele.

Augusto de Campos aprendeu algumas dessas “lições de humildade”. Seus poemas revelam, entre outras características concretistas, o anseio de uma comunicação objetiva aprendida sob a influência da escrita chinesa. Dentre os poetas concretos, pode-se dizer que o único que sempre se manteve fiel ao Concretismo foi Augusto de Campos, que desde sua primeira publicação, em 1949, até os dias atuais, continua fazendo ressoar, através de seus poemas, os projetos da Poesia Concreta.

Em 1994, depois de quinze anos sem publicar um livro de poemas, visto que o último tinha sido *Viva vaia*, coletânea de trinta anos de poesia lançada em 1979, Augusto de Campos publica *Despoesia*. No prefácio, ou desfácio, como prefere Augusto, o autor explica que o livro vive o conflito entre falar e calar e que “cada poema é como se fosse o último e ressoa, inevitavelmente, o fracassucesso desse conflito” (CAMPOS, 1994, aba). Talvez por isso o título da obra seja *Despoesia*, a poesia que é não-poesia, contra-poesia. A obra reúne produções que vão de 1980 a 1994, incluindo um poema intitulado “fejer” (1993), feito em homenagem ao escultor e pintor concreto Kazmer Fejer:

F E J E R	S P R E T	C U R A V
C H E G A	A S D E Q	A A F Ó R
V A C O M	U Í M I C	M U L A D
A S M ã O	O (P R O	O O U R O
	I N D U S	I V E R)
	T R I A L	E M P L E
	P A R A S	X I G L Á
	O B R E V	S E L E C
T U R A S	L A B I R	R A N S P
C O L M É	I N T O S	A R E N T
I A S D E	D E L Â M	E S Q U E
C U B O S	I N A S T	M A I S A
	D I A N T	C O N S T
	E D E S M	R U I R O
	O N T A V	U T R A S
	A P A R A	C O L M É
		I A S E O
		U T R O S
		L A B I R
		I N T O S

(CAMPOS, 1994, p. 86-87)

Esse poema é simbólico da fidelidade de Augusto de Campos ao Concretismo. Ele exemplifica uma série de características da poesia concreta, a começar pela estrutura do poema, que tem como fundamento a palavra, ou, seguindo o modelo cummingsiano, a palavra-físsil, que se divide em letras. As palavras no poema se ordenam sem considerar a separação silábica da gramática portuguesa e, diagramadas em cinco letras horizontais e quatro verticais, formam doze quadrados pretos sobre a página branca. A utilização do espaço gráfico nesse poema também é uma particularidade da poesia concreta. Mas a forma do poema não é apenas um jeito diferente de apresentar o conteúdo; a construção formal comunica tanto quanto o conteúdo, com o qual evidencia total coerência.

O poema cita, como já mencionado, o escultor e pintor Fejer, que nasceu em Pecz, Hungria, em 1923 e teve contato com a estética concretista em São Paulo, onde morou de 1949 até o fim da década de 1960. Kazmer Fejer tornou-se um dos maiores representantes do Concretismo, participando em exposições dentro e fora do Brasil. Mesmo antes de se fixar no Brasil, Fejer rompeu com a escultura tradicional ao abandonar o conceito de volume, criando obras com planos entreabertos e intercalando cheios e vazios no espaço. Como pintor, praticou uma pintura de expressão não-representativa, valorizando as expressões geométricas da forma.

Essas informações ajudam a compreender o modo como Augusto de Campos construiu o poema “fejer”. O poema é um conjunto de quadrados pretos intercalados no espaço branco, formando outros quadrados. O estilo lembra as pinturas geométricas de Fejer: quadrados pretos sobre uma tela branca. Além disso, os espaços cheios entremeados de espaços vazios obviamente se referem aos planos entreabertos característicos de suas esculturas. Assim, a forma do poema “fejer” o aproxima das obras concretas do próprio Fejer, como se fosse o poema um objeto-símbolo de toda a obra do húngaro.

Unindo letra por letra do poema, lê-se o seguinte: “fejer chegava com as mãos pretas de químico (procurava a fórmula do ouro industrial para sobreviver) em plexiglás ele compunha suas mini esculturas colméias de cubos labirintos de lâminas transparentes que mais adiante desmontava para construir outras colméias e outros labirintos”. O poema fala de Fejer atuando como químico numa indústria, atividade que o escultor/pintor realmente exerceu quando deixou o Brasil em 1970. Naquele ano, Kazmer Fejer se mudou para Paris, onde trabalhou como químico industrial em indústrias de tintas e pigmentos. Dessa maneira, Augusto de Campos descreve a luta que os artistas travam para sobreviver num sistema que não valoriza o suficiente a arte. Assim como o Fejer do poema de Campos, poetas e outros artistas precisam trabalhar em busca da “fórmula do ouro” se quiserem sobreviver.

No entanto, o poema declara que Fejer não é apenas químico: ele compõe mini esculturas em formato de colméias, labirintos etc, numa brincadeira de construir e desconstruir. A referência a “mini esculturas colméias” ganha maior significação se notarmos que a forma do poema lembra os favos de uma colméia, que contém cavidades hexagonais onde as abelhas depositam o mel. Os quadrados pretos e os espaços brancos estão dispostos de modo a formar alvéolos semelhantes aos que existem numa colméia.

A coerência entre tema ou conteúdo e a construção formal, a utilização do espaço gráfico como campo de força do poema bem como a adoção da palavra como fundamento da estrutura poética atraíram a atenção de muitos poetas modernos, inclusive de José Paulo Paes. Sua admiração pelos concretos, especialmente por Augusto de Campos, se evidencia no seguinte verso do poema “Acima de qualquer suspeita”, que abre o livro *A poesia está morta mas juro que não fui eu*: “imitei diligentemente augusto dos anjos paulo torres carlos drummond de andrade manuel bandeira [...] augusto de campos” (PAES, 1988, p. 9).

Ao confessar alguns de seus precursores, Paes inclui Augusto de Campos entre poetas como Drummond, Bandeira e Oswald de Andrade. De fato, a estética concretista, mais especificamente a poética de Augusto de Campos, afetou profundamente o poeta José Paulo, que chegou a incorporar em muitos de seus poemas diversas características típicas da poesia concreta. Talvez a obra em que mais se observam traços do Concretismo seja o livro *Anatomias*, publicado em 1967. Nesse livro, figura um poema intitulado “Os lanceiros”, dedicado a Augusto, Haroldo e Décio, os principais nomes do movimento concretista no Brasil. Sobre esse poema, João Carlos Biella afirma (2006: p. 211):

Nele pode-se considerar que há uma reverência à tríade concretista, pelo uso de imagens e conceitos aparentemente positivos: lanceiro como guarda avançado (num provável trocadilho com vanguarda) das batalhas poéticas, atividade de especialistas na referência a espeleólogo, idéias de profundidade e de eternidade, conhecimento de línguas. Mas também se pode interpretá-lo como uma brincadeira, talvez sem propósito, com os Concretos.

Biella questiona em que lado da questão José Paulo Paes se encontra: a favor ou contra os poetas concretos. Ao mesmo tempo em que parece homenageá-los, Paes lança mão de uma das suas mais fortes características, a ironia, para “brincar” com os concretos, apontando contradições à prática concretista. A motivação dessa brincadeira talvez seja a dúvida que o próprio poeta possui em relação a seu engajamento no movimento concretista, afinal, como revela uma rápida passagem de olhos pela obra *Anatomias*, a preocupação visual dos poetas concretos parece ter contaminado José Paulo Paes.

É significativo notar que na página anterior ao poema “Os lanceiros” se encontra o poema “Anatomia do monólogo”:

ANATOMIA DO MONÓLOGO

ser ou não ser?
 er ou não er?
 r ou não r?
 ou não?
 onã?
 (PAES, 1986, p. 88)

A dúvida existencial de Hamlet, personagem de William Shakespeare, é repetida no poema e serve de base para a composição (ou decomposição?) do poema. As letras iniciais e finais do vocábulo “ser” vão sendo eliminadas até que resulte num mero “r ou não r?”. Mas o monólogo hamletiano pode também representar um monólogo do próprio José Paulo Paes: ser ou não ser concretista? O jogo que o poeta faz de honrar e de zombar dos poetas concretos no poema seguinte é resultado dessa dúvida. A supressão das letras, em vez de evidenciar um abrandamento, revela uma intensificação da dúvida até surgir um simples “ou não?”.

O desfecho do poema é a palavra “onã?” marcada pela interrogativa. Essa palavra remete ao personagem bíblico Onã, cuja história se encontra registrada no livro de Gênesis 38:2-10. O relato bíblico conta que Onã era irmão de Er (o que talvez se relacione com o segundo verso do poema “er ou não er?”), filho primogênito de Judá, casado com Tamar. Depois de Er ter morrido sem filhos, Judá mandou que Onã se casasse com a viúva Tamar, realizando, de acordo com o costume local, um casamento levirato, ou casamento de cunhado, garantindo assim descendência ao seu irmão Er. Mas, se tivessem um filho, a herança de primogênito lhe pertenceria como herdeiro de Er; ao passo que, não havendo herdeiro, Onã ficaria com a herança. Pensando de modo egoísta, Onã, ao ter relações sexuais com Tamar, propositalmente “desperdiçou o seu sêmen na terra, para não dar descendência a seu irmão” (Gênesis 38:9). O relato conclui dizendo que “o que ele fez era mau aos olhos de Jeová; por isso, entregou-o também à morte” (Gênesis 38:10). Hoje o nome “onã” continua associado a coito interrompido, conforme indica a palavra “onanismo”.

A referência a Onã no poema “Analogia do monólogo” pode ser lida, pelo menos, de duas maneiras. A primeira, proposta por Alberto Lopes de Melo (2006, p. 64) é que “a prática contraceptiva é a não existência de um novo ser”. Assim, por via da sexualidade, o poeta fecharia o poema novamente com a questão da existência. Minha leitura, considerando que o “ser ou não ser” de Paes indica um questionamento do “eu” em relação à participação

na estética concretista, encara Onã como a representação do próprio poeta, que depois de ter “relações” com os concretos, interrompe essa influência concretista em prol de sua dicção pessoal. Outra vez, percebemos a ruptura com uma tradição ou estética depois de ter aproveitado dela o essencial para realçar os seus próprios poemas.

A questão parece se esclarecer somente anos depois, em 1988, quando publica o poema “Sucessão”, que compõe a primeira parte, “Olho no umbigo”, da obra *A poesia está morta mas juro que não fui eu*. Nesse poema, José Paulo Paes revela sua simpatia pela poesia concreta e ao mesmo tempo sua antipatia pelo Concretismo.

SUCESSÃO

o concretismo está morto

viva a poesia
concreta
(PAES, 1988, p. 13)

O poeta anuncia a morte do Concretismo e dá vivas à poesia concreta, uma ação aparentemente contraditória, mas que resolve a sua dúvida hamletiana. O poeta aprecia as tendências concretistas, embora jamais tenha se disposto a engajar-se no movimento concretista.

Entre as conquistas concretistas aproveitadas por Paes para a construção de alguns dos seus poemas estão a utilização da palavra como fundamento do poema, absorvendo todas as suas possibilidades semânticas e estruturais; a influência do ideograma na composição; a busca da forma conectada ao conteúdo como meio de transmitir uma comunicação mais objetiva e completa; a substantivação do branco da página como espaço de força do poema, contribuindo para uma leitura analítica do texto; o uso de recursos verbivocovisuais etc. Embora tais aspectos possam ser observados com maior frequência em *Anatomias*, poemas de outras obras também exibem grande influência da poesia concreta. É o caso de “Camassutra”, da obra *Meia palavra*, publicada inicialmente em 1973:

CAMASSUTRA

ele	ela
ele	ela
ela	ele
ele	ela
e e	e a
^s ele	^e ela
elela	
l	
—	—

(PAES, 1986, p. 72)

O título do poema remete diretamente ao *Kama Sutra*, de Vatsyayana. O livro indiano, escrito no idioma sânscrito em algum momento entre o segundo e o quarto séculos, é mundialmente conhecido e visa à elevação espiritual do homem através do prazer. A palavra “kama” significa “prazer, satisfação”, ao passo que “sutra” significa “manual”. Kama é também o nome de um deus hindu do amor e do prazer. Então, *Kama Sutra*, que contém explicações detalhadas sobre dezenas de posições sexuais, era um manual de prazer sexual para os hindus, que consideravam a aquisição de amor ou prazer um dos pilares da trajetória religiosa humana.

A troca da letra “K” por “C” no título “Camassutra” é significativa. O poema não é um manual do prazer sexual que conduz à elevação espiritual. É um manual da “cama”, apontando diversas posições sexuais através das diferentes posições em que se encontram as únicas palavras do poema: “ele” e “ela”. Em “Camassutra”, Paes expressa uma leitura corrente do *Kama Sutra*, muitas vezes reduzido a um manual de posições sexuais.

Nesse poema também notamos a valorização da palavra, pois o pronome pessoal masculino “ele” atua no poema como o próprio homem assim como o pronome pessoal feminino “ela” funciona como um ícone da mulher. A interação dos pronomes masculino e feminino no poema iconiza as posições do homem e da mulher na cama.

Inicialmente, “ele” e “ela” aparecem separados. Depois, as palavras vão se dispendo de diversos modos: ele sobre ela, ela sobre ele, escritas de ponta-cabeça ou na

vertical, encenando diversas posições sexuais, inclusive algumas esboçadas no *Kama Sutra*. A movimentação das palavras “ele” e “ela” resulta numa outra palavra, que é a fusão das primeiras – “elela”. Esse neologismo surge ligado à união sexual do homem e da mulher. Eles acabam se tornando um só ser. No entanto, “elela” representa apenas o começo dessa união. Por fim, “ele e “ela” passam a se fundir completamente e dessa fusão deriva a letra com a qual se encerra o poema, a consoante “l”, que ocorre três vezes em diferentes posições.

A redução de “ele” e “ela” a “elela” e, posteriormente, a “l”, além de evidenciar a união dos sexos, revela a inteira identificação que ocorre entre o homem e a mulher no poema. Como já observado, “elela” representa a transformação de dois seres em um. Ao passo que em “elela” ainda se pode identificar os sufixos masculino e feminino dos termos, em “l” nada mais é identificável, de modo que a consoante, comum em ambos os pronomes e desprovida de sufixos, intensifica a idéia de união entre homem e mulher.

O poema “Camassutra” é demonstrativo da aventura de José Paulo Paes pelos labirintos do Concretismo. Embora o poeta tenha usufruído de muitas conquistas concretistas, ele não se engajou no movimento. Numa entrevista concedida ao *Jornal de Poesia*, em junho de 1998, Paes, comentando sobre alguns procedimentos verbais e visuais desenvolvidos pela poesia concreta, concluiu: “Deles me vali, a certa altura, para levar avante o gosto pelo humor que sempre foi consubstancial à minha dicção de poeta”. Dessa declaração, entende-se que o poeta aproveitou-se das tendências concretas que podiam de algum modo ressaltar e enriquecer as suas próprias características, como o humor e a ironia. Assim, também nesse caso, pode-se verificar que a influência poética que José Paulo Paes recebeu de Augusto de Campos e dos procedimentos concretistas predominou apenas até onde sua dicção pessoal permitiu. A obra do poeta apresenta traços, influências, dos concretos. No entanto, Paes molda as conquistas herdadas dos concretos à sua individualidade poética, exprimindo, embora segundo os tons concretistas, a sua própria voz.

3.4 Sosígenes Costa: paródia e ruptura com os discursos oficiais

Hugo Friedrich, na obra *Estrutura da lírica moderna*, reúne alguns dos maiores nomes da modernidade poética e aborda várias tendências que influenciaram diversos poetas dos séculos XIX e XX. Uma dessas tendências é a cisão do homem com o cristianismo. Inaugurada por Baudelaire, sobre o qual disse Friedrich que é impossível concebê-lo sem o cristianismo, embora nem sequer possa ser considerado cristão, a ruptura com a tradição cristã tornou-se uma linha de força expressiva da modernidade. Comentando a poética baudelairiana, Friedrich apontou momentos em que o poeta investiu contra o cristianismo. “Ele teve vontade de orar, falou da culpa de modo absolutamente sério, era profundamente imbuído do sentimento de culpabilidade humana. [...] Mas não encontrava caminho algum. Sua oração desvigorou-se na impotência e acaba não sendo mais oração”. (FRIEDRICH, 1991, p. 46-47). Mesmo ao poetizar a dor, o propósito de Baudelaire não é nada mais do que acentuar a cisão entre o homem e Deus. Por conseguinte, Friedrich conclui:

Cristo aparece em suas poesias só como metáfora fugaz, ou como o abandonado por Deus. Atrás da consciência de estar condenado, faz-se sentir o gosto de “gozar voluptuosamente” a condenação. Claro que isso não se pode nem imaginar sem uma herança cristã. Porém, o que resta é um Cristianismo em ruína. (FRIEDRICH, 1991, p. 47)

Rimbaud também rompeu com a tradição cristã, mas de modo diverso do que notamos em Baudelaire. A impetuosidade de Rimbaud não permitiria que ele fizesse isso de maneira afável. Assim como as histórias que se contam sobre sua vida, sua poesia também expressa uma explosão contra tudo o que é socialmente aceito. A voz rimbaudiana insistia em abalar os leitores. O poeta usava a linguagem para ferir e destilar golpes brutais contra todos os sustentáculos do mundo moderno. E não podia ser diferente no que se refere à tradição cristã, contra a qual o poeta se revolta veementemente. Inicialmente, Rimbaud lança ataques abertos contra a herança cristã. Além disso, ele também se aproveita de trechos retirados da Bíblia e então transforma completamente o relato, numa atitude de profanação do sagrado. De acordo com Friedrich (1991), no livro *Une saison en Enfer*, obra que revisa todas as suas fases anteriores, figuram diversos vocábulos cristãos. O poeta chega a invocar as “delícias da condenação”. Assim, o cristianismo aparece em sua obra como uma espécie de martírio: o poeta está consciente de não poder escapar da imposição cristã. O modo como Rimbaud

encarava o cristianismo e como isso influenciou sua obra foi considerado por Friedrich na seguinte declaração:

O mais duro obstáculo ao mundo foi, para ele, a herança cristã, que não saciava sua fome desmedida do supra-real e lhe aparecia limitada, como toda coisa terrena. Com a explosão que Rimbaud inflamou em tudo o que é real e herdado, também o cristianismo se desfez. (FRIEDRICH, 1991, p. 69)

A ruptura com a tradição cristã e com o cânone bíblico conservou-se como uma característica permanente da arte e da poesia modernas. No Brasil, alguns poetas cultivaram essa linha de força em sua poesia, como é o caso de Sosígenes Costa, poeta que, segundo José Paulo Paes, deveria ser reconhecido como um dos principais nomes do Modernismo brasileiro.

O Modernismo no Brasil não foi uma estética totalmente integrada nacionalmente. As bandeiras hasteadas na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, evento que representou o clímax do Modernismo brasileiro, serviram como base para o desenvolvimento de grupos modernistas regionais. Por isso, pode-se falar, por exemplo, de um Modernismo gaúcho bem como de um Modernismo baiano. Poucos poetas desses grupos ganharam reconhecimento nacional como aconteceu com os integrantes do Modernismo paulista. Sosígenes Costa é um exemplo. Ele pertenceu ao grupo modernista baiano e, até hoje, continua ignorado do público e da crítica especializada. O único ensaio de fôlego conhecido dedicado à poesia do poeta baiano é *Pavão, parlenda, paraíso*: uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sosígenes Costa, assinado por José Paulo Paes. O trabalho contém também uma pequena antologia composta de dezenove poemas.

Sosígenes Costa nasceu em Belmonte, mas viveu a maior parte da vida em Ilhéus. Depois de aposentado, mudou-se para o Rio de Janeiro onde, em 1959, publicou *Obra poética*, livro em que reuniu alguns de seus poemas. A fraca repercussão que sua obra alcançou se deve, na maior parte, ao seu espírito arreadio. O poeta só consentiu em publicar seu primeiro livro quando já estava idoso e, ainda assim, por insistência dos amigos. Não obstante, sua obra exhibe, como afirmou Paes, grande originalidade.

O interesse de José Paulo Paes por Sosígenes Costa e outros escritores não-canônicos é também visível na coletânea de ensaios *Gregos & baianos*, que discute a antítese entre arte de elite e arte de massa. Um dos ensaios dessa coletânea, intitulado “Sobre um pretendo cástrida”, analisa a presença de Castro Alves na *Obra poética* de Sosígenes Costa. A simpatia de Paes pelo poeta baiano também é percebida no já citado poema “Acima de

qualquer suspeita”, em que ele é incluído entre poetas do cânone nacional e ocidental, a quem Paes chama de precursores, poetas que influenciaram sua produção poética:

“imitei diligentemente augusto dos anjos paulo torres carlos drummond de andrade manuel bandeira murilo mendes vladimir maiacóvski joão cabral de melo neto paul éluard oswald de andrade guillaume apollinaire sosígenes costa bertold brecht augusto de campos” (PAES, 1988, p. 9)

Quando José Paulo Paes elege Sosígenes como seu precursor, reconhecendo sua influência tanto na sua atividade poética como na sua produção crítica, está, realmente, elogiando no poeta baiano aqueles aspectos que estão presentes em sua própria poesia. No ensaio *Pavão parlenda paraíso*, José Paulo explicita diversos pontos fortes da poética sosígenesiana, alguns dos quais são também traços da sua própria personalidade poética. Por exemplo, Paes menciona o “humor ameno, feérico, que lembra remotamente o de Lewis Carrol por rondar de perto as fronteiras do *non-sense*” (PAES, 1977, p. 25). Paes declara que esse humor se manifesta tanto em nível formal, como quando o poeta joga sorratamente com o leitor ao utilizar uma rima forçada ou uma comparação incoerente, como em nível conteudístico, pela desconstelização do solene (Sosígenes dessacraliza personalidades e fatos solenes da História, poetizando-os num contexto espacial ou temporal que não é o seu próprio ou cantando-os na esfera do cotidiano), e pela paródia. Sua poética é marcada por um “humor que caminha *pari passu* com o encantamento lírico, numa simbiose rara de encontrar-se” (PAES, 1977, p. 31-32).

A ruptura com o cânone bíblico também é uma característica da poesia de Sosígenes Costa que não passou despercebida ao olhar aguçado de Paes. Ele afirmou:

É bem de ver, porém, que tal interesse pela Bíblia parece ser mais de natureza literária do que propriamente religiosa. Basta notar a maneira desenvolta, amiúde irreverente, com que o poeta trata episódios e personagens das Escrituras, apresentando-os sob uma ótica muito pouco canônica. (PAES, 1977, p. 34)

Quando fez o comentário supracitado, José Paulo estava dissertando acerca do poema “As Ex-Israelitas”, que integra a terceira parte da obra, intitulada “Versos de uma Era Extinta”. O poema, composto de 177 versos, fala de algumas mulheres da família de Abraão que, cansadas de viver como nômades em tendas, abandonam seus maridos e vão morar em Sodoma, uma cidade que, de acordo com o relato bíblico, se assemelhava a um paraíso antes de ser destruída com fogo e enxofre por Deus, devido a inescrupulosa imoralidade nela

praticada. O poema mescla palavras pertencentes ao vocabulário bíblico, como “Deus”, “anjos”, “pastores”, “homens edênicos”, “pecado”, “soberba” etc., com expressões relacionadas ao contexto do mundo moderno: “latifúndio”, “colapsos econômicos”, “petróleo”, “minérios”, “indústria”, “pecuária”, entre outras.

Além disso, o poema distorce a narrativa bíblica, como exemplificam os seguintes versos:

[...]
São das cidades ardentes.
Da terra onde há petróleo,
jazidas de enxofre e de turfa,
possível carvão de pedra,
bons minérios explosíveis,
base segura de indústria.

Por causa dessa riqueza
se acende o fogo da guerra,
chamado chuva de enxofre,
bombas caindo do céu
sobre Sodoma e Gomorra.

Vizinhos ambiciosos,
competições econômicas,
pela calada da noite
podem também lançar fogo
nos poços betuminosos
e atribuir o incidente
à intervenção de Jeová.
[...] (COSTA, 1978, p. 70)

Segundo o relato bíblico, Deus expressou sua condenação contra as cidades da baixada de Sidim, onde se localizava Sodoma e Gomorra. Gênesis 18:20 descreve: “Por conseguinte, Jeová disse: ‘O clamor de queixa a respeito de Sodoma e Gomorra, sim, é alto, e seu pecado, sim, é muito grave’”. Depois de enviar anjos para que avisassem Ló e sua família (Ló era sobrinho de Abraão), as cidades são destruídas, conforme prossegue o relato: “Jeová fez então chover enxofre e fogo sobre Sodoma e sobre Gomorra, da parte de Jeová, desde os céus. Assim foi subverter essas cidades, sim, o Distrito inteiro, e todos os habitantes da cidade e as plantas do solo” (Gênesis 19:24, 25). Então, a narrativa bíblica deixa claro que a destruição de Sodoma é “da parte de Jeová”, ou seja, ocorreu segundo a intervenção divina.

Reconstruindo a passagem bíblica à luz das realidades atuais, o poeta identifica Sodoma com um país rico em “petróleo”, “minérios”, “carvão”, todos estes constituindo uma “base segura de indústria”. O pecado grave de Sodoma, de acordo com as Escrituras, envolvia

crassa imoralidade. No entanto, Sosígenes diz na quinta estrofe, com base na segunda epígrafe do poema, o texto bíblico de Ezequiel 16:48, que “o grande pecado” de Sodoma “é simplesmente a soberba”. A primeira epígrafe, o texto de Gênesis 13:10, descreve Sodoma como um paraíso. Então, o poeta conclui que a qualidade de vida e as boas condições econômicas existentes em Sodoma tornaram seus habitantes ensoberbecidos. Esse seria o seu grande erro e não algum tipo de prática imoral.

A riqueza de Sodoma, segundo o poeta, acabou atraindo a atenção de “vizinhos ambiciosos” que passaram a travar guerras, “competições econômicas”. Essa batalha resultaria em fogo e “bombas caindo do céu”, que alguns diziam ser “intervenção de Jeová”, mas, para o poeta, nada mais era do que uma conseqüência da rivalidade que existia entre os “habitantes sedentários / de um pequeno Paraíso” e os “pastores errantes [...] acampados em barracas / levando vida cigana”. O poema ainda fala de o “angélico Abel” matar a fogo Caim (embora, segundo o discurso bíblico, Caim seja o assassino de Abel), propõe uma revisão do mito bíblico da torre de Babel e ainda descreve de maneira coloquial as atividades das ex-israelitas, tirando-as do contexto bíblico para inseri-las no cotidiano moderno, como demonstram os versos a seguir:

[...]
 Todas elas são simpáticas.
 São vivas, inteligentes.
 Sabem atrair as pessoas.
 Todo mundo gosta delas.

Excelentes costureiras,
 bordadeiras de mão cheia,
 também sabem cozinhar,
 quando há necessidade.

[...]
 Elas fumam mas não bebem.
 Tomam seu gole é verdade,
 mas é na hora da bóia,
 só para abrir o apetite
 e não por amor ao vinho [...]
 (COSTA, 1978, p. 69-72)

Portanto, é notável a postura de Sosígenes em romper com o discurso bíblico, recriando ações e personagens que fogem ao cânon consagrado. Ele reescreve a história bíblica e, assim, acaba desvelando ironicamente um contexto hodierno. A referência às disputas econômicas de Sodoma e Gomorra e seus vizinhos remete à atual crise política e

econômica no Oriente Médio. Embora não se possa localizar precisamente onde ficavam essas antigas cidades mencionadas na Bíblia, sabe-se com certeza que se situavam no Oriente Médio. Muitas nações nessa região são ricas em petróleo, ouro negro responsável por uma riqueza centralizada nas mãos de poucos e pelas constantes lutas na região.

José Paulo Paes se aproveitou de recursos bem semelhantes aos do poeta baiano e, assim como ele, demonstrou uma atitude de desconstrução do discurso bíblico demonstrada pelo veio da ironia. Não é incomum encontrar em sua obra referências a personalidades ou eventos bíblicos, quase sempre com uma ponta de humor sarcástico e, às vezes, negativo.

Essa postura de Paes fica explícita, por exemplo, no poema “Do Novíssimo Testamento”, penúltimo poema da obra *Resíduo*, que data de 1980, apenas três anos após a publicação do ensaio sobre a poesia de Sosígenes Costa. Como indica o título do poema, José Paulo propõe uma releitura, uma versão mais moderna, do Novo Testamento, parte das Escrituras que foi escrita no idioma grego e que compreende 27 livros, de Mateus a Apocalipse.

DO NOVÍSSIMO TESTAMENTO

e levaram-no maniatado

e despindo-o o cobriram com uma capa de
escarlata

e tecendo uma coroa d'espinhos puseram-lha na
cabeça e em sua mão direita uma cana e
ajoelhando diante dele o escarneciam

e cuspendo nele tiraram-lhe a cana e batiam-lhe
com ela na cabeça

e depois o haverem escarnecido tiraram-lhe
a capa e vestiram-lhe os seus vestidos e o levaram
a crucificar

o secretário da segurança admitiu os excessos
dos policiais e afirmou que já mandara abrir
inquérito para punir os responsáveis
(PAES, 1986, p. 58)

Com exceção da primeira e da última estrofes, o poema constitui praticamente uma reprodução do texto bíblico registrado no Evangelho de Mateus 27:28-31, que diz:

E, despindo-o, o cobriram com uma capa de escarlata; e, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lha na cabeça, e em sua mão direita uma cana; e, ajoelhando diante dele, o escarneciam, dizendo: Salve, Rei dos judeus. E, cuspiendo nele, tiraram-lhe a capa, vestiram-lhe as suas vestes e o levaram para ser crucificado.

A única parte que o poeta omite desses versículos foi o trecho: “dizendo: Salve, Rei dos judeus”. Em nenhum momento, o poeta cita o nome Jesus ou Cristo, embora fique óbvio a referência a ele. É interessante o fato de Paes omitir exatamente as palavras que identificariam mais prontamente o sujeito de quem fala o poema. Talvez a intenção dessa omissão seja impedir que o acontecimento descrito se restrinja apenas ao personagem bíblico, mas encontre correspondentes no contexto moderno.

A última estrofe representa propriamente o desvio do texto cristão. Paes usa, assim como fez Sosígenes, um léxico incoerente com a época inicialmente retratada no poema, com palavras típicas do discurso policial como “secretário da segurança”, “policiais” e “abrir inquérito”. O desfecho do relato sobre o martírio sofrido por Cristo recebe uma nova versão, em que o secretário da segurança reconhece que os policiais excederam no tratamento dispensado ao criminoso, ordenando que se averigüe o caso. Essa releitura da narrativa bíblica está carregada de ironia, tendo em vista que, de acordo com a versão cristã, não houve nenhuma punição aos soldados que ma(ltra)taram Jesus Cristo.

A ironia não é só textual. Além da paródia com o texto bíblico, a exemplo de Sosígenes, Paes, ao recriar a história bíblica, dá a conhecer ironicamente um contexto atual. Hoje, os semelhantes de Jesus não recebem um tratamento mui diverso daquele que ele recebeu. A injustiça para com os desfavorecidos é flagrante. Assim como aconteceu com Jesus, nenhuma punição é empregada nos recorrentes casos de abuso de autoridade e de excesso de rigor na aplicação da lei. Mesmo que os responsáveis pela segurança pública admitam erros e abram inquéritos, nenhuma punição é sancionada.

Essa ironia é também contextual, relacionando-se com a época em que o poema foi escrito. Como mencionado acima, o poema foi publicado em 1980, ainda no regime militar. Portanto, o poema “Do novíssimo testamento” pode ser uma denúncia às crueldades da época. Paes apropria-se do exemplo máximo do cristianismo, transportando-o para uma realidade similar de censura e opressão. O poema talvez seja um louvor à resistência anônima de grandes heróis perdidos pelos labirintos da ditadura militar.

O resgate e a desconstrução do discurso bíblico são amostras do que Paes, a exemplo de Sosígenes Costa, opera também com outros discursos por meio da paródia. Sosígenes parodiou em seus poemas cantigas infantis, lendas folclóricas e populares, bem

como textos literários e históricos. Por exemplo, a canção infantil “Marcha soldado / cabeça de papel / quem não marchar direito / vai preso pro quartel. / O quartel pegou fogo / a polícia deu sinal. / Acode acode acode / a bandeira nacional” é parodiada no poema parcialmente transcrito abaixo:

A MARCHA DO MENINO SOLDADO

Marcha soldado,
cabeça de papelão,
pequeno espadachim,
ordenança de capitão.
Não marche como D. Quixote,
o espelho de Napoleão.

Marchar para trás, soldado
é um sonho quixotesco
em cérebro de papelão.
Para marchar direito
não siga Alexandre Magno
que marchava na contramão
com mania de grandeza
e seus sonhos de invasão.

[...]

Por isso marcha, soldado,
com tua bandeira na mão,
mas servindo à liberdade
ao porvir, à redenção.

[...]

Marcha para frente,
cavaleiro da redenção.
Marcha direito
fazendo continência
aos heróis da Inconfidência,
da mineira conjuração.

Marcha Castro Alves,
soldado da abolição.

Marcha Tiradentes,
mártir da revolução.

Marcha, soldado,
ao lado do Bequimão.

Marcha, Pedro Ivo,
herói da rebelião.

Marcha, soldado,

inimigo da escravidão.
(COSTA, 1978, p. 144-146)

Esse poema, revelador da simpatia de Sosígenes Costa por questões políticas que o levaram a praticar uma “poesia participante”, como denominou Paes (1985, p. 125), invoca a figura de diversos heróis nacionais, contrastando-os com exemplos de soldados que, na visão do poeta, não marcharam direito, como Napoleão Bonaparte e Alexandre Magno. Embora tenham conquistado grandes faixas territoriais e construído impérios, estes últimos são citados como modelos de soldados que marcharam “para trás” ou “na contramão”, com “mania de grandeza / e seus sonhos de invasão”.

Ao passo que na cantiga infantil o imperativo para marchar direito se justifica na possibilidade de o soldado “ir preso pro quartel”, no poema sosigenesiano apresentam-se motivos mais nobres. O soldado de Sosígenes deve servir “à liberdade, / ao porvir, à redenção”. Tal marcha a favor de causas políticas e sociais é o que significa para o poeta marchar direito, marchar “para frente”. Desse modo, um soldado estaria “fazendo continência / aos heróis da Inconfidência”, ou seja, reconhecendo a magnanimidade dos que lutaram por questões patrióticas e imitando seu exemplo.

Então, desprezando os grandes conquistadores europeus, o poeta elege como heróis nacionais Castro Alves, Tiradentes, Bequimão e Pedro Ivo. O poeta Castro Alves é um dos mais conhecidos defensores do abolicionismo. Ele escreveu diversos poemas denunciando a opressão e as injustiças sofridas pelos escravos. Como escreveu Alfredo Bosi em *Dialética da colonização*, por meio dos versos de Castro Alves “a fisionomia do Brasil iria perdendo aquele caráter eterno de viço tropical para deixar ver os sulcos de um povo carente, dividido em raças e classes” (BOSI, 1992, p. 189). Portanto, ele é, para Sosígenes, “soldado da abolição”.

Tiradentes também é um reconhecido herói nacional. Lutou pela Independência do Brasil num período em que o país sofria o domínio e a exploração de Portugal. Liderou a Inconfidência Mineira, movimento que pretendia transformar o Brasil numa nação independente. A busca de Tiradentes pela liberdade do Brasil custou-lhe a vida. Antes mesmo de Tiradentes, outros haviam lutado pela mesma causa. É o caso de outro herói mencionado por Sosígenes, Bequimão, que defendeu a independência do Brasil e também lutou contra a corrupção, expondo as injustiças perpetradas pelos jesuítas e pelos capitães nomeados pela coroa portuguesa. Por fim, Sosígenes cita Pedro Ivo, líder da Revolução Praieira, ocorrida em Pernambuco no ano de 1848, que reivindicava voto livre e universal, liberdade de imprensa,

nacionalização do comércio que estava dominado pelos portugueses, abolição da escravatura e instauração da República.

Todos esses heróis são evocados por Sosígenes Costa como modelo para o “menino soldado”. Diferentemente do poema paesiano “Do novíssimo testamento”, cuja ironia revela um correspondente moderno do personagem retratado, o soldado cabeça de papelão de Sosígenes não remonta ao contexto atual. Paes (1985, p. 126-127) escreveu:

Esse desinteresse pelo atual não é muito de estranhar num visionário como Sosígenes Costa que se compraz amiúde na evocação dos reinos fabulosos da Antiguidade ou do momento edênico da Descoberta e cuja poesia “engajada” também se coloca implicitamente sob o signo da memória na medida em que é glosa de motivos infantis (“Duas Festas no Mar”, “A Marcha do Menino Soldado”, “O Palhaço é o Filho do Sol”) ou de motivos históricos como a escravidão negra e, sobretudo, a figura de Cristo.

Então, o ponto forte no poema “A marcha do menino soldado” não é a correspondência com o moderno, mas a desconstrução do discurso histórico oficial e a reinvenção da cantiga infantil por meio da paródia. Esse recurso foi utilizado por Paes para na desconstrução de outros discursos, como por exemplo o Hino Nacional Brasileiro, cuja paródia aparece em *Epigramas*:

GOTTSCHALK REVISITADO

Não te ouvi do Ipiranga, esse riacho
De nenhuma importância fluvial,
Mas do teu povo o brado retumbante
Muitas vezes ouvi no carnaval.

O sol da liberdade, felizmente,
Sempre em teu céu brilhou e em nosso peito.
Porém, se da justiça a clava forte
For preciso afinal, damos um jeito.

Se preferes dormir em berço esplêndido,
É teu gosto e prazer. Ninguém tem nada
Com isso. Dorme impávida. Ademais,
Antes pátria dormida que roubada.

Adormecida ou não, que meu amor
Por ti sempre constante se ressalve,
E, aninhado em teu seio, eu grite: – “Pátria
Amada, idolatrada, salve, salve!”
(PAES, 1986, p. 137)

O título do poema remete a Louis Moreau Gottschalk, norte-americano compositor da melodia “Grande Fantasia Triunfal Sobre o Hino Nacional Brasileiro”, que consiste numa série de variações sobre a música de Francisco Manuel da Silva. Assim, ao passo que Gottschalk parodiou a música do Hino Nacional, Paes parodiou a sua letra, conservando a métrica original, que consiste em versos decassílabos. No poema de Paes, o “brado retumbante” que configurou o grito de Independência emitido às margens do Ipiranga se transforma em gritos de folia carnavalesca. Assim, o poeta desconstrói não apenas o Hino Nacional, mas o discurso histórico que afirma que às margens do Ipiranga a Independência do Brasil foi heroicamente proclamada. Por meio de um “escárnio conservador”, que segundo Linda Hutcheon (1989, p. 105) é característico da paródia, recupera o Hino Nacional, mas cria uma versão irônica, zombando com o caráter do povo brasileiro que, em vez de heróico, é apresentado como eufórico e festeiro na primeira estrofe.

O caráter duvidoso do povo brasileiro é reforçado na segunda estrofe, quando o poeta diz que “se da justiça a clava forte / for preciso afinal, damos um jeito”. Esses versos remetem ao bem conhecido “jeitinho brasileiro”, a mania de querer resolver os assuntos do modo mais fácil, mesmo que para isso seja necessário descumprir algumas leis ou alguns padrões. Para o poeta, esse vício está tão entranhado no caráter popular que faz parte da identidade nacional, devendo assim constar no hino parodiado. A terceira estrofe apresenta a imagem de uma nação que “dorme impávida”, ironizando o verso do Hino: “Deitado eternamente em berço esplêndido”. O Brasil é, assim, descrito por Paes como uma “pátria dormida” que ignora os problemas de seu povo. Por fim, a última estrofe transmite a idéia de um amor incondicional pela pátria, esteja ela “adormecida ou não”.

Portanto, a admiração de Paes pelo poeta baiano que desconstrói os discursos bíblico, folclórico, histórico etc. por meio da paródia e da ironia influenciou a sua própria obra, que apresenta características similares. A desconstrução que Paes faz do discurso histórico, do hino nacional e do texto bíblico, para ficarmos apenas com os exemplos analisados, revela uma ironia contextual, que encontra correspondentes modernos na sociedade brasileira. Essa apropriação do discurso oficial para logo depois apresentá-lo sob um ponto de vista não-canônico assinala a influência da poética sosigeniana na obra de Paes.

No entanto, diferente do que acontece com os outros precursores, a influência, nesse caso, ocorre de modo recíproco. À medida que o poeta novo, Paes, aprende e exercita as lições aprendidas com seu pai poético, Sosígenes, procura também promover a obra do precursor, que é praticamente desconhecida do público geral. Conforme mencionado, José

Paulo Paes ajudou na publicação da *Obra poética* enquanto seu autor ainda era vivo. Além disso, depois da morte do poeta baiano, Paes organizou a reedição dessa obra, incluindo nela diversos poemas inéditos sob o título “Obra poética II”. No prefácio da segunda edição da *Obra poética*, Paes (In: COSTA, 1978, p. 12) explicou que critério foi utilizado na escolha dos poemas que compõem a “Obra poética II”: “escolheram-se poemas que, no entender do organizador da edição [o próprio Paes], ostentassem nível de qualidade comparável ao das peças selecionadas pelo próprio poeta para compor o único livro que publicou em vida”.

Assim, muito do que se tem disponível da obra de Sosígenes Costa veio a lume por meio de José Paulo Paes, a quem o irmão de Sosígenes, Octavio Marinho da Costa, confiou uma mala em que estavam guardados todos os escritos que o poeta deixara antes de morrer. Além disso, dos pouquíssimos estudos críticos sobre a poética sosigenesiana, dois são assinados por José Paulo Paes. A promoção da obra do pai poético pelo seu aprendiz configura uma inversão da influência poética, o que subverte a própria noção de influência. Paes não apenas cria o seu precursor, como o quer Jorge Luis Borges, mas o promove, seja por meio da publicação do seu acervo seja através dos estudos críticos a ele dedicados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desta dissertação, foram levantadas quatro questões acerca da relação de Paes com a tradição e com seus precursores, algumas delas sugeridas pelas professoras Fátima Cruvinel e Maria Zaíra Turchi quando da banca de qualificação. Essas questões foram pensamenteadas ao longo do trabalho e aproveito as páginas finais para retomá-las:

Como ocorre, na poética paesiana, o resgate e a posterior ruptura com antigas tradições? Paes nasceu no meio dos livros. Seu avô materno, com quem morou na infância, “era livreiro, tipógrafo e papelero” (PAES, 1996, p. 8). Todos na sua família cultivaram o hábito da leitura e, assim que aprendeu a ler, o próprio Paes mergulhou na literatura. Com o tempo e apesar de não ter recebido instrução universitária, tornou-se “um verdadeiro homem de letras” (ARRIGUCCI, 2003, p. 22), destacando-se como crítico literário e tradutor de diversos idiomas, além de poeta.

A crítica e a tradução possibilitaram um contato estreito com antigas tradições poéticas, como a tradição grega, com suas fórmulas fixas como epigrama, epitáfio e epitalâmio. Assim, essa tradição não influenciou a atividade do crítico e do tradutor, mas a do poeta. Desde seu primeiro livro, pode-se observar uma tendência para a concisão que se intensifica até chegar ao clímax da condensação nas obras *Meia palavra* e *Resíduo*. Além disso, o poeta compôs epitáfios, tipo de composição poética pouco desenvolvida pelos poetas modernos, e recuperou a tradição epitalâmica esquecida desde a Antiguidade helênica, embora tenha surgido vez por outra como protótipo de um lirismo de circunstância. Ele também demonstrou interesse nos elementos cristalizados da língua, como os provérbios.

No entanto, o poeta fez mais do que apenas desenvolver sem originalidade a técnica do epigrama, do epitáfio e do epitalâmio. Adequando as conquistas herdadas da tradição greco-romana à sua dicção pessoal, o poeta realizou um ato de ruptura. O humor e a ironia se transformaram nos principais instrumentos utilizados pelo poeta para imprimir novos matizes às antigas fórmulas. Assim, a crítica do cotidiano expressa nos epigramas, a ironia até à hora da morte notável nos epitáfios e o humor com que Paes aborda o tema do amor e do casamento nos epitalâmios refletem a ruptura do poeta com a tradição adotada. Do mesmo modo, Paes, por via do humor e da ironia, parodiou provérbios milenares, modificando o

sentido e a estrutura de expressões cristalizadas. Ao fazer isso, obriga o leitor a recorrer aos textos do passado, o que pode ser interpretado como uma reverência aos antigos provérbios. No entanto, o resultado da paródia são desprovérbios, textos que se desviam e até se opõem ao seu sentido original.

Como se dá a influência poética entre Paes e seus precursores? Para pensamentear essa questão é preciso recorrer aos poemas e aos depoimentos de José Paulo Paes, embora as considerações da última fonte devam ser usadas com reservas. No caso da obra inicial de Paes, *O aluno*, seus poemas revelam um poeta que se comporta como aprendiz dos mestres, imitando-os e tirando dos versos deles a sua poesia. Metáforas como Drummond emprestando ao poeta estreante o seu bigode, o poeta calçando os líricos sapatos de Carlitos ou de Rimbaud e a correspondência entre os atos do poeta e a doçura triste de Bandeira são expressões poéticas que ressaltam a submissão de Paes a seus mestres no seu primeiro livro.

Numa entrevista em que comentou sobre o fazer poético, Paes disse: Numa primeira fase, não vejo outra saída senão a imitação. [...] E há uma segunda fase em que você deve livrar-se da sombra, da tutela esmagadora desses mestres” (PAES, in MOISÉS, 1996, p. 140). Assim, o poeta afirmou que há duas fases: a da aprendizagem e a do alcance da voz própria. No entanto, não devemos aceitar facilmente essa afirmação sobre fases. Embora possamos verificar que a imitação dos mestres se sobrepõe à dicção pessoal do poeta nas primeiras obras, também é visível a semente de ironia que se torna elemento fundamental da poética paesiana. Por outro lado, mesmo depois que o poeta alcança uma voz própria, pode-se notar a influência de diversos poetas e tradições poéticas na sua lírica. Se existem fases, essas marcam a predominância da imitação ou da dicção pessoal, não o percurso de um dos dois caminhos separadamente.

O poeta, de fato, se contrapõe aos seus predecessores? Nem sempre. Analisei nesta dissertação a relação de Paes com quatro dos seus precursores: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, a poesia concreta na figura de Augusto de Campos e Sosígenes Costa. Com Bandeira, Paes aprende a olhar para o cotidiano. O poeta pernambucano busca o sublime nas coisas mezinhas e retrata um cotidiano nacional fundado na memória pessoal. Diferentemente, José Paulo Paes vê os objetos do dia a dia sob as lentes da ironia e embora também poetize o cotidiano fundado na memória pessoal, percebe-se a ausência da dimensão nacionalista na sua poesia. Nesse caso, a obra do poeta novo se contrapõe à obra do seu predecessor, apresentando matizes que a fazem diferir da produção do precursor.

Com as influências herdadas da vanguarda concretista, ocorre o mesmo. O poeta pratica diversos procedimentos típicos da poesia concreta, como a desconstrução vocabular, a

ênfase na palavra solta, a importância da construção formal para ressaltar o significado do texto e a utilização do espaço gráfico como campo de força do poema. Muitos desses recursos foram aprendidos com Augusto de Campos. No entanto, o poeta não se mostra disposto a engajar no movimento concretista e, no poema “Sucessão”, chega a comemorar a morte do Concretismo. O aproveitamento das conquistas concretistas visa apenas ressaltar o humor e a ironia, aspectos da dicção pessoal do poeta.

No caso das lições aprendidas com Drummond e com Sósígenes, não ocorre exatamente uma contraposição. José Paulo Paes, que desde cedo admirou Drummond, confessou ter aprendido com ele a estratégia de um humor reflexivo, que se volta contra o próprio humorista. Novamente, a ironia se transforma na arma do poeta, dessa vez contra si mesmo, a exemplo de Drummond. Embora permita o olhar distanciado do poeta sobre o eu, a ironia por fim provoca o auto-aniquilamento. É assim em Drummond, é assim em Paes. Ambos os poetas manifestam sentimentos de angústia, poetizam a automutilação e falam da sensação de morte em vida. No entanto, o sentimento de culpa que essa poesia voltada para o eu provoca em Drummond não faz parte do sentimento poético de Paes. Assim, o poeta novo se desvia da obra do precursor, sem que necessariamente haja uma contraposição.

Da poesia de Sósígenes, Paes destaca, entre outros aspectos, o humor e a paródia como mecanismo de desconstrução dos discursos oficiais. O que o poeta admira em seu precursor são pontos fortes de sua própria poética, que também desconstrói o discurso oficial por apresentá-lo sob um ponto de vista não-canônico, tarefa que ele executa, mais uma vez, por meio da paródia, do humor e da ironia, que, diferente do que se percebe no poeta baiano, muitas vezes vai além do texto, se voltando para o contexto em que a obra poética se insere.

É necessária uma postura antitética para assinalar o desvio do poeta em relação aos seus precursores ou a sua ruptura com uma tradição? Harold Bloom (1991) faz referência a seis diferentes modelos de ruptura com a influência poética. Um deles, mencionado no presente trabalho, é a *Tessera* ou Complementação e Antítese. De acordo com Bloom, essa forma que o poeta novo encontra para se desviar do mestre se caracteriza pela complementação da obra do precursor, que parece truncada aos olhos do efebo. Mas ao fazer isso, o poeta novo altera o significado original, adotando uma postura antitética. Diversos poemas de Paes demonstram um diálogo antitético com a tradição precedente, conforme verificamos no desenvolvimento desta pesquisa.

No entanto, Bloom fala de outros tipos de desvio do poeta novo em relação ao seu precursor que não envolvem complementação antitética. Visto que tais desvios são menos

freqüentes do que a *Tessera* na poética paesiana, enfatizei a relação antitética do poeta com os seus predecessores e com algumas tradições.

O mais importante, porém, em relação ao diálogo de Paes com a tradição é que, independentemente dos momentos em que sua poesia apresenta desvios e rupturas, a tradição é uma força positiva que impele o poeta a travar uma luta em prol do alcance da sua dicção pessoal. Um ponto alto da teoria da tradição e do talento individual de Eliot é que, embora se espere que a obra do poeta novo se ajuste à tradição, isso não deve ocorrer completamente. Eliot ([19--?], p. 25) diz: “Estar apenas em concordância seria para a nova obra não estar de todo em concordância: não seria nova, não seria, portanto, uma obra de arte”. Assim, o poeta novo não pode nem rejeitar completamente a tradição nem “tomar o passado como um todo, numa dose indiscriminada”, pois ambas as atitudes conduziriam à morte da obra de arte. Portanto, José Paulo Paes estabelece em diversos momentos uma relação de continuidade com a tradição adotada, mas não faz isso de todo, visto que rompe em outras ocasiões com a mesma tradição, no anseio de exprimir uma voz pessoal que, sem se confundir com a de seus precursores, revelasse um espírito crítico e irônico, próprio do seu temperamento poético.

REFERÊNCIAS

De José Paulo Paes:

A Antologia palatina e o epigrama grego. In: _____. *Poemas da antologia grega ou palatina: séculos VII a. C. a V d. C.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

A meu esmo: 15 poemas desgarrados. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa Noa, 1995.

A poesia está morta mas juro que não fui eu. São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Coleção Claro Enigma)

Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: _____. *Poesia erótica em tradução.* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Companhia de Bolso).

Gregos & baianos: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Pavão parlenda paraíso: uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sosígenes Costa. Itabuna: PACCE; São Paulo: Cultrix, 1977.

Poemas da antologia grega ou palatina: séculos VII a. C. a V d. C. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Poesia erótica em tradução. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Companhia de Bolso)

Poesia para crianças: um depoimento. São Paulo: Giordano, 1996.

Prosas seguidas de odes mínimas. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Socráticas: poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Um poeta como outro qualquer. In: MASSI, Augusto. (Org.). *Artes e ofícios da poesia.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

Um por todos: poesia reunida. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Sobre José Paulo Paes:

ARRIGUCCI JR., Davi. Agora é tudo história. In: PAES, J. P. *Os melhores poemas de José Paulo Paes*. 5. ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. No mínimo, poeta. *Cult.* mai. de 1999.

BIELLA, João Carlos. A poesia de José Paulo Paes e o Concretismo. In: FERNANDES, M. L. O.; LEITE, G. M. M.; BALDAN, M. L. O. G. (Orgs.). *Estrelas extremas: ensaios sobre poesias e poetas*. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2006. (Série Estudos Literários, n. 6).

_____. *Uma leitura da poesia de José Paulo Paes: influências, o princípio-corrosão e memória*. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

_____. *Um ensaio sobre a ironia na poesia de José Paulo Paes*. Tese (Doutorado em Letras e Lingüística), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2004.

BLIKSTEIN, Izidoro. A semiótica do verso. *Cult.* mai. de 1999.

BOSI, Alfredo. Apresentação. In: PAES, José Paulo. *Socráticas: poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. O livro do alquimista. In: PAES, José Paulo. *Um por todos: poesia reunida*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DUARTE, Madileide de Oliveira. A ossatura poética de José Paulo Paes. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2001.

FERRAZ, Heitor. A aventura literária de José Paulo Paes. *Cult.* mai. 1999.

FURLAN, Eliany Rodrigues M.; ALVES, Lourdes Kaminsky. Imagem e sentido na poesia de José Paulo Paes. In: PEREIRA, M. C.; COSTA, R. V. (compiladores). *LA&Letras Virtuais*. Cascavel: Edunioeste/UnioesteNET, 2002. 1 CD-ROM.

GEBARA, Ana Elvira Luciano. *Os convites da poesia: a obra poética de José Paulo Paes para crianças*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. A formação de um poeta. *Jornal de Resenhas*, Rio de Janeiro, 13 dez. 2006.

MARTINS, Floriano; ALMEIDA, Rodrigo de. A conquista de uma voz própria. Caderno Sábado. *O Povo*, Fortaleza, /s. d./

MARTINS, Wilson. Vertentes poéticas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 19 abr. 1999.

- MELO, Alberto Lopes de. *José Paulo Paes e a anatomia do poema*. Dissertação (Mestrado em Letras), Fundação Universidade Federal de Rio Grande, Rio Grande, 2006.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Literatura para quê?* Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. p. 125-140.
- NAVES, Rodrigo. Abas. In: PAES, José Paulo. *A poesia está morta mas juro que não fui eu*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Coleção Claro Enigma)
- _____. A poesia do homem comum. *Cult.* mai. de 1999.
- OLIVA NETO, João Ângelo. Reflexões, de Kaváfis, a mais recente edição do tradutor. Caderno Sábado. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 out. 1998.
- PAIXÃO, Fernando. O “cantinho do Zé”. *Cult.* mai. de 1999.
- PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. José Paulo Paes: a sedução do leitor pelo jogo verbal. *Anais da ANPOLL*, 2003.
- SANCHES NETO, Miguel. Primeiro caderno do aluno de poesia José Paulo Paes. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 28 jul. 1997.
- TAETS, Silvana Pereira. *Na trilha do humor de José Paulo Paes: ri melhor quem ri no mínimo*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2000.

Geral:

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética* (organizada pelo autor). 51. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. A rosa do povo. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar: 1992.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. In: _____. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, [198-?].

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ARRAIS, Raimundo. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanistas/ FFLCH/USP, 2004.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Meus poemas preferidos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. (Coleção Prestígio)

_____. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Artur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. v. 2. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Edições Invenções, 1965.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8, São Paulo: USP, 1970, pp. 67-89.

_____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- CELSONO, Affonso. *Porque me ufano do meu país: right or wrong, my country*. 9. ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, [192-?]. (Coleção dos Autores Célebres da Literatura Brasileira)
- CORALINA, Cora. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. 4. ed. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1987.
- COSTA, Sosígenes. *Obra poética*. 2. ed. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1978.
- DIAS, Gonçalves. *Obras poéticas de A. Gonçalves Dias*. v. 1. São Paulo: Editora Nacional, 1944.
- ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. [S.l.]: Guimarães, [19--?].
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. (Série Teses)
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Ana Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson. Trad. do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Edição *Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- _____. *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.
- KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LIMA, Luís Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MARQUES, Wilton José. O poema e a metáfora. *Revista Letras*, Curitiba, n. 60, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974. 520 p.

NOVO TESTAMENTO DE NOSSO SENHOR JESUS CRISTO. Trad. de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1968.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardino e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos)

QUINTANA, Mario. *Caderno H. 2*. ed. São Paulo: Globo, 2006.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta / A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. Paulo Rónai, Cecília Meireles. 9. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SHAW, Harry. *Dicionários de termos literários*. Trad. e adaptação Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond – a estilística da repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. (Coleção Documentos Brasileiros)

TRADUÇÃO DO NOVO MUNDO DAS ESCRITURAS SAGRADAS. Cesário Lange, São Paulo: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1986.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. João do Rio. São Paulo: Hedra, 2006.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. *A memória lírica de Mario Quintana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.