FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

JOSÉ PAULO PAES E A ANATOMIA DO POEMA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras

Alberto Lopes de Melo

Prof.ª Dr.ª Nea Maria Setúbal de Castro
Orientadora

Data da defesa: 08 de maio de 2006.
Instituição Depositária:
Núcleo de Informação de Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande, maio de 2006

ALBERTO LOPES DE MELO

JOSÉ PAULO PAES E A ANATOMIA DO POEMA

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Fundação Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª Dr.ª Nea Maria Setúbal de Castro

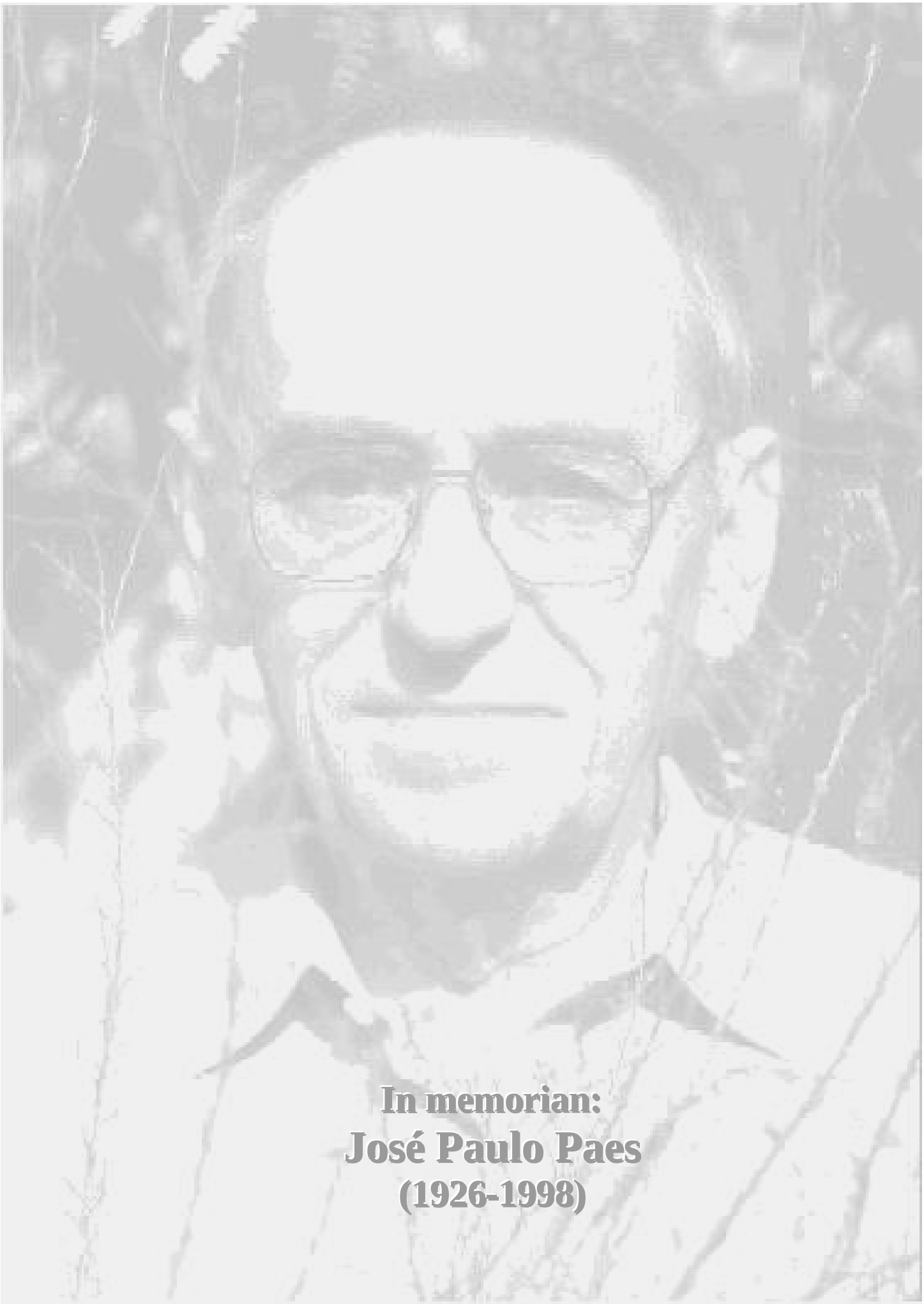
(FURG – Orientadora)

Prof.ª Dr.ª Márcia Helena Saldanha Barbosa

(UPF)

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer

(FURG)



In memorian:

José Paulo Paes

(1926-1998)

"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".

José Paulo Paes

Quando penso em agradecer a alguém, não me vêm à mente as pessoas que de uma forma ou de outra tenham contribuído fisicamente na construção deste trabalho. Vem-me a memória imediata da presença. Da presença sentida em mim como cumplicidade nas dificuldades e alegrias. E penso na pessoa mais presente em todos meus caminhos e descaminhos: Dona Terezinha Lopes de Melo, minha mãe. É a ti que dedico a alegria de estar trilhando minha formação acadêmica.

Também há aqueles que sempre me ampararam nas dúvidas e felicitaram minhas conquistas: meus amigos, o Maninho, o Byka; minha Pequena – Fátima, e outros tantos que me guardo de mencionar, pois sempre faltam nomes... E isto sem contar meus colegas de mestrado e de café no bar da FURG!!!

Sobretudo, a figura norteadora de minha querida orientadora. Nea, muito aprendizado a ti devo. A você, ao nosso coordenador Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten e a todos aqueles – professores, colegas – que, de alguma forma, me ampararam nesta caminhada, pago com um sorriso e com uma palavra:

Obrigado!

SUMÁRIO

RESUMO 07

RESUMEN 08

1 INTRODUÇÃO 09

1.1 Antecedentes 09

1.2 Sobre José Paulo Paes 10

1.3 Pequena fortuna crítica de José Paulo Paes 13

1.4 Anatomia da Dissertação 19

2 A INFLUÊNCIA LITERÁRIA 21

3 A ANATOMIA DO POEMA: TRANSCENDÊNCIA E DICÇÃO PRÓPRIA 52

CONSIDERAÇÕES FINAIS 80

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 85

RESUMO

Esta Dissertação de Mestrado em História da Literatura, intitulada *José Paulo Paes e a anatomia do poema*, aborda os processos de formação da dicção poética peculiar de José Paulo Paes, centrando a análise em poemas contidos em um recorte temporal específico que compreende três livros: *Anatomias* (1967), *Meia palavra*: cívicas, eróticas e metafísicas (1973) e *Resíduo* (1980). Destes são recolhidas peças poéticas que, de acordo com seu forte matiz experimental e conforme a unidade de procedimentos poéticos que aqui se credita aos três livros, propõem o centramento no processo de construção dos poemas. Com tal metodologia, se espera que este trabalho possa explorar a anatomia da poesia de José Paulo Paes.

RESUMEN

Esta Disertación de Maestría en Historia de la Literatura, que se denomina *José Paulo Paes e a anatomía do poema*, aborda los procesos de formación de la expresión poética particular de José Paulo Paes, centrando el análisis en poemas que constan en un espacio temporal específico que comprende tres libros: *Anatomias* (1967), *Meia palavra*: cívicas, eróticas e metafísicas (1973) e *Resíduo* (1980). De estos son recogidas piezas poéticas que, de acuerdo con su fuerte matiz experimental y conforme la unidad de procedimientos poéticos que aquí se abona a los tres libros, proponen el enfoque en el proceso de construcción de los poemas. Delante de tal metodología, se espera que este trabajo pueda explorar la anatomía de la poesía de José Paulo Paes.

1 INTRODUÇÃO

1.1 ANTECEDENTES

No ano em que concluí o curso de graduação em Letras – Português da FURG (2003), trabalhei como bolsista de iniciação científica, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Nea de Castro, nos projetos de pesquisa: *Literatura, Jornal e Cultura:* indexação dos jornais pelotenses *O Pelotense* (1853), *Gratis de Pelotas* (1859), *O Porvir* (1868), *Jornal do Comercio* (1871), *O Cabrion* (1879), *A Voz do Escravo* (1881), *O Farrapo* (1889) e *Democracia Social* (1893), arquivados na Biblioteca Rio-Grandense (PIBIC/CNPQ/FURG) e *Literatura, Jornal e Cultura:* finalização do trabalho de indexação dos jornais pelotenses *O Pelotense* (1853), *Gratis de Pelotas* (1859), *O Porvir* (1868), *Jornal do Comercio* (1871) e *O Cabrion* (1879), arquivados na Biblioteca Rio-Grandense (PIBIC/CNPQ/FURG), ambos interdisciplinares e centrados no resgate do patrimônio literário, sócio-histórico e cultural presente nos periódicos pelotenses enumerados nos títulos dos projetos. Em decorrência desses trabalhos de pesquisa, apresentei a comunicação *Literatura e política:* a poesia do periódico pelotense O Farrapo (1889), na *II Mostra da Produção Universitária* da FURG, que dissertava sobre a função política da publicação dos sonetos *Terribilis umbra*, de Affonso Celso, e *Viver longe de ti...*, de Tercília Nunes Lobo, no periódico republicano.

O trabalho como bolsista de iniciação científica proporcionou-me uma grande maturação, que envolve tanto aspectos relacionados à aquisição de novos conhecimentos sobre o estudo literário, quanto afinidades com o trabalho de pesquisa. Tal amadurecimento capacita-me a desenvolver trabalhos em um nível maior de complexidade, como o é a Dissertação de Mestrado.

No período de férias e de espera pelos resultados dos exames de admissão neste Programa de Pós-Graduação, mantive comigo duas obras poéticas: *Letra Elétrica*, do poeta carioca Chacal, e *Anatomias*, de José Paulo Paes. Nelas, encontro algo peculiar, um tipo de lírica que, a partir da leitura de poetas como Paulo Leminski e Sebastião Uchôa Leite, passei a apreciar. Assim, muito embora não seja direta a relação entre minha formação como bolsista

de iniciação científica (no trato com jornais do séc. XIX) e a abordagem de tal poesia, enfocá-la é interligar dois pressupostos essenciais para minha formação: o prazer estético – elemento motivador essencial no desenvolvimento do trabalho científico; e o gosto pelo trabalho de pesquisa.

Neste sentido, como parte das atividades deste Programa de Pós-graduação, engajei-me no projeto de pesquisa desenvolvido pela Prof.ª Dr.ª Nea de Castro intitulado *A lírica pós-moderna no Brasil:* estudos de Paulo Henriques Brito, Age de Carvalho, Augusto Massi, Alexei Bueno, Arnaldo Antunes, Rodrigo Garcia Lopes, Alkmar Luiz dos Santos, Adriano Espínola, Cláudia Roquete-Pinto e Valdo Motta. Através deste projeto, mantive uma contínua conexão com o trabalho de pesquisa sobre poesia. Além disto, houve o estímulo da parte da pesquisadora quando da escolha por José Paulo Paes como foco de minha pesquisa, por ser o um dos poetas abordados em seus estudos.

Como resultados da participação no projeto, apresentei os trabalhos *Rodrigo Garcia Lopes e a "Poesia Avestruz"* e *(Sub)versões de provérbios populares na lírica brasileira contemporânea:* José Paulo Paes e Rodrigo Garcia Lopes, este no *II Seminário Nacional de História da Literatura* da FURG, e aquele na *III Mostra da Produção Universitária* desta mesma instituição.

Nos livros de Chacal e José Paulo Paes e, em especial nas peças poéticas deste último, descubro uma dicção poética peculiar, em configurações estéticas que, de modo encantador, produzem uma lírica afeita concomitantemente ao lúdico e ao contestatório. A composição de tal lírica, os recursos formais e discursivos empregados por José Paulo Paes e, mais precisamente, o modo como sua dicção poética se vai definindo na mesma medida em que seus procedimentos de construção artística se vão aprimorando constituem, assim, meu objeto de investigação nesta Dissertação de Mestrado.

1.2. SOBRE JOSÉ PAULO PAES

José Paulo Paes nasceu em Taquaritinga, interior de São Paulo, em 22 de julho de 1926, e mudou-se para a cidade de Curitiba em 1944, a fim de estudar Química Industrial. Na capital paranaense, iniciou sua vida literária, tendo seus primeiros poemas publicados em periódicos, como a revista *Joaquim* de Dalton Trevisan, na qual colaborou. Ainda em Curitiba e por iniciativa do pintor Carlos Scliar, Paes teve publicado seu livro de estréia, *O Aluno*

(1947), obra que rendeu uma resposta de suma relevância: uma carta de Carlos Drummond de Andrade feita de conselhos e restrições ao poeta estreante.

De volta a São Paulo, o poeta ocupa o tempo trabalhando como químico e editor da Cultrix. Em 1952, após casar-se com Dora Costa, lança seu segundo livro, *Cúmplices*, com poemas dedicados à esposa. A obra teve edição restrita a apenas cinqüenta exemplares e foi ilustrada por Nenê, filho de Oswald de Andrade – o que proporcionaria a Paes o contato com o poeta modernista.

Sua obra seguinte, *Novas Cartas Chilenas*, publicada inicialmente sob pseudônimo Doroteu Critilo, na *Revista Brasiliense*, só aparece publicada em livro em 1961, inserida em *Poemas reunidos*, obra em que também estreava a série de poemas *Epigramas*, datada de 1958. Um ano antes (1957), lançara *As quatro vidas de Augusto dos Anjos*, seu primeiro volume de ensaios.

Através de Cassiano Ricardo, que conheceu quando trabalhava como editor, trava contato com os fundadores da poesia concreta, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. As marcas desse contato podem ser visualizadas em plenitude nos livros *Anatomias* (1967), *Meia palavra*: cívicas, eróticas e metafísicas (1973), *Resíduo* (1980) e *Calendário perplexo* (1983), todos eles presentes em *Um por todos* (Poesia Reunida), de 1986.

José Paulo Paes faleceu em 09 de outubro de 1998. Tendo produzido, ensaios e poemas dedicados à infância, efetuado traduções de poesia e, ainda, escrito os livros *A poesia está morta mais juro que não fui eu* (1988), *Prosas seguidas de Odes Mínimas* (1992) e o póstumo *Socráticas* (2001), obra que reúne os seus últimos poemas. Em 1998, Davi Arrigucci Jr. elaborou uma antologia com um rico ensaio introdutório, reunindo alguns de seus poemas sob o título *Melhores Poemas de José Paulo Paes*, publicada pela Global Editora.

Tomando-se por referência seu ano de estréia como poeta, verifica-se que José Paulo Paes enquadra-se cronologicamente na chamada "geração de 45", ainda *nova* – na *faixa de estréia*[1] – quando da publicação de *O Aluno*, em 1947. Este dado pode parecer um pouco inusitado quando se confrontam suas construções poéticas, em que a concisão e o rechaço aos floreios verbais preponderam, com o "formalismo menor e estetizante que marcou o clima de 45" (BOSI, 2003:439).

O próprio poeta comenta, com humor, sua presença em um grupo onde imperava o pendor para uma dicção "nobre":

---

[1] Segundo a tipologia de Pedro Lyra (1995: 42).

> Também cometi sonetões recheados dos ingredientes marítimos em voga, hipocampos, medusas e que sei lá mais; felizmente, naufragaram para sempre nas revistas e suplementos dos anos 40-50 (PAES, 1991: 187-188).

Alfredo Bosi ergueu uma questão crucial que ameniza o inusitado da presença paesiana no grupo. Segundo o crítico, afora todas as peculiaridades que compunham o diversificado grupo de 45, imperava em todos os seus díspares integrantes[2] a preocupação acerca da necessidade de "renovar a linguagem" (2003:439). Nessa direção, as mais variadas propostas de renovação apareceriam nas décadas subseqüentes.

Se não há uma marca relevante, além do imperativo de proporem-se novos caminhos para a linguagem poética, na geração de 45, e se mais disparidades do que semelhanças existem entre seus membros; há, ao menos, a certeza de que já não era o modernismo que imperava. Como observou Pedro Lyra, a geração de "45 encerra o ciclo modernista" e "com ela já se pode falar, se não em *pós-modernidade*, numa perspectiva sociológico-universal, ao menos em *pós-modernismo*, numa perspectiva literária/brasileira" (1995: 70-71).

Quando aqui se menciona o sistema literário no qual José Paulo Paes atuou, faz-se referência a cinqüenta e um anos de poesia brasileira, contados a partir da data de publicação de *O Aluno*. Produzindo até seu falecimento, o poeta atuou conjuntamente com as gerações de 60 e 80, além da sua[3]. O largo e híbrido horizonte de produção artística no qual Paes construiu sua poética tem seu ponto de partida nos postulados da poesia moderna que, conforme o estudo de Hugo Friedrich (1991), constituiu um momento no qual a lírica só foi passível de definição através de categorias negativas empregadas não com a finalidade de depreciar, mas de obter uma aproximação descritiva. Conceitos como "ordem sacrificada, incoerência, fragmentação" e "poesia despoetizada" (1991: 22) foram, no entender de Friedrich, os únicos meios possíveis para caracterizar uma poesia que emerge e se instaura através da e na dissonância, na tensão entre a obscuridade que fascina e desconcerta, na tensão dissonante que, se aparece nos conteúdos, é mais inconteste e rica na apresentação formal dos poemas (Cf. 1991: 15-16).

O extremo da produção paesiana se desenvolve paralelamente à literatura pós-moderna, estado da arte em plenitude na década de 1980 (Cf. LYRA, 1995: 159) e que é caracterizado, entre outras coisas, pela intensificação da fragmentação moderna, pela representação da era das imagens, pelo império do simulacro sobre a realidade (Cf.

---

[2] Costumam-se agrupar na geração de 45 nomes como Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Alphonsus de Guimaraens Filho.

[3] Considera-se, aqui, a distância geracional de vinte anos.

PROENÇA FILHO, 1988)[4] e por uma profunda hibridação de tendências que explica a própria imprecisão de qualquer assertiva que se queira definitiva sobre este momento histórico. A poética pós-moderna está amadurecendo na obra dos autores Arnaldo Antunes, Rodrigo Garcia Lopes, Cláudia Roquette-Pinto, Josely Vianna Baptista, Valdo Motta, entre outros.

Entre estes dois pontos extremos – a poética da modernidade e a da pós-modernidade – José Paulo Paes situa-se em uma poética do intervalo; não rompe intensamente com o cânone moderno e erige sua obra paralelamente às várias correntes estéticas que brotaram neste período: o modismo formalista da geração de 45, a antilira cabralina, a poesia concreta nos anos 50, a poesia práxis e o poema-processo dos anos 60, a poesia marginal da década de 70, tangenciando e, por vezes, se utilizando dos recursos e inovações destas tendências para o enriquecimento de sua poesia.

1.3 PEQUENA FORTUNA CRÍTICA DE JOSÉ PAULO PAES

Uma das razões que me levou ao estudo da poesia de José Paulo Paes foi a escassez de obras que contemplassem a produção poética do autor. Há textos abordando o poeta, mas nenhum em circulação efetiva, disponível ao público em geral, ou que, estando, contemple um estudo aprofundado e específico da poesia de José Paulo Paes.

O mais próximo de trabalhos desta natureza são as pesquisas acadêmicas, como Teses e Dissertações. Estas são obtidas, senão pela visita à própria instituição onde foram produzidas, através do contato com seus autores. Isto faz com que, apesar do conhecimento da existência desses materiais e também de sua importância enquanto fonte de informações, seja de grande dificuldade a sua aquisição. Pelo contato com pesquisadores foram obtidas as Dissertações de Mestrado *A ossatura poética de José Paulo Paes*, de Madileide de Oliveira Duarte (2001) e *Uma leitura da poesia de José Paulo Paes*: influências, o princípio-corrosão e memória, de João Carlos Biella (1998).

Pelas dificuldades de adquirir obras críticas acerca de José Paulo Paes e visando ampliar o alcance desta fortuna crítica, foi cabível explorar também recortes de jornais ou revistas e, ainda, artigos da *internet*, fonte mais abundante e a que com mais cautela foi

[4] Domício Proença Filho, na obra que se faz referência aqui, diz: "O mundo real como que se desmaterializa, converte-se em signo; em simulacro" (1988: 36).

abordada. O que se encontra a seguir constitui o supra-sumo das considerações críticas encontradas sobre a poesia de José Paulo Paes.

A ossatura poética de José Paulo Paes, de Madileide de Oliveira Duarte, toma por *corpus* um longo e diversificado material do poeta, abarcando desde *O Aluno* (1947), primeiro livro de poemas de Paes, até *A revolta das palavras* (1999), livro destinado ao público infantil. Além disso, Madileide Duarte aborda algumas traduções de poesia e ensaios críticos do poeta. A autora enfoca, segundo suas palavras, "o poeta, o tradutor e o ensaísta" (2001: 01), apoiando-se fundamentalmente na semiótica de Charles Sanders Peirce, embora faça uso importante das considerações do próprio poeta sobre sua produção.

Tal aporte teórico no estudo de José Paulo Paes é justificado por possibilitar "um entendimento muito mais abrangente sobre seu fazer poético" (2001: 14), segundo Madileide Duarte. Ela afirma que a influência da poesia grega "epigramística" é a principal razão da síntese poética de Paes, "motivo de sua concisão" (2001: 18), apesar de reconhecer as origens de sua poesia em um momento de ruptura com a tradição.

Em *Uma leitura da poesia de José Paulo Paes*: influências, o princípio-corrosão e memória, João Carlos Biella estuda toda a produção de Paes e a considera divisível em momentos distintos. Para isso, o autor faz uso do conceito de angústia da influência, do crítico norte-americano Harold Bloom. É a utilização das considerações de Bloom que vai conferir certa identidade entre o estudo aqui desenvolvido e a proposta de Biella.

Seguindo tal ótica, João Biella distingue dois momentos na poesia de Paes: um primeiro, onde a influência literária tem papel principal e, daí a utilização dos preceitos de Bloom; um segundo, onde escrita do poeta desembocaria em uma revisão da história sob uma ótica marxista, "o poeta enquanto na trilha do marxismo" (DUARTE, 2001: 04).

É neste momento da abordagem efetuada por Biella que sua obra se distancia da proposta defendida aqui, pois a similitude entre as duas propostas se encontra limitada à presença da teoria da poesia de Bloom no aporte teórico adotado, acabando onde Biella defende uma cisão entre influência literária e influência política como fontes do fazer poético de Paes, cada uma vigorando em distintos momentos de sua produção.

Nesta Dissertação, a utilização de Bloom se dá de forma diferente, sendo um dos instrumentos utilizados para analisar a inegável presença de diálogos interpoéticos na obra paesiana e sua importância para a formação da personalidade poética de José Paulo Paes. Não há qualquer pretensão de, com a proposta bloomdiana, encerrar as possibilidades de compreensão da poesia de José Paulo Paes, mas elucidar o caminho de uma delas.

Afora as peculiaridades das abordagens críticas encontradas nos textos, há três características atribuídas a José Paulo Paes e reiteradas em quase todo o material reunido para a confecção deste estudo: sua profunda erudição, pois, além de poeta, Paes atuou intensamente como tradutor e crítico literário; a questão das marcas da influência em sua obra, tanto as do sistema literário no qual produzia, quanto, em um nível mais alto, as do diálogo com autores canônicos; e, por fim, a natureza epigramática de sua poesia minimalista. Dessas três facetas exploradas pelos críticos na produção de José Paulo Paes, serão aqui sublinhadas as duas últimas: a questão da influência e da dicção poética afeita às formas breves, por serem tópicos mais afins aos propósitos desta Dissertação de Mestrado.

Davi Arrigucci Jr., em *Agora tudo é história* , investiga profundamente o modo como o epigrama, forma poética buscada por José Paulo Paes na Antigüidade Clássica, aderiu perfeitamente à expressão da sua personalidade estética. Para tanto, enuncia um conceito fundamental acerca da poesia de Paes que irá justificar inclusive o uso que faz da forma epigramática: o de *chiste*[5], portador, para o crítico, da base do humor de Paes, uma forma de ironia que se combina perfeitamente ao molde epigramático, aparece no poeta, em seu sentido lato:

> essa idéia da forma incisiva, voltada para o comentário irônico ou corrosivamente satírico da vida pública (...), José Paulo retoma, sem dúvida, essa tradição da forma epigramática, mas refaz o molde à sua maneira, ajustando-o, é claro, às necessidades expressivas de nosso tempo e de sua própria personalidade poética (ARRIGUCCI JR.,1998: 05).

Em *No mínimo, poeta*, artigo publicado na revista *Cult*, Arrigucci Jr. é mais específico no conceito de *chiste* na poética de Paes, definindo o termo como "uma forma de graça aguda de talho seco e exato" (1999: 61). O autor reitera em tal texto que essa forma se adapta perfeitamente aos epigramas de José Paulo Paes e ainda justifica seu uso como molde principal dos poemas, nos quais a "experiência íntima é histórica, a história está dentro do pequeno e o pequeno remete ao grande" (ARRIGUCCI JR., 1999: 61).

No primeiro ensaio de Davi Arrigucci Jr. citado, o crítico destaca ainda o modo como José Paulo Paes faz brotar sua poesia da tensão entre a expressão concisa e a amplidão da visão de mundo que ela pode suscitar. A parte, o mínimo, expande-se e se conecta "ao vasto

---

[5] Sobre o nome do conceito, Arrigucci Jr. ressalta que "chiste" é "uma má palavra em português para traduzir o *wit*, dos ingleses, ou o *Witz*, dos alemães" (1999: 61).

mundo (para reafirmar ainda a expressão drummondiana)" (1998: 07) (Arrigucci funde nisto a referência à influência poética).

Porém, é em *No mínimo, poeta* que o crítico abordará esta questão mais demoradamente, sublinhando a influência dos modernistas, como Oswald de Andrade, visível na identificação da concisão e do humor da poesia de Paes com os "poemas-pílula" e "poemas-piada" de Oswald, "de quem [*José Paulo Paes*] foi amigo e com quem aprenderia tanto da arte de condensar muito no mínimo" (1999: 60). Além, é claro, da influência de Carlos Drummond de Andrade, cuja presença, diz Arrigucci, "se nota até nos últimos poemas" (1999: 60).

Cabe ainda destacar que Davi Arrigucci Jr. aborda também a transcendência, a formação da voz própria, o apuramento da dicção poética de José Paulo Paes. Este processo é descrito como algo explícito em um momento específico da produção do poeta, englobando justamente os três livros que compõem o *corpus* desta Dissertação de Mestrado:

> Se a gente ler os livros, *Anatomias*, de 67 depois *Meia palavra* e *Resíduo*, que foram escritos durante a ditadura, a gente vê que ele está apurando a mão, que ele é um homem dotado poeticamente, mas que, como Drummond percebeu no começo, ainda não tivesse encontrado de todo o objeto de si mesmo (ARRIGUCCI JR., 1999: 63).

Em outro ensaio sobre Paes, *O livro do alquimista*, Alfredo Bosi faz uso de procedimentos comuns à historiografia literária, como se traçasse uma "história literária de José Paulo Paes", o que se mostra coerente com a função de ensaio introdutório de obra reunida. Sobre a ordem qualitativa crescente que rege a análise da obra poética de Paes, observem-se as palavras de Alfredo Bosi: "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" (1986: 14).

Traçando este caminho, Bosi percebe em *O Aluno*, "o quanto de original já se movia nos versos tradicionais (...) mais uma ação sutil da negatividade que uma entrega ao conformismo literário" (1986: 14), e identifica ainda tais traços como indícios do que se dará plenamente, mais tarde, então com dicção mais aflorada, na "concisão extrema de *Meia palavra* e de *Resíduo*" (1986: 15).

No mesmo sentido, Alfredo Bosi vislumbra em *Epigramas*, de 1958, uma "concisão telegráfica" que "anuncia os lances da poesia sintética de *Anatomias* e *Meia palavra*" (1986: 19). Destes livros, ressalta que "não foi a reificação da letra que o seduziu nem a opacidade do

poema-objeto que o enfeitiçou, mas tão só a possibilidade de fundir a sua palavra rebelde com instrumentos que a levassem mais depressa – ou mais eficazmente – o seu *não* aos velhos e novos mitos da civilização burguesa" (1986: 19).

Predomina no ensaio de Bosi este enfoque do papel social da poesia de José Paulo Paes, talvez pela mesma situar-se em um período histórico de alta densidade política na arte, como foi o do Regime Militar. Por outro lado, talvez o mais interessante, o aspecto essencialmente artístico, sem qualquer olhar engajado, o puro trabalho lingüístico da poética de Paes se impõe no texto de Bosi. O crítico sublinha que em *Anatomias* a "concisão lapidar, própria do epigrama, da epígrafe e do epitáfio, requer, ao inscrever-se, uma proporção geométrica entre a letra e o espaço vazio: relação que o leitor visualiza e intui antes mesmo de compreender a riqueza de conotações latentes nas palavras e no texto" (1986: 19).

Isto se mostra coerente com a breve citação do nome de José Paulo Paes em *História concisa da literatura brasileira*, obra na qual Bosi o considera um dos realizadores de "elaborados experimentos da poesia concreta" (2003: 439), ao lado de nomes como Haroldo e Augusto de Campos. Alfredo Bosi destaca em *O livro do Alquimista* os recursos concretistas presentes na constituição de vários dos poemas de Paes, apontando ainda o "trocadilho" como procedimento usual do poeta.

Com eficácia, Bosi une os dois vetores que demarcam sua análise, aliando a ênfase temática à estética, como fica expresso no trecho: "Mas repare-se: os poemas que mais se aproximam do experimento verbal são precisamente aqueles nos quais se manifesta mais célere o processo que acusa na vida as forças da morte" (1986: 20). Isto se relaciona ao impulso da literatura brasileira em direção à valorização formal de que fala Antonio Candido, ao perceber com força em Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto a passagem do tema a segundo plano e da escrita a primeiro, impedindo juízos de valor centrados apenas na temática explorada nos textos e mudando as maneiras de escrever (Cf. CANDIDO, 1989: 206-207).

Alfredo Bosi encerra esta "história literária de Paes" com uma reafirmação de seu tipo de abordagem histórica – sublinha o momento que seria o ponto culminante no percurso da poesia de Paes. Este ponto se funda na construção da unidade sobre um pilar discursivo denominado por Bosi como "escárnio", que corresponde por semelhança ao conceito de *chiste* empregado por Davi Arrigucci Jr. Foi o que "presidiu às *Anatomias* é o mesmo que alimenta *Meia palavra* e alimentará *Resíduo*", além da persistência de alguns dos recursos composicionais concretistas, traços que terão seu ápice na "química renitente de pedra e fogo

– que já lhe deixou resíduos e frases rotas – o poeta decanta agora a sua palavra inteira" (BOSI; 1986: 24)

Sobre a presença de procedimentos da poesia concreta nos poemas de Paes, tão sublinhada por Alfredo Bosi, há o ensaio *As Canções de Exílio* (2001), no qual Adélia Bezerra de Meneses ressalta a "redução extrema" (2001: 128) obtida por José Paulo Paes em sua versão do poema de Gonçalves Dias, destacando que tal processo é embasado essencialmente em aspectos formais. A autora afirma que *Canção de Exílio Facilitada*, de José Paulo Paes, guarda "uma fidelidade semântica ao texto base" (2001: 128), mas não salienta o tom discursivo e subversivo gerado por tal redução formal. Sua análise focaliza os procedimentos concretistas da versão de Paes para o hipotexto de Gonçalves Dias, utilizando-se, inclusive, de excertos do *Plano Piloto para a Poesia Concreta*, de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Em suma, Adélia Bezerra de Menezes vê o poema de Paes como um exemplar de procedimentos concretistas sobre um palimpsesto semântico de Gonçalves Dias, concordando plenamente, quanto aos aspectos composicionais, com os postulados dos concretistas. O poema de Paes é, de acordo com o ensaio da autora, a versão da poesia concreta para o poema gonçalvino.

Ainda sobre o diálogo paesiano com a vanguarda concretista, não há escrito de maior relevância do que o de um dos ícones desse movimento estético. Pode-se chamar de "resenha" o curto texto de Augusto de Campos (1967: Aba) presente nas "orelhas" da primeira edição de *Anatomias* (1967) de José Paulo Paes. O texto *Anatomias:* do epigrama ao ideograma é formado não só de considerações sobre o próprio livro de poemas de Paes onde está publicado, mas sobre o fazer poético de José Paulo Paes como um todo, recorrendo tratando também de suas obras anteriores.

Diferentemente da ótica de Adélia Bezerra de Meneses, o texto de Campos aborda a simpatia de José Paulo Paes pelos procedimentos da poesia concreta, sublinhando que o poeta produziu "poemas que podem ser considerados, pelo seu radicalismo, concretos", mas que isto se deu em Paes "sem estar preso à ortodoxia concreta". Em verdade, Augusto de Campos ressalta fundamentalmente o modo como Paes se valeu de suas afinidades com a poesia concreta, que eles, os "outros, poetas concretos" faziam, para retomar, na concisão e no humor, "a anti-tradição de Oswald de Andrade" e "desenvolver (...) a sua poesia-minuto, projetando-lhe no mundo da visualidade moderna". Quando, segundo o crítico, "o epigrama e o ideograma se deram as mãos" é que surgiu *Anatomias*, em plena ditadura militar, "um raro lance de lucidez, no frouxo e emoliente horizonte poético nacional".

É indispensável observar a fala do próprio poeta, em uma de suas entrevistas. Quando perguntado sobre a "linguagem concreta" que, segundo o entrevistador, estaria presente em seus poemas, Paes afirma:

> Tampouco creio que haja uma linguagem concreta. O que há são alguns procedimentos verbais e visuais desenvolvidos pela poesia concreta. Deles me vali, a uma certa altura, para levar adiante o gosto pelo humor que sempre foi consubstancial à minha dicção de poeta. (Apud. SOUZA LEÃO; 2004).

Acerca da dicção de poeta, da qual fala Paes neste depoimento, Massaud Moisés, em breve artigo publicado quando do falecimento do poeta, ressalta dois aspectos interdependentes na escrita concisa dos poemas paesianos: o rechaço à "verborragia", ou "seu desamor aos esparramamentos, de forma ou de conteúdo, da lógica ou do sentimento" (1998: 05); e, imbricado em tal desafeto, o seu apego à concisão, "à transparência da linguagem [que] significava a clareza do pensamento" (1998: 05).

Isso, Como Massaud Moisés bem soube constatar na poesia de José Paulo Paes, desemboca no fato de que "o epigrama constituía seu molde predileto, espaço breve o suficiente para que desse corpo à novidade descoberta no cotidiano mais banal" (1998: 05). Em outras palavras, a concisão lapidar dos poemas de José Paulo Paes alcança, na busca pela forma mais simples e sintética do fazer poético, a forma mais eficiente de seu poetar.

Com estas considerações de Massaud Moisés, completa-se como que um olhar panorâmico sobre os principais tópicos suscitados pelos textos reunidos para esta fortuna crítica. Alguns destes textos são também abordados, de acordo com sua relevância, no próprio corpo desta Dissertação de Mestrado.

1.4. ANATOMIA DA DISSERTAÇÃO

Afora a *Introdução* e a *Conclusão*, este trabalho é composto de mais duas partes. O capítulo II, *A Influência Literária*, tem como um de seus pilares o uso direcionado da teoria da poesia de Harold Bloom. É um olhar em uma perspectiva histórico-literária, centrado no constante diálogo artístico da produção poética de José Paulo Paes com o sistema literário ao

qual pertence, bem como, em um nível mais alto e através das relações interpoéticas, com obras de autores canônicos.

A anatomia do poema: transcendência e dicção própria, capítulo terceiro e que dá nome a esta Dissertação de Mestrado, aborda a forma como se consolidou o fazer poético de José Paulo Paes enquanto procedimento com "voz própria", considerando o termo "forma" em sua acepção ampla ("modo" e ainda "forma dos poemas") e tomando o capítulo anterior como uma análise do período de maturação do que é então analisado. Para tanto, são utilizadas diversas fontes da crítica literária, como, por exemplo, Benedito Nunes (*A recente poesia brasileira*), Luiz Costa Lima (*Lira e Antilira*) e Philadelpho Meneses (*Poética e visualidade*), além de textos já expostos em *Pequena Fortuna Crítica de José Paulo Paes* (Capítulo 1.2).

Nesses dois capítulos já se encontra a atividade de análise dos poemas, não como ilustração das hipóteses teóricas, mas ao contrário: a teoria é quem ilustra as peças poéticas. Estas são colhidas nos três livros de José Paulo Paes que constituem o *corpus* deste escrito e que estão contidos em *Um por todos* (poesia reunida), de 1986. Para facilitar a sua referência no corpo do texto, foram adotadas as siglas "A", "MP" e "R", que correspondem, respectivamente, a *Anatomias* (1986: 85-108), *Meia Palavra*: cívicas, eróticas e metafísicas (1986: 61-84) e *Resíduo* (1986: 43-59). Tais siglas estão presentes no texto, entre parêntesis, seguidas apenas pelo número da página correspondente à referência.

A constituição formal deste estudo obedece ao imperativo de responder a quatro questões fundamentais acerca da poesia de José Paulo Paes: o período de produção abarcado pelas obras *Anatomias* (1967), *Meia palavra* (1973) e *Resíduo* (1980), e marcado por um profundo experimentar das possibilidades construtivas do poema, realmente transcende o puro experimentalismo por um maior refinamento formal da poética paesiana? Como o poeta resolve, na constituição de sua dicção própria, as influências que recebe, tanto da herança poética, como das próprias forças contemporâneas à sua produção? Por que razões se pode defender a importância dos livros *Anatomias* (1967), *Meia palavra* (1973) e *Resíduo* (1980), dentro do vasto conjunto de obras poéticas do autor, para a definição da identidade poética particular de José Paulo Paes? E, por fim, que fatores implicam na consideração de tais obras como marcos importantes também para o sistema literário da poesia brasileira? Responder a estas perguntas é vislumbrar um dos possíveis olhares sobre a riqueza da anatomia da poesia de José Paulo Paes, em seu desenvolvimento e afirmação e, também, explorar a natureza de sua poética.

2 A INFLUÊNCIA LITERÁRIA

"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 (...)"[6]

Somente uma análise que abarcasse toda a produção poética de José Paulo Paes e ainda a dos poetas com quem ele dialoga poderia aplicar completamente a metodologia composta pelos seis processos que formam a teoria da poesia de Harold Bloom, calcada na angústia da influência. Mas os objetivos deste estudo não são compreendidos pela pura aplicação da proposta de Bloom. As considerações do crítico são apenas um dos instrumentos utilizados.

Os preceitos da *Crítica Antitética* de Harold Bloom, apresentados pelo autor em *A angústia da influência*: uma teoria da poesia (2002), foram acolhidos como uma das bases deste capítulo por demonstrarem ser um meio rico para se explorar a questão da influência na composição da dicção de um poeta que ingressa em determinado sistema literário dominado por figuras de grande porte.

Inicialmente cabe uma explanação prévia da teoria de Bloom, principalmente pelo fato de o crítico, em certa medida, abster-se da polêmica que o termo "influência" tende a gerar no meio literário. Tal postura consiste no uso de tal termo como um qualificativo de "angústia" em sua tese, tomando-se este substantivo como tópico frasal e tópico da proposta do crítico.

---

[6] PAES, José Paulo. Acima de qualquer suspeita. In: *A poesia está morta mas juro que não fui eu*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. p. 09. (fragmento).

Os “pais poéticos”, conforme Bloom, não podem ser encarados como figuras com uma função e atitude pedagógica diante de seus “efebos” – para tomar o termo usado com freqüência pelo crítico –, mas como entes de uma relação que necessariamente não é a de amigável doação de experiência literária. O autor destaca firmemente uma relação direta entre a fraqueza dos poetas – em contraposição ao atributo *poeta forte* – e a generosidade envolvida nas relações intrapoéticas: quanto maior o grau de generosidade, maior o de fraqueza poética dos envolvidos em tais relações (cf. 2002: 80).

Não há libertação definitiva dos estigmas da influência. Como tais, são marcas da luta, e só desapareceriam se esta não tivesse ocorrido. O choque pelo discurso polêmico e um tanto sombrio de Harold Bloom acerca da batalha dos poetas fortes pelo território canônico, repleto pela angústia da influência, perde sua aparência negativa e aflora em sua riqueza, na medida em que o olhar se volta para os resultados de tal tipo de enfoque.

A angústia tem um teor de mecanismo doloroso, impelindo a um estranhamento inicial sobre os postulados bloomdianos. Ganha com a proposta quem consegue visualizar o manancial que jorra da observação dessa angústia como fonte para as criações dos poetas. Em outras palavras, o cerne que ampara a teoria de Harold Bloom constitui uma pergunta: se os poetas não sofressem a angústia na sua relação com a influência de seus precursores, que impulso os levaria a escolher a contraposição em vez da mera posição de seguidores dos poetas que admiram, ou seus poetas fortes?

É no que Bloom chama de “*Tessera*, completude e antítese” (2002, 64) que se manifestam os mais ricos espécimes de poemas antitéticos nos quais, para combater a influência precisam constatá-la, e invariavelmente aceitá-la de algum modo e, assim, contrapor algo que não seja ela mesma. É dessa negação que nasce o novo: não paradoxalmente, aceitação e repulsa constituem os pólos que constroem, na negatividade com os deuses do poeta forte precursor e com a própria divindade dele, o florescer de uma personalidade própria. Trata-se de uma contraposição que retoma o criador e o expurga para se fazer o novo criador – Poeta Forte. O crítico afirma que, voltando-se

> contra o Sublime do precursor, o poeta de força recente passa por uma *daemonização*, um Contra-sublime cuja função sugere a *relativa fraqueza do precursor*. Quando o efebo é daemonizado, seu precursor necessariamente se humaniza, e um novo Atlântico jorra do transformado ser do novo poeta (BLOOM, 2002: 148).

O termo intertexto, por si só, não teria força suficiente para abarcar essa manifestação de *poética do não*. Ela ocorre em duas vias opostas e interdependentes: o exorcizar pelo diálogo – uma afirmação poética de contraposição à tradição; e o assimilar antropofágico, abordado mais demoradamente às folhas 29 e 30, que absorve o que lhe é interessante nesta mesma tradição. Assim é geralmente processada a influência na poética paesiana.

A intertextualidade, nesta medida, se dá de um modo semelhante ao encontrado por Linda Hutcheon na paródia pós-moderna, onde o "parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo" (1991: 165). Este é o mecanismo através do qual se dá a digestão da influência, e nela se constrói uma poética, mas o que é digerido, o objeto e o sujeito do processo não é a intertextualidade em si, é a influência que se mostra através dela.

É quase impossível encontrar poemas de José Paulo Paes que não apresentem indícios explícitos de relações intertextuais. Um dos frutos da grande erudição do poeta é que o composto final que consistiria no poeta precursor, seguindo Bloom, é feito de mais de meio século de produção poética com o sistema literário da poesia brasileira, mais incontáveis vetores a apontar para diversas fontes. Como exemplo, têm-se a dedicação de Paes aos poetas gregos modernos que resultou na tradução de, entre outros, Kaváfis[7] para o português. De tal contato, surgiu o poema *Ítaca*[8] de Paes (1996: 13), homônimo a um dos poemas do poeta grego.

Em outras palavras, o composto final das prováveis influências poéticas que acometeram a produção de Paes configura um grande e complexo híbrido. Veja-se, por exemplo, o que ocorre em *Necrológio do civil desconhecido* (MP, 65-66):

1 Nasceu em leito de Procusto, à luz
da lanterna de Diógenes. Batizou-
o um carabineiro de Offenbach,
que lhe vestiu a túnica de Nessus.
5 Na escola, não teve o estalo de
Vieira, mas ganhou o anel de Polí-
crates tão logo aprendeu a dar a
César o que era de César sem
tirar para si nem um ovo de Co-

[7] Konstantinos Kaváfis (1863-1933), poeta grego que teve seus poemas publicados pela primeira vez em 1935, dois anos após sua morte. José Paulo Paes fez a tradução direta do grego para o português das obras *Reflexões sobre poesia e ética* (São Paulo: Ática, 1998) e *Poemas* (Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1982). O poema Ítaca, de Paes, se faz presente no livro *De ontem para hoje* (1996: 13).

[8] É imprescindível ressaltar que ambos os poemas dialogam com a *Odisséia* de Homero.

lombo. Viveu a correr de Herodes
a Pilatos, montado no asno de
Buridan, que esporeava com cal-
canhar de Aquiles. Mal lhe sobra-
va tempo para um cochilo de Ho-
mero. Não compareceu a festins
de Baltazar, mas consolou-se com
uma vitória de Pirro: o convite pa-
ra ajudar os trabalhos de Sísifo.
Durou o que duram as rosas de
Malherbe. Foi sepultado nas estre-
barias de Áugias sem que por ele
se derramasse uma só lágrima de
Xerxes. Seu nome? Ninguém
lembra.

Há dois níveis de leitura aplicáveis a *Necrológio do civil desconhecido* e cada um deles atribui à interpretação, por sua vez, um diferente nível de humor. A primeira leitura situa-se no reconhecimento dos nomes famosos contidos no poema, que fazem parte do histórico do desconhecido ao qual diz respeito o termo "necrológio" do título. Neste caso, a comicidade brota da oposição entre o qualificativo "desconhecido" e o caráter famoso dos nomes citados.

O segundo nível de leitura pressupõe a busca das referências expressas no poema, e o que impele à pesquisa resulta em vários *insights* irônicos despertados através de cada marca intertextual. Cada nome desvelado se apresenta imbricado ao seu uso específico, ou proverbial, fazendo com que a leitura dos nomes seja a leitura de peculiaridades sobre o "civil desconhecido". Em uma interpretação parafrásica é possível reescrever o poema em prosa, e este é o percurso deste segundo nível de leitura.

Algumas das referências que compõem o poema[9]: o "civil desconhecido" nasceu em um leito em que pessoas eram torturadas até a morte pelo salteador da mitologia grega *Procusto* (v.1), sob a luz da lanterna que o filósofo grego *Diógenes* (v. 2) carregava enquanto refletia sobre a condição da existência real do ser. Entre outras coisas, ganhou o anel que *Polícrates* (v. 6-7) lançou ao mar e que lhe retornou como prova de seu caráter de afortunado;

[9] Foram utlizadas como fontes de pesquisa:
ENCICLOPÉDIA brasileira Mérito. São Paulo: Mérito, s/d.
NOVA Enciclopédia Barsa. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 1998.

viveu atarefado a correr entre os "poderosos do tempo de Jesus Cristo" (v. 10-11), montado no asno da anedota feita acerca do esboço de Juan *Buridán* (v. 11-12) sobre a lei da inércia.

Sua *vitória* (v. 17), que como a do rei de Epiro custou-lhe caro, foi ajudar *Sísifo* (v. 18) a erguer eternamente a rocha para o cume da montanha mais alta da Grécia. Sua vida durou o "espaço de uma manhã", como as rosas dos versos do poeta francês *Malherbe* (v. 19-20), e sua morte teve sepulcro nas *estrebarias* (v. 20-21) mais sujas da mitologia, limpas por Hércules como castigo dado por Eriseu, sem que ninguém derramasse nenhuma lágrima como a famosa e rara do tirano *Xerxes* (v. 22-23).

Em verdade, o segundo nível de leitura acaba convergindo com o resultado do primeiro e, embora com profundidade amplificada, reitera o sentido do humor no binômio "desconhecido/conhecido". O que se quer sublinhar aqui é a multiplicidade e a importância dos intertextos na obra de Paes. *Necrológio do civil desconhecido* mescla referências da Mitologia Grega (como Aquiles, as estrebarias de Áugias, Nessus), da História Bíblica (Herodes, Pilatos), da História Ocidental (Cristóvão Colombo, Diógenes[10], Pirro[11], César) e da Literatura. Desta, além das presenças explícitas, como Homero e Malherbe, também há a presença de expressões que nomeiam dois contos machadianos[12]: *O anel de Polícrates* e *As lágrimas de Xerxes.*

Nessa medida, é possível visualizar nos procedimentos paesianos o que Harold Bloom observou em Jorge Luis Borges: sua ânsia por incorporar tantas influências quanto pudesse, absorvendo abertamente toda uma tradição canônica e refletindo-a em suas obras, como um franco abraço de seus precursores (cf. BLOOM, 1995: 443-444). E muito embora se esteja tratando das referências intertextuais que compõem o poema e não ainda de constatados *agons*, ou manifestações de batalha intrapoética, é essencialmente pelos intertextos que são percebidas as marcas da luta.

Assim, pelo volume, riqueza e variedade das presenças no poema, fica clara a necessidade do recorte que é agora proposto, centrado em um híbrido, porém menos numeroso ente que representa o poeta forte ou precursor. Em outras palavras, o poeta que, pela sua poesia, transformou José Paulo Paes em efebo, a lutar com palavras e com angústias do *imitatio* inevitável para o poeta que chega "tarde na história" (BLOOM; 2001: 109); o

---

[10] Diógenes de Apolônia (séc. V a.C.), filósofo grego contemporâneo de Anaxágoras. Fonte: http://www.artehistoria.com/frames.htm?www.artehistoria.com/historia/personajes/4300.htm>. Acesso em: 04 out. 2005.

[11] Pirro (318 a.C. – 272 a.C.) foi rei de Epiro e um dos militares mais conhecidos do séc. III a.C. Lutou contra o rei macedônio Lisímaco, expandindo seus territórios em princípio, mas foi derrotado ao final, tendo de devolver as terras conquistadas.

[12] In: ASSIS, Machado de. *Obra completa.* vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

gerador do poeta novo José Paulo Paes, e de sua carga agonística na busca pela transcendência e transmutação de efebo a poeta forte.

O recorte, baseado na crítica, nos poemas e nos depoimentos de José Paulo Paes é formado por dois nomes, Carlos Drummond de Andrade e Oswald de Andrade, e por uma corrente estética: a poesia concreta. O primeiro nome pode ser justificado por uma das entrevistas de Paes, na qual o poeta sublinha que, para ele, Drummond "foi o grande criador do humor na poesia brasileira", um humor "em que a visão crítica se volta não só para o mundo, mas para o próprio poeta" e que seria o mais afim a sua poesia (Apud. MOISÉS, 1996).

Davi Arrigucci Jr. destaca que, no primeiro livro de Paes (*O Aluno*, 1947), a presença drummondiana era a mais forte, e perceptível no "jeito peculiar dele de exprimir o sentimento do esforço inútil, a angústia meditativa, o ar de perplexidade" (1998: 05). Com o fim de elucidar tal presença, cabe fugir um pouco do *corpus* central deste estudo para abordar este tópico fundamental. Vejam-se, como exemplo, alguns trechos do poema *Balada*:

1 Folha enrugada,
poeira nos livros.
A pena se arrasta
no esforço inútil
5 de libertação.

(...)
17 Se houvesse um castelo
(...)
20 talvez eu fizesse
algum madrigal.
Mas a dama morreu,
os castelos se foram
25 na tarde cinzenta! (PAES; 1986: 208-209)

São marcas fortes de construção as formas condicionais jamais concluídas positivamente, o "Se (...)" seguido sempre por uma negação. Este é um traço também marcante em *José* de Carlos Drummond de Andrade (2002: 106):

45 Se você gritasse,

se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
50 se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Em Paes, a validade das tentativas é sempre desfeita pelo conhecimento de sua inutilidade, pois inexistem a dama e os castelos – nada há para justificar o empenho – daí o "esforço inútil/de libertação" (v. 4-5) em total consonância com a inutilidade da "dureza" de *José*, no caso de Drummond. O cessar das possibilidades de ação apresentadas pela enumeração das orações condicionais em *José*, efetuado pelas reticências carregadas de significação (v. 51) correspondem à implacável "tarde cinzenta", desfecho de *Balada*, imagem melancólica coerente com a constatação da impossibilidade.

A relação de Paes com a poesia de Carlos Drummond de Andrade, em *O Aluno*, não se dá apenas por identidade, mas também enquanto subversão parodística, o que pode ser observado em *Drummondiana* (PAES, 1986: 207):

Quando as amantes e o amigo
te transformarem num trapo,
faça um poema,
faça um poema, Joaquim!

No poema, identifica-se a negação da ótica drummondiana carregada de ironia, ou o "chiste" (ARRIGUCCI JR., 1998), bem ao gosto de Paes, subvertendo assertivas como: "A poesia é incomunicável./ Fique torto no seu canto", do poema *Segredo* de Carlos Drummond de Andrade (2002: 59).

Drummondiana subverte *Segredo* na medida em que propõe a poesia quando tudo o mais está findo, ou é negativo. Ao contrário do poema de Drummond, que propõe o silêncio e afirma a "incomunicabilidade da poesia", o "faça um poema Joaquim" constitui o elo opositivo fundamental que liga os versos ao título do poema de José Paulo Paes e este ao poema de Carlos Drummond de Andrade. E não é o elo de uma comunicação amistosa, mas sim de contradição, de subversão, ou, no tom de Harold Bloom: de batalha interpoética.

Tal relação embasa-se em dois fatores: primeiro, o título de *Drummondiana* propõe uma busca nas peças poéticas de Drummond para uma compreensão do poema.; segundo, a intimidade sugerida pela referência ao nome próprio também é presente em *José*. O nome "Joaquim" remete pra o persongem que se suicida em *Quadrilha* de Drummond (2002: 26), e também ao nome da revista literária na qual Paes atuou em sua juventude[13], e, de modo ambíguo, também pode ser associado ao nome comum às piadas sobre portugueses. Sobre a relação com *José*, veja-se outro trecho deste poema:

10 você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
15 está sem carinho, (DRUMMOND; 2002: 106).

A carência abordada é semelhante à descrita no poema de José Paulo Paes, porém a solução é inversa: não há. O discurso no poema de Drummond segue no mesmo sentido de *Segredo*, tendo sua subversão também em *Drummondiana*. Os poemas *Segredo* e *José* apresentam o característico "esforço inútil de libertação" da poética Drummondiana.

A presença deste traço poético de Drummond, quer seja na subversão do poema *Drummondiana*, quer seja na própria identidade presente em *Balada*, relaciona-se à resposta pungente de Carlos Drummond de Andrade ao livro de José Paulo Paes, que se deu através da escritura de uma carta, um relato da recepção crítica de *O Aluno*. Paes narra brevemente o fato:

> Quando dei o título de *O Aluno* ao meu primeiro livrinho de poesia foi porque tinha consciência do que nele havia de epigonal. Lembro-me de uma frase da carta com que Drummond lhe acusou o recebimento: 'Você se procura através dos outros quando é dentro de você mesmo que deve se encontrar'. (Apud. MARTINS & ALMEIDA, 2004).

[13] Revista literária curitibana de Dalton Trevisan, sendo, segundo José Paulo Paes, "sem favor, a mais combativa das revistas do pós-modernismo ou, se preferir o rótulo restritivo, da geração de 45" (PAES, 1991: 185). Nela, o poeta publicaria seus primeiros poemas.

Tal influência inicial na obra de José Paulo Paes, ou até simplesmente a existência da carta em que Carlos Drummond de Andrade aconselha o jovem poeta, já justificariam que ele integrasse o composto precursor paesiano, ainda mais quando se especula tal presença até nos últimos poemas de Paes, como faz Davi Arrigucci Jr. (cf. 1999: 60). Mais adiante a influência de Carlos Drummond de Andrade na obra paesiana é novamente explorada. Por enquanto, cabe justificar o segundo nome do precursor paesiano.

A clara relação entre a concisão oswaldiana e o minimalismo dos poemas de José Paulo Paes se deve principalmente à desarticulação das estruturas frasais por "uma nova espacialização do material literário" [14] (BOSI, 2003: 359). *Amor*, de Oswald de Andrade, por exemplo, é conhecido pela economia formal que o categoriza como poema-pílula, ou poema-minuto:

Amor
Humor (Apud: AZEVEDO FILHO, 1972: 54)

A seu título, segue-se apenas a palavra-poema "humor", que compreende não só uma rima, mas uma série de relações que podem ser estabelecidas entre as significações dos dois termos. Esta economia nos procedimentos de construção do poema permite sua associação com vários poemas de José Paulo Paes, como *Cronologia*: "A.C. / D.C. / W.C." (A, 105), ou *Les mains sales* (R, 49), que é formado apenas pelo título e a frase "mãos à obra".

A semelhança entre os poemas de Paes e o de Oswald é explícita e ancora-se na brevidade. Sua principal diferença reside na matéria das composições de José Paulo Paes. Nos dois poemas, não é apenas das possíveis relações semânticas entre os termos que brotam seus efeitos, mas de outras relações também. *Cronologia* dialoga com a marcação temporal do ocidente (cristã) e, partindo de tal referência, desemboca na sigla W.C. ("water closet" ou "banheiro"), final que aponta para o escatológico. Pela relação entre o título, as referências às eras anterior e posterior a Jesus Cristo – esta a atual – e a conclusão do poema, é possível lê-lo como uma visão ácida acerca do destino da humanidade.

O mesmo ocorre com *Les mains sales.* O título do poema é homônimo ao da obra de Jean-Paul Sartre *As mãos sujas*, publicada em 1948, que versava sobre a hostilidade do ser humano para com seus semelhantes, em uma abordagem pessimista do relacionamento entre

[14] O poema que exemplifica a consideração de Bosi é São João Del Rei. Um trecho: "*Saltos records/ Cavalos da Penha/ Correm jóqueis de Higienópolis/ Os magnatas/ As meninas/ E a orquestra toca/ Chá/ na sala de cocktails/ (hípica)*" (Apud. 2003: 359).

os homens. Como os outros romances sartrianos do mesmo período, *Les mains sales* deixava antever uma possibilidade sempre presente de remissão e salvação[15].

Em uma das possíveis leituras do poema, pode-se associar esta possibilidade de remissão sartriana ao imperativo "mãos à obra" de Paes, ou ainda estabelecer as relações entre o substantivo "mãos" nas duas obras. Sob um olhar de época, as relações estabelecidas poderiam remeter ao contexto da ditadura militar, ampliando as significações das "mãos sujas" e das "mãos à obra" de Paes, que passam a assumir um maior sentido metafórico – a sujeira e as mãos sujas do DOPS, por exemplo.

Voltando a Oswald de Andrade, seu nome não é mencionado apenas pelo fato da brevidade de Paes aparentar-se aos poemas curtos oswaldianos, mas também pela postura de José Paulo Paes frente às diversas fontes intertextuais que formaram sua matéria de produção poética, poder ser relacionada ao ato antropofágico do manifesto de Oswald.

A atitude proposta no *Manifesto Antropófago* se aproxima muito do mecanismo de leitura distorcida descrito por Harold Bloom. Veja-se o trecho do texto de Oswald de Andrade: "A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu tabu (...). Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem"[16].

A metáfora oswaldiana vale-se da significação do canibalismo nos rituais indígenas, para defender uma determinada postura frente às influências provenientes da Europa, pela contínua situação brasileira de colônia intelectual e artística européia. O ritual que serve de base para o discurso de Oswald de Andrade consistia na deglutição do inimigo poderoso, visa à absorção dos caracteres positivos deste e a exclusão dos negativos: a transformação do tabu – a força do inimigo perante o "eu" – em totem, a mesma força como parte desse "eu", utilizando-se aqui dos mesmos termos freudianos usados no *Manifesto Antropófago*. Desses mesmos termos se vale Bloom para expor uma visão semelhante da apropriação de elementos do outro:

> O buscador, que encontra todo o espaço preenchido com as visões de seu precursor, recorre à linguagem do tabu, a fim de abrir para si um espaço mental. É essa

---

[15] Sartre, Jean-Paul. *Les mains sales*. Paris: Centre D'Exportation du livre Français, 1999. Informações acerca do livro de Sartre estão disponíveis no endereço eletrônico: <http://www.cobra.pages.nom.br/fcp.sartre.html.>. Acesso em 17/07/2005.

[16] O trecho do manifesto foi colhido de sua transcrição na íntegra em: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 299.

> linguagem de tabus, esse uso antitético das palavras primais do precursor que tem de servir como base para uma crítica antitética (BLOOM, 2002: 114).

O que Oswald de Andrade propunha era uma atitude análoga à antropofagia indígena, transposta ao meio cultural. Isto eliminaria a mera compreensão binária opositivo-excludente: o outro passa a integrar o eu naquilo que de positivo se pode absorver dele. O que se pode chamar de "alma oswaldiana" nos procedimentos poéticos de José Paulo Paes é o fato de que este aproveitou o que foi útil à sua poesia, consoante sua dicção que se formava, sem que para isto fosse necessário qualquer engajamento a correntes estéticas.

Talvez esta seja a única tangente entre o pensamento bloomdiano e a alegoria antropofágica de Oswald de Andrade. Na semelhança de processos envolvendo a apropriação poética da teoria de Bloom e a antropofagia de Oswald, situa-se o ponto para onde convergem o olhar periférico oswaldiano, de busca nacionalista de uma identidade não limitada ao colonial; e o olhar de homem branco do Primeiro Mundo de Harold Bloom, que talvez encontrasse espaço para Oswald de Andrade em alguma brecha aberta do que chama de Escola do Ressentimento[17].

O eu antropofágico do manifesto oswaldiano, semelhante ao "*poeta no poeta*, ou eu poético aborígene", objeto de estudo da *Crítica Antitética* (cf. BLOOM, 2002, 61), porém mais amplo – não abarcando apenas o "poema precursor", como na angústia da influência, mas todas as fontes possíveis –, é a faceta paesiana que constitui o ponto de referência crucial para o estudo de sua poética. É o que se torna visível quando se observa a metaliteratura de José Paulo Paes. Nela se encontra uma poesia metaliterária que se define através da negatividade, exprimindo *o que é* através do tratamento crítico daquilo que *não é*, em conexão dialógica com o cânone. O mais importante é que não o faz pela mera tematização negativa de determinado *topos* intertextual, mas expressando nos recursos formais, no modo de construção do poema, o mesmo enfoque antitético.

Epitáfio para Rui (R, 48) e *Lápide para um poeta oficial* (MP, 64) são exemplos em que a antítese sobre uma postura estética é amplificada por todo um campo semântico relativo à morte dos entes abordados. Em *Epitáfio para Rui*, não se trata de referir apenas o

---

[17] Harold Bloom classifica quaisquer estudos de literatura que a enfoquem sob um olhar que não seja o puramente estético, como integrantes do que chama *Escola do Ressentimento*, "onde todos os padrões estéticos e a maioria dos padrões intelectuais estão sendo abandonados em nome da harmonia social e do remediamento de injustiças históricas" (1995: 16). A *Escola do Ressentimento*, na opinião de Bloom, abarca desde os estudos multiculturais, até os feministas, passando ainda pelos neo-marxistas, entre outros.

falecimento de Rui Barbosa, mas também a de uma postura eloqüente que se mostra vazia, visto que, aos "bravos", segue-se a ignorância do que foi ovacionado:

> ...e tenho dito
> bravos!
> (mas o que foi mesmo que ele disse?)

A incerteza quanto à natureza do que foi motivo de ovação expõe outra indefinição, esta acerca da validade do discurso eloqüente, no qual Rui Barbosa era exímio. 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. O poema *Lápide para um poeta oficial* (MP, 64) opera de modo semelhante:

> a morte enfim torceu
> o pescoço à eloqüência

Em ambos os poemas, é relativizada a eficácia do discurso "pomposo", "floreado" – eloqüente –, para o processo de comunicação. Tal abordagem é feita através de um veio irônico, que, transcendendo o simples enfoque dessa postura discursiva eloqüente, ainda a ridiculariza.

Se *Epitáfio para Rui* sublinhava a ausência de recepção da mensagem pelos destinatários, que se situam na admiração dos "floreios verbais", *Lápide para um poeta oficial*, versando sobre o mesmo tema, leva-o a dimensões mais graves. Nesse poema, que faz um chiste à pompa discursiva das formas ou linguagens poéticas canonicamente prezadas, o que é posto em causa não é apenas a sua eficácia, mas mesmo sua serventia. A "morte torce o pescoço" – vira o rosto, ou mata a oficialidade de uma postura poética – apesar de qualquer possível eloqüência galante.

O que, a princípio, atua enquanto recusa aos excessos de uma "verborragia" que não responderia às necessidades expressivas, acaba transcendendo a mera crítica por uma contraposição que traz imbricada a exposição da alternativa, ou solução para o criticado. Isto porque, além do procedimento do chiste no plano do tom discursivo empregado por Paes, também as formas poemáticas opõem-se à matéria do diálogo intertextual.

Os dois poemas abordam negativamente a verborragia e se valem de determinado nível de humor para tanto. Além disto, também opõem aos excessos do que criticam um

discurso econômico – o suficiente para a expressão. Para subverter a grandiloqüência de Rui Barbosa, Paes construiu seu chiste em um terceto, e para a "entidade eloqüente" *poeta oficial*, bastou um dístico.

Outro poema exemplar da abordagem paesiana, que se pode chamar por ora de "anti-verborragia", é *Kipling revisitado* (A, 97):

se etc
se etc
se etc
se etc
se etc
se etc
se etc

serás um teorema
meu filho

Paes dialoga com o famoso poema *Se*[18], do poeta e Prêmio Nobel de Literatura em 1907, Rudyard Kipling[19]. Veja-se o trecho final do hipotexto de Kipling:

(...)
Se és capaz de arriscar numa única parada
Tudo quanto ganhaste em toda a tua vida,
E perder e, ao perder, sem nunca dizer nada,
Resignado, tornar ao ponto de partida;
De forçar coração, nervos, músculos, tudo
A dar seja o que for que neles ainda existe,
E a persistir assim quando, exaustos, contudo
Resta a vontade em ti que ainda ordena: "Persiste!";
Se és capaz de, entre a plebe, não te corromperes
E, entre reis, não perder a naturalidade,
E de amigos, quer bons, quer maus, te defenderes,
Se a todos podes ser de alguma utilidade,

[18] Rudyard Kipliong. *Se*. Trad. Guilherme de Almeida. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/gu14.html>. Acesso em: 16 ago. 2005.
[19] Escritor e poeta inglês. Nasceu a 30-12-1865, em Bombaim, e faleceu a 18-1-1936, em Londres. Fonte: PIRES, Fernando. (ed.). *Dicionário prático de biografias*. v. II. s/l: Amazonas, 1979. p. 168-169.

E se és capaz de dar, segundo por segundo,
Ao mínimo fatal todo o valor e brilho,
Tua é a terra com tudo o que existe no mundo
E o que mais — tu serás um homem, ó meu filho! (v. 16-31)

O poema de Paes simplifica a estrutura, reduzindo-a ao mínimo e subverte seu sentido original. O mesmo tom de conselho perdura na paródia paesiana, mas o de nobreza é substituído por um outro – o da ironia. Cada um dos conselhos apresentados como necessários para a construção de uma hombridade no poema de Kipling, em Paes, se transformam na repetição exaustiva da partícula condicional "se", ligada tanto à possibilidade – como sugere o poema do poeta inglês –, quanto à dúvida, subentendida na composição paesiana.

O desfecho, que em *Se* figura como "Se assim fores, serás um homem" (v. 25), na releitura de Paes figura a substituição de "homem" por "teorema" (v. 9), posto que a "lista" de conselhos morais dos versos de Kipling é transmutada por José Paulo Paes em lista de preocupações. Isto resulta em um composto problemático – "um teorema" (v. 9). *Kipling revisitado* apresenta uma manutenção da estrutura do texto matriz, o que amplia ainda mais o chiste efetuado por Paes.

O poema de Paes não apresenta apenas uma subversão literária, mas também uma adequação e revisão histórica, visto que o aconselhamento dogmático cabível ao romântico e seguidor da ideologia do Império Inglês dos séculos XIX-XX, Rudyard Kipling, já não é possível no mundo de José Paulo Paes. Kipling cantou "em sua poesia as glórias do imperialismo britânico, pintando a subjugação dos hindus e africanos como um fascinante empreendimento apostólico para livrar o gentil das trevas"[20].

No universo paesiano já não existem mais as certezas universais dos tempos do poeta romântico inglês. No tempo histórico de José Paulo Paes, a poesia "é uma ordem no caos, (...) uma tentativa de organizar na forma breve da arte a experiência sem rumo certo" (ARRIGUCCI JR., 1998: 09). Daí o "Se" de Kipling, enquanto condição para concretização da hombridade, não poder significar mais do que o "Se" paesiano do mundo moderno – a dúvida do ser.

Essa releitura que atua corrigindo ou completando antiteticamente o discurso de um poeta precursor, ou, nos termos de Harold Bloom, *Tessera* (cf. 2002: 114), pode ser visualizada de duas formas. Uma primeira, na qual se poderia considerar Rudyard Kipling

[20] Informação colhida em: BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental*: do homem das cavernas até a bomba atômica. vol. II. Porto Alegre: Globo, 1970. p. 815.

como uma figura agônica para Paes, o que implicaria em tomar todas as inúmeras referências a poetas na obra paesiana da mesma forma. Assim ter-se-ia aqui um dado que limitaria as possibilidades de análise de sua obra.

A outra possibilidade é encarar o chiste ao poema de Kipling como um fenômeno de *Tessera* que não transcorre apenas sobre um poeta precursor, mas sobre uma atitude estética precursora. Constitui, assim, um diálogo de negação de atitudes literárias canonizadas, a caminho de uma proposta mais afim aos valores poéticos paesianos. Nesta medida, *Kipling revisitado* e *Epitáfio para Rui* podem ser encarados como poemas com algumas familiaridades. As figuras da história literária abordadas nos dois poemas são ícones com determinada postura rechaçada por Paes, em vez de entes especificamente epigonais, tendo uma importante função simbólica na negação de tais posturas.

Seguindo este caminho, um poema como *Metassoneto ou o computador irritado* (MP, 80) pode também ser considerado semelhante a esses dois, mesmo sem possuir qualquer referência a nomes do cânone literário:

abba
baab
cdc
dcc

aabb
bbaa
ccd
dcd

cdc
dcc
abab
baba

ccd
dcd
abba
baab

blablablablablablablablablablablablablablabla

Em verdade, embora o poema não dialogue com autores, estabelece um intertexto com a forma canonizada do soneto, que nele é tratada como limitação. *Metassoneto ou o Computador Irritado* constitui um diálogo metapoético com a forma fixa, dado através da representação das sinalizações com letras da análise dos sistemas de rimas dos versos. Cada estrofe do poema de José Paulo Paes corresponderia ao resultado da análise das rimas de um soneto, e cada verso a uma estrofe do mesmo.

O poema tem por desfecho o tom irônico de um debochado "blablabla...", simbolizando o esgotamento das possibilidades canônicas de construção. É uma afronta da máquina, do programado e artificial, à limitação da forma canônica, na qual a forma convencional é posta em cheque por uma construção que tem seu grande mérito em conseguir referi-la sem valer-se dos recursos que questiona.

Sem rimas, sem versos convencionais, *Metassoneto ou o computador irritado* consegue falar das rimas e dos versos, também sem valer-se de palavras. O mais próximo disto é o seu "blábláblá..." onomatopéico, excetuando-se o título – proporcionador da compreensão do texto. Neste poema, Paes obtém o que Augusto de Campos chama de "uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda uma gama de inflexões de que é capaz o pensamento formal" (1987: 24).

No mesmo caminho experimental, com o uso produtivo de procedimentos institucionalizados pelos poetas do concretismo, aparecem várias das composições de José Paulo Paes. Uma delas, com um uso produtivo inconteste da espacialidade da página em suas possibilidades construtivas é *Camassutra* (MP: 72):

CAMASSUTRA[21]

Neste poema, José Paulo Paes conjuga o trato irônico dos temas – peculiaridade sua – com os procedimentos de construção da vanguarda concretista e, ainda, com o que Alfredo Bosi ressalta: o desembaraço dessa corrente estética em versar sobre o erótico (cf. 2003: 475). Em *Camassutra*, o jogo de posicionamento dos caracteres na página dialoga com a obra oriental, em um paralelo entre as mudanças de posição dos termos e o conteúdo de tal obra – espécie de compêndio de posições sexuais do chamado "sexo tântrico".

Paes constrói um diálogo subversivo com o manual indiano escrito no século IV, pelo sábio nobre Vatsyayana, o *Kama Sutra*. O nome do hipotexto hindu provém da associação entre a divindade masculina *Kama*, que simboliza o desejo e o amor carnal, e *Sutra*, que significa "conjunto de ensinamentos", no antigo sânscrito. O livro descreve, detalhadamente, 64 formas de amar (posições sexuais) que, segundo os princípios da filosofia indiana, elevam o sexo a uma experiência magnífica[22]. O que era o *Kama Sutra*, o conjunto de ensinamentos relativos ao deus *Kama*, passa a ser no poema "um manual da cama", *Camassutra* – com a substituição do "K" pelo "C".

Outro processo de construção essencial de Camassutra é a fusão gradativa dos termos "ele" e "ela", que tem seu princípio com "elela" e seu ápice em "l". A letra representa a fusão completa e a impossibilidade de identificação dos termos que representam o masculino e o feminino no poema. Após tal fusão, o caractere que representa os sexos unidos, "l", prossegue

[21] A imagem é uma reprodução digital do poema, tendo suas dimensões reduzidas nesta apresentação.
[22] Fonte: <http://guiadosexo.uol.com.br/kamasutra/default.htm>. Acesso em: 04 set. 2005.

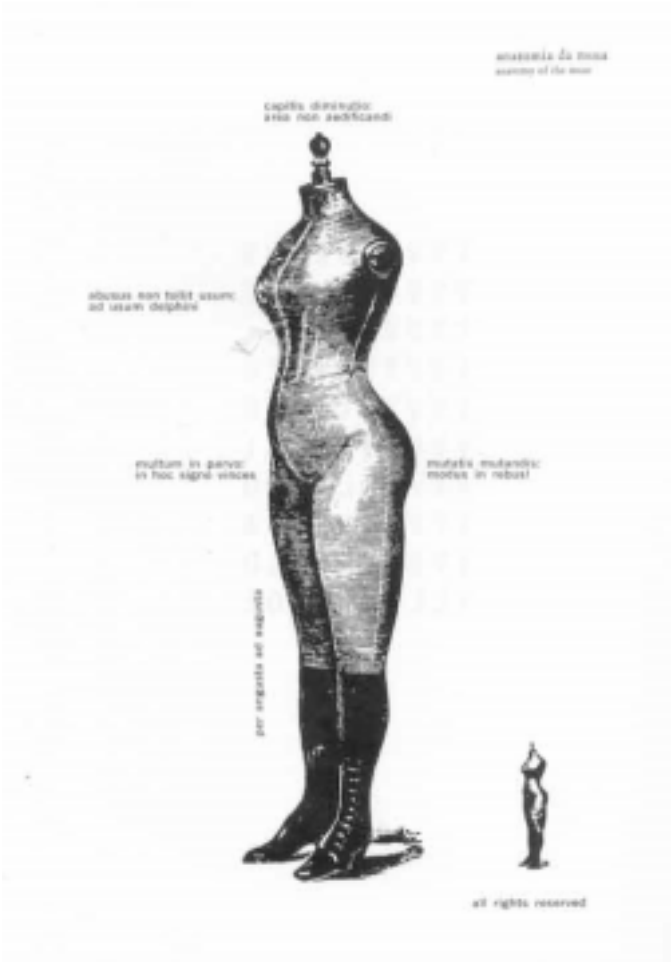
o jogo de movimentos eróticos na página. Nesse prosseguir ilimitado do poema paesiano, encontra-se mais um ponto de subversão à obra hindu: as 64 formas de posição fixas – canônicas para a filosofia tântrica – são contrapostas pelo infindar do *Camassutra* paesiano.

Embora seja lícito afirmar que José Paulo Paes alcançou, neste como em outros poemas, a plena substantivação do espaço gráfico, que fez funcionar com grande plasticidade – objetivo defendido no texto *Pontos – Periferia – Poesia Concreta*, de Augusto de Campos (cf. 1987: 24), é necessário ressaltar que tal conquista deu-se através de uma aproximação desengajada da poesia concreta. Ou seja, José Paulo Paes utilizou os recursos da poesia concreta com a mesma atitude antropofágica aprendida em Oswald. Valeu-se das possibilidades apresentadas, sem assumir qualquer rótulo ou posicionamento permanente, que não o de propiciador de meios de expressão mais eficazes a sua poesia em cada nova situação. O poeta afirma:

> não cheguei a ser um poeta concreto em sentido estrito; faltavam-me raízes poundianas ou mallarmaicas. Outrossim, mais do que o projeto teórico, interessou-me sobretudo a prática poética dos concretos. Utilizei-lhes alguns dos procedimentos não por amor do experimento verbal em si, mas na medida em que pudessem radicalizar o viés epigramático da minha dicção (PAES, 1991: 190).

Longe da meta concretista da plenitude "verbocovisual" (CAMPOS, 1987: 40), Paes parece mais ter-se encantado com as possibilidades visuais, que tem seu momento de uso extremo centrado nos três livros componentes do *corpus* deste estudo. Um dos poemas de *Anatomias* (1967), que carrega como outros a marca do título da obra, é o marco de uma série de experimentos que finda em *Resíduo* (1980). Trata-se de *Anatomia da Musa* (A, 107), a primeira das composições de José Paulo Paes que pode ser chamada "poema-visual", ou, em leitura mais extrema, "charge poética", tendo no registro iconográfico a base de sua construção [23]:

[23] A imagem foi copiada digitalmente do original e suas dimensões estão reduzidas nesta reprodução.



O poema alia o registro visual em seu sentido lato – a imagem e não a capacidade visual da disposição de elementos verbais – ao registro verbal. A imagem é um desenho, em tons de cinza, de um manequim de loja com formas femininas. De imediato, nota-se a ausência dos braços e a colocação de uma pequena lâmpada em lugar do que seria uma cabeça. Esta mesma imagem consta repetida, em tamanho bem reduzido, no canto inferior direito da página, estando então associada à expressão em inglês "all rights reserved" (*todos os direitos reservados*).

Excetuando-se esta frase e o título, o registro verbal é formado por expressões em latim, algumas jurídicas e outras de cunho proverbial, todas dispostas junto a determinadas partes do corpo da *Anatomia da musa*. Tem-se, à altura da cabeça: "capitis diminutio:/ area non aedificandi" (*diminuição da capacidade:/ espaço em que não se pode construir*)[24]; próximo ao busto: "abusus non tollit usum: ad usum Delphini**"** (o *abuso não tira o uso:/ para o uso do Delfim*)[25].

---

[24] As versões em português para esta e as demais expressões em latim foram colhidas em: KOCHER, Henerik. *Dicionário de expressões e frases latinas*. Disponível em: <http://www.kocher.pro.br/dicionario.htm>. Acesso em: 20 ago. 2005.
[25] Título atribuído aos herdeiros do trono da França.

Há ainda, associado ao ventre: “multum in parvo:/ in hoc signo vinces” (*o muito no pouco:/ com este símbolo vencerás* – o símbolo, no sentido original da expressão, seria a imagem da cruz); próximo às nádegas: “mutatis mutandis:/ modus in rebus” (*mudadas as coisas que devem ser mudadas:/ em tudo convém medida*); e, por fim, grafado verticalmente, acompanhando as pernas, lê-se: “per augusta ad augusta” (*por caminhos estreitos às culminâncias*).

Propõem-se aqui duas leituras de *Anatomia da musa*. Uma primeira, na qual as expressões em latim não são traduzidas, mas que, por suas similitudes com o português, mais as possíveis associações de suas posições com a imagem, podem gerar alguma interpretação – provavelmente ligada ao erotismo e ao humor. A segunda leitura é baseada inicialmente na observação da cópia em miniatura da imagem, com a expressão “all rights reserved”, que leva à associação da construção paesiana aos *press releases* de produtos, como os que acompanham eletrodomésticos lançados no mercado.

Junto às demais presenças de registros verbais, passam a figurar símiles de instruções de uso da “musa” representada, leitura que se confirma quando da tradução das expressões em latim. Essa leitura, do poema visual enquanto expressão semelhante a um “manual de instruções”, remete, por sua vez, a duas interpretações: a de *Anatomia da musa* como um diálogo crítico com as representações do feminino na história da literatura, ou como representação do próprio ato poético.

No primeiro caso, o que se tem é uma representação que aborda a objectualização da mulher de modo crítico, sendo que tal criticidade é contida na forma de expressão que José Paulo Paes utiliza. A abordagem tem seu acento fundamental na relação entre a “legenda” do que seria a cabeça – a pequena lâmpada –, que não é passível de desenvolvimento: “área non aedificandi”. Isto suscita o discurso machista acerca da inferioridade intelectual da mulher. Além disso, todas as outras legendas, que instruem sobre o uso das demais partes do corpo, podem ser lidas como latentes referências sexuais. Na formalidade do uso do Latim para expressar tais informações, opera o chiste paesiano – um olhar ácido sobre a ótica machista.

A segunda possibilidade, que não exclui a anterior, parte da consideração da imagem feminina de *Anatomia da musa* como uma representação da própria arte poética, sendo que as instruções de uso se transformam em considerações sobre o ato de criação. Neste caso, fica sublinhado o caráter semelhante das expressões que constituem o registro verbal, que remetem à utilização do mínimo necessário, ao controle dos excessos: o “multum in parvo”, o “per augusta ad augusta”, “modus in rebus” – em tudo convém medida, o muito no pouco é o caminho, posto que por caminhos estreitos chega-se à culminância.

Associa-se no poema a construção do sexual e do metaliterário, que conjuntamente, sem excluírem-se, produzem a riqueza desta composição de José Paulo Paes. O fato de *Anatomia da musa* subverter os conceitos usuais de poesia por ter ênfase na pura imagem, enquanto sua menor parte é composta por registros verbais, não impede que dialogue intensamente com a história literária, algo que faz tão bem quanto *Metassoneto ou o computador irritado*.

Pode-se dizer, até mesmo, que *Anatomia da musa* não deixa de constituir uma poética, em certa medida. Colocado o fato de que todas as possibilidades de leitura expostas acima convergem, ao fim, para o metaliterário, quer seja a "musa" uma das representações de que o feminino tem sido objeto na literatura; quer seja ela uma metáfora para a arte poética.

Essa ênfase na imagem, nos poemas de José Paulo Paes, é circunscrita ao período de sua produção abordado neste escrito. Excetuando-se a visualidade das próprias composições predominantemente verbais, essa intensidade pictórica só aparece nos livros *Anatomias*, *Meia palavra*: cívicas, eróticas e metafísicas e em *Resíduo*. O que em *Anatomias* pode ser chamado "charge poética", nos dois outros livros se acentua consideravelmente.

Meia palavra: cívicas, eróticas e metafísicas tem por abertura o poema visual *sick transit* (MP, 63) que, em pleno regime militar[26] (1973), era composto apenas pela fotografia de uma placa de trânsito com a mensagem "LIBERDADE INTERDITADA/ PARAÍSO/ V. MARIANA", das quais a primeira frase é a detentora maior de significação em um período da história em que os brasileiros estavam realmente interditados.

O fato de que se possa considerar o poema datado não diminui sua importância, posto que, além de ser possível efetuar-se uma leitura contemporânea, substituindo a questão da ditadura pela atual sociedade de consumo com sua massificação fantasiada de liberdade. *Sick transit* abre caminho a uma gradativa ampliação da presença do pictórico nas peças poéticas paesianas. Desta, é essencial falar ainda de dois poemas. O primeiro é uma radicalização extrema do uso da imagem, que então aparece sem qualquer registro verbal – até mesmo seu título, *Epitalâmio* (MP, 69), fica circunscrito ao sumário.

O poema aborda o erótico e é homônimo ao canto em que se celebram as núpcias. *Epitalâmio* consiste na imagem de duas escovas dentais – possíveis símbolos do pessoal, do particular – postas reclinadas dentro de um copo e com suas cerdas entrelaçadas, sugerindo uma cópula. A imagem, reproduzida aqui à folha 55, carrega o humor, pelo insólito, e pelo

---

[26] Só ingenuamente seria possível desconsiderar-se o período de regime militar no qual foram produzidas as três obras que compõem o *corpus* desta Dissertação. Por outro lado, também não seria possível considerar o contexto político como único fator determinante da produção poética do período: o *intermezzo* é mais produtivo.

contraste entre a formalidade da tradição envolvida no vocábulo usado como título e o desprendimento da abordagem – num tom semelhante ao de *Camassutra* (MP, 72), mas o que chama mais a atenção é a total ausência de registros verbais na composição. É este o caractere que a identifica ao segundo poema referido.

Projeto de mausoléu civilista e/ou foetus intelectualis brasiliensis (R, 47) também não apresenta qualquer registro verbal e, como *Epitalâmio,* tem seu título apenas no sumário do livro, ficando na página apenas a imagem. Esta é a representação de um frasco contendo uma espécie de estatueta de Rui Barbosa, o que remete à idéia de um feto – conforme o título – fixado em formol[27]:

[27] A fixação é um processo de preservação dos componentes estruturais dos tecidos para que suas estruturas morfológicas se mantenham preservadas. O método mais usual é feito pela imersão do espécime em líquido fixador, sendo que o mais utilizado para histopatologia diagnóstica é o formol a 10% (aldeído fórmico), devido ao seu baixo custo e simplicidade de uso. Fonte:
<http://www.labvet.com.br/html/conteudo_informacoes_fixacao.htm>. Acesso em: 08 set. 2005.

A imagem esclarece a segunda parte do título, *foetus intelectualis brasiliensis*, ou feto intelectual brasileiro[28]. O termo feto, em princípio, remeteria à concepção, ao nascimento, não fosse a associação do termo à imagem cadavérica conservada em um vidro; não fosse também a presença da primeira parte do título – *Projeto de mausoléu civilista* – com seu campo semântico fúnebre (mausoléu), e disso, cabe verificar a procedência histórica do adjetivo "civilista" na vida de Rui Barbosa e a sua relação com a finitude (morte) de algo.

Em 1910, como candidato de oposição a Hermes da Fonseca (Partido Republicano), Rui Barbosa (1849-1923) lançou a chamada "Campanha Civilista", que defendia: a necessidade de rever-se a Constituição, a urgência da reforma eleitoral, o voto secreto, a estabilização cambial, maiores investimentos em educação e, principalmente, chamava a atenção para os perigos do militarismo e a assertiva de que seu oponente não tinha qualquer plano de governo. A campanha de Rui Barbosa fracassou e de Hermes da Fonseca foi eleito[29].

Com base em tais dados, pode-se afirmar que *Projeto de mausoléu civilista e/ou foetus intelectualis brasiliensis* constitui um metapoema antitético relacionado com outro poema que também dialoga com a figura de Rui Barbosa, *Epitáfio para Rui* (R, 48), analisado linhas atrás. Como o outro poema, *Projeto de mausoléu civilista e/ou foetus intelectualis brasiliensis* não aborda a morte do homem Rui Barbosa, mas de uma instituição ideológica representada pela figura histórica, e o faz de modo exemplar.

"Mausoléu" é um vocábulo refinado para referir-se a "túmulo", consoante o *status* da figura de Rui. A representação de um vidro com sua imagem fixada como sendo um projeto para seu túmulo constitui uma metáfora que simboliza a cristalização de algo no tempo – a conservação dos tecidos de um cadáver – e que, associada ao substantivo "intelectual", no latim "intelectualis", amplia o chiste paesiano neste poema.

A composição de Paes não consiste em um chiste sobre um projeto de túmulo para Rui Barbosa, mas de um mausoléu para o intelectual brasileiro. O sepulcro para a classe é simbolizado por um "foetus" fixado, um feto conservado – imagem simultaneamente do nascer e da morte, do que é natimorto. O poema gera a reflexão sobre as condições do intelectual que surge em um país como o Brasil.

Essa radicalização da experimentação visual de *Projeto de mausoléu civilista e/ou foetus intelectualis brasiliensis* converge para o mesmo sentido dos demais poemas paesianos

---

[28] Fontes para a tradução: QUEIROZ, O. A. Pereira de. *Dicionário Latim-Português*. 6. ed. São Paulo: LEP, s/d.; CRETELLA JR., José. & UCHÔA CINTRA, Geraldo de. *Dicionário Latino-Português*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1953.

[29] Fonte: GOMES, Eustáquio. Civilismo de Rui Barbosa fracassa contra Hermes. *Correio Popular*, Campinas, 16 set. 1994. (História das eleições). (Cópia digital de recortes do periódico). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/universia/document/?code=CMUHE037400>. Acesso em: 08 set. 2005.

analisados até aqui. Todos são centrados no diálogo antitético com a tradição precedente, não apenas do sistema literário no qual se insere a poesia de José Paulo Paes, mas com um diverso conjunto de autores, obras e procedimentos canônicos da literatura universal.

Todos são poemas de *clinamen* e de *tessera* (cf. BLOOM, 2002) – de apropriação e leitura distorcida e de completude e postura antitética – com relação a instituições canônicas que precederam Paes, quer sejam figuras históricas, literárias, ou procedimentos de construção estética (como em *Metassoneto ou o computador irritado*). Em nenhum desses mecanismos de tratamento da influência, porém, está o foco principal sobre o qual se constrói a relação agonística entre o poeta precursor e o efebo que chegou atrasado na história.

Na relação de Paes com a poesia de Carlos Drummond de Andrade em *Anatomias*, *Meia Palavra*: cívicas, eróticas e metafísicas e *Resíduo*, estes tipos de manifestação das marcas do precursor são substituídos por um outro mecanismo de tratamento da influência. O trato com a angústia do forte precursor Drummond é acometido pelo processo que Bloom denomina *Kenosis*, "um movimento de descontinuidade em relação ao precursor" (BLOOM, 2002: 64).

Somente marcas muito tênues, que não podem ser consideradas fortes matizes do *agon* drummondiano em Paes, são encontradas nessas obras, como versos com possíveis palavras primais do precursor. O "silêncio" de *Segredo* (DRUMMOND, 2002: 59) em *Termo de responsabilidade* (MP, 84) de José Paulo Paes serve como exemplo, nos trechos:

> *mais nada*
> *a dizer*: só o vício
> de roer os ossos
> do ofício
> (...)
> *silêncio*
> por dentro sol de graça
> o resto literatura
> às traças! [*grifos meus*]

Este poema pode também ser visto como uma tematização da perda ou da modificação de ideais, o que torna relativa a visão dos termos do campo semântico de "silêncio" como uso de palavras primais do precursor. Assim, a tenuidade de tais marcas da influência torna ainda mais valiosa a "declaração de independência" do depoimento de José Paulo Paes:

> Sem imodéstia, acredito ter conseguido nos livros dessa fase – *Anatomias* de 1967, *Meia palavra* de 1973 e *Resíduo* de 1980 – a pessoalidade que buscava ao combinar o intuito de sátira e paródia ideologicamente orientado com recursos de expressão que iam do trocadilho à alusão, da montagem visual à palavra em liberdade, da fratura semântica à falsa etimologia. Tudo isso em prol de uma crítica à fúria de posse da sociedade de consumo na sua pervertida versão brasileira pós-64 (1991: 190).

Os três livros, já familiares pelos procedimentos poéticos que contêm, apresentam uma outra e fundamental semelhança. Eles estão em um lugar eqüidistante da *Tessera* de *Drummondiana*, do primeiro livro de Paes, e da *Apophrades* que se materializaria mais tarde, em *Socráticas* (2001), na relação entre a poesia de Paes e a de Carlos Drummond de Andrade. A *apophrades*, segundo a teoria de Harold Bloom, é o momento em que a presença dos precursores volta a emergir nas poesias do efebo, então já transmutado em poeta de força (cf. 2002: 189-190).

Essa assertiva, do retorno da presença drummondiana na poesia de José Paulo Paes, é embasada em duas coisas. Primeiramente, não há a defesa de que, em algum momento, a poesia de Drummond tenha deixado de significar, ou tenha significado menos para a poesia de Paes, mas de que houve um afastamento natural a impedir a dependência em relação ao precursor. Isto se deu em um período que Davi Arrigucci Jr. caracterizou como o momento em que José Paulo Paes esforçava-se para "apurar a mão" (cf. 1998: 63).

A outra base da assertiva também provém de uma afirmação de Arrigucci Jr. – a da presença de Drummond por toda a poética de Paes. Ele a justifica, dizendo que em um dos "mais belos poemas do final da vida, chamado 'Momento', escrito durante a argüição de uma tese na Faculdade de Letras da USP, está um 'gosto inato de dissolução' que é drummondiano" (1999: 60-61). *Momento*, do livro *Socráticas* (PAES, 2001: 55), foge ao tom da poesia incisivamente crítica vista nos poemas apresentados até aqui, indo no caminho de uma lírica reflexiva:

Momento

Visto assim do alto
no cair da tarde
o automóvel imóvel
sob os galhos da árvore

5 parece estar rumo
a algum outro lugar
onde abolida a própria
idéia de viagem
as coisas pudessem
10 livremente se entregar
ao gosto inato
de dissolução — e é noite.

Do ponto de vista formal, o poema é composto por onze versos brancos, em um único período gramatical, sem divisões estróficas. Ele apresenta certa regularidade na métrica, alternando entre versos de cinco e seis pés. Como exceção, os três últimos versos são, respectivamente, de sete, quatro e oito pés. Seus únicos recursos de pontuação são o travessão no último verso e o ponto final.

O ponto de vista do "eu lírico" é o de quem olha "do alto", e está exposto no primeiro verso. Deste lugar, é descrita a imagem de um automóvel parado, cuja imobilidade é referida em verso marcado pelo eco: "automóvel imóvel" (v. 3).

De imediato, percebe-se o intenso trabalho com o tempo e o espaço, dissociados no poema: no espaço estático, ao menos na dimensão convencional, o tempo tem uma grande amplitude – com o "cair da tarde" (v. 2) , em oposição ao "e é noite" (v. 11), intensificado pelo travessão que o destaca sintaticamente, pela modalidade do verbo "ser" no presente e ainda pela função de desfecho do poema.

Há um tipo de deslocamento em *Momento*, mas não pertence ao plano físico descrito até o verso quatro, onde a estagnação predomina. É um movimento para o plano reflexivo, suscitado pela imobilidade da imagem descrita e, neste plano, habita o desejo de transcendência. Esta não se apresenta como elevação, mas como esvaziamento, como a "dissolução" do não ser. O poema expressa a possibilidade de deslocar-se do plano físico para um outro plano que não obedece às ordens espaço-temporais do mundo físico, talvez seja a idéia de dissolução pela morte, ou por um desdobramento astral. O que menos importa é determinar isto, pois o que marca o poema é a idéia da dissolução – do não ser, ou do ser sem figurar individualidade. Esse deslocamento ocorre na viagem do espaço imóvel contido no plano convencional, para o espaço da mutabilidade, ou unidade transcendental.

Na investigação da assertiva arrigucciana sobre a relação de *Momento* com a poesia de Carlos Drummond de Andrade, encontram-se pontos explícitos de conexão, como identidade

da expressão “automóvel imóvel” (v. 3) de Paes com os “automóveis imóveis” do poema *Nota Social* de Drummond (2002: 20. v. 14), ou também buscar ligações mais profundas, embasadas no tratamento que os poetas dão aos temas.

Nesta segunda hipótese, há uma composição drummondiana em forte conexão com *Momento* de José Paulo Paes e que tem por título um termo presente no desfecho deste poema:

Dissolução

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

5 E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
10 mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Habito alguma?

E nem destaco minha pele
da confluente escuridão.
15 Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito
que o dia carreia consigo,
já não oprime. Assim a paz,
20 destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?

Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

25 Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.

Os vinte e nove versos que compõem o poema *Dissolução* (2002: 247-248) de Drummond possuem uma métrica irregular, muito embora predominem octassílabos, e estão distribuídos, quanto à divisão estrófica, em seis quartetos e um quinteto final. As rimas estão colocadas nos quartetos na seguinte disposição: uma rima paralela ao final da estrofe 2, duas entre os versos da estrofe 5, e uma entre os versos 27 e 28 do quinteto, desfecho do poema. Há ainda uma rima oposta na estrofe final, entre os versos 26 e 29, e uma cruzada entre os versos 9 e 11.

O poema possui uma musicalidade assonante muito marcada pela predominância das rimas vocálicas, ou toantes, com versos brancos como seus contrapontos. Há certa proporcionalidade entre os dois tipos de ocorrências, com dezessete versos brancos e doze rimados, totalizando os vinte e nove versos do poema. As rimas são predominantemente ricas quanto ao léxico, constituindo-se de combinações entre substantivo e verbo: "amávamos/vácuo" (v. 9 e 11), "trânsito/calamo-nos" (v. 27 e 28) e "pele/concentra-se" (v. 13 e 15); substantivo e adjetivo: "paz/destroçada" (v. 19 e 20) e "palavra/suave" (v. 25 e 29); e substantivo e advérbio em "espírito/consigo" (v. 17 e 18). O único caso de exceção, onde há uma rima gramaticalmente pobre, ocorre na toante entre os adjetivos "figuradas" e "cruzados" (v. 7 e 8).

Há um primado do campo semântico da negatividade, da imobilidade e da renúncia, com: "não" (v. 1 e v. 19), "coisas não figuradas" (v. 7), "Braços cruzados" (v. 8), "vazio" (v. 9), "vácuo" (v. 11), "nem" (v. 13), "um fim unânime" (v. 15), "calamo-nos" (v.28) e "sem" (v. 29).

Dissolução inicia com o trânsito para a escuridão noturna (estrofe 1), sendo "escurece" o único verbo que modula uma ação. Nos demais verbos, predomina a marca da imobilidade, que sofre modificação somente na última oração do poema, "és suave", com uma assertiva não negativa. Há a submissão do eu-lírico à escuridão e a "uma outra ordem de seres" (v.5),

do vazio, da dissolução na “confluente escuridão” (v.14). Desta, há de ser ressaltada a utilização de termos de um mesmo campo semântico nos poemas de Paes e Drummond: em Paes a imagem final expressa em “e é noite” (v. 12) é correlata ao “Escurece” (v. 1) e “aceito a noite” (v. 4) de *Dissolução*, o que confere aos dois poemas uma atmosfera similar.

Bem como *Momento* de José Paulo Paes, *Dissolução* possui um movimento que perpassa o poema não obstante o forte matiz de imobilidade, que é expresso de forma mordaz nos “braços cruzados” (v. 8) do eu-lírico. Se em *Momento*, o deslocamento do material ao transcendental é representado na tensão entre o espaço inerte e a entrega à dissolução – viagem que transcende a própria idéia usual de viagem –, no poema drummondiano é a escuridão do anoitecer que amalgama as coisas todas, das quais o eu-lírico “não destaca a própria pele” (v. 13).

E, se não o faz, é pela aceitação da confluência da noite, da dissolução do fim do dia que os braços cruzados, apesar de “hesitando” (v. 16), nada fazem para evitar a noite que se instaura bem como a “rosa definitiva” (v. 23) – símbolo para o poema definitivo – a própria noite decisiva, ainda que alheia ao tempo do dia-a-dia: a escuridão do calar-se do “perene trânsito” (v. 27) do mundo.

Neste breve olhar sobre *Dissolução*, percebe-se uma diferença na abordagem do tema da transcendentalidade. O que em *Momento*, de José Paulo Paes, figura como uma transcendência que pode ser a morte, em Drummond, é o corpo leve sem a alma (v. 29), é a morte. Diferenças como esta não impedem a visualização do “gosto inato de dissolução paesiano” no poema de Drummond, ou da mesma característica, mas de Drummond no poema de Paes. A identidade das poéticas é plenamente visível e não seria relevante afirmar se esta característica em comum nasceu com o precursor ou com o poeta de força recente. Mesmo porque implicaria em especular se José Paulo Paes leu ou não este poema de Carlos Drummond de Andrade.

O certo é que essa identidade é de tal força que permite dizer que *Momento* poderia muito bem estar inserido em um dos livros de Drummond, e isto não constitui necessariamente falta de originalidade em José Paulo Paes. Harold Bloom salienta que “o precursor jamais é absorvido como parte do superego (o Outro que nos comanda), mas parte do id” (2002: 119), e isto significa dizer que faz parte do complexo de desejos que movimentam o ser. Mais do que primado do imitar com qualidade, uma construção como *Momento* é de um tipo que o crítico encontra, por exemplo, ao ler o poema *Fragment* de John Ashberry e afirmar que este poema devolve ao leitor o precursor de Ashberry, Stevens (cf. 2002: 193).

Disto vale a transcrição de um trecho: “em determinados momentos, Stevens parece um tanto demasiadamente com Ashberry, um feito que eu talvez não julgasse possível” (2002: 193). Um pouco disto brota na leitura de *Momento* enquanto um poema de *Apophrades* em relação ao precursor Drummond. Mais que tudo, o fenômeno de *Apophrades* em José Paulo Paes não aparece como um retorno do precursor que diminui sua força, mas como manifestação que

> controlada pela imaginação capaz, pelo poeta forte que persistiu em sua força, torna-se não tanto um retorno dos mortos quanto uma celebração da volta da auto-exaltação inicial que tornou possível a poesia pela primeira vez (BLOOM, 2002: 198).

Vale sublinhar que a experiência da influência constitui um processo que não pode ser situado precisamente. Uma mesma obra composta em determinado período de tempo pode conter, até mesmo em proporções equivalentes, poemas de *Clinamen* – “leitura distorcida ou apropriação”, e de *Apophrades*, ou “retorno dos mortos” (Cf. BLOOM, 2002: 64-65), os dois pontos extremos do mecanismo da angústia da influência descrito por Harold Bloom. E é neste sentido que a teoria bloomdiana é exemplarmente produtiva para o estudo das influências poéticas, dos diálogos entre a poesia do poeta de força recente e o cânone que o precedeu e o influenciou.

Cabe ressaltar que o desvio do *corpus* deste trabalho, na busca pela *Apophrades* paesiana com o precursor Carlos Drummond de Andrade no poema *Momento* serviu para fixar a presença da *Kenosis* em *Anatomias*, *Meia palavra* e *Resíduo*. Nestes livros, há um afastamento da força do precursor, rumo à afirmação de sua própria voz. Esta busca não ocorreu seguindo plenamente o conselho da carta de Carlos Drummond de Andrade (cf. MARTINS & ALMEIDA, 2004), pois a procura de si mesmo não se limitou ao olhar dentro de si. Integrou também a busca de si nos outros – da qual brotaram alguns dos mais ricos poemas de José Paulo Paes, como, através da subversão, *Kipling revistado* e *Projeto de mausoléu civilista e/ou foetus intelectualis brasiliensis*, já expostos aqui.

O uso dos preceitos bloomdianos proporcionou até aqui um bom prisma de observação dos mecanismos de que José Paulo Paes se utilizou para trabalhar as forças da influência poética em sua obra, desde os diálogos intertextuais que são a matéria de grande parte de sua produção, nos quais se inserem as relações de Paes com Oswald de Andrade e com a poesia concreta, mais o diálogo com toda uma tradição cultural – fruto de sua profunda erudição –, até a batalha intrapoética com Carlos Drummond de Andrade, seu mais forte precursor. No

estudo da riqueza dos procedimentos poéticos paesianos, no capítulo que segue, as assertivas de Harold Bloom são acrescidas de outros instrumentos para ampliar a perspectiva de análise dos poemas de José Paulo Paes.

3 A ANATOMIA DO POEMA: TRANSCENDÊNCIA E DICÇÃO PRÓPRIA

"Eu sou o poeta mais importante
da minha rua.

(Mesmo porque a minha rua
é curta.)" [30]

Uma das peculiaridades da teoria bloomdiana que não é acatada neste estudo é o fato de a condição de poeta forte, ou poeta de valor estético firmado, só poder ser alcançada quando um efebo gera o próprio pai, ou concede a um poeta a condição de seu precursor (cf. 2002: 86). Isto significa que o poeta forte só afirma-se como tal quando nascem seguidores de sua poesia, seus filhos poéticos.

Seguir lealmente tal perspectiva seria legar à espera o estudo de poetas contemporâneos, que só teriam a validade de sua produção reconhecida quando se tornassem figuras antigas na história literária. Não se quer aqui menosprezar o valor da distância histórica na observação do valor estético, pois o tempo sempre se apresenta como um bom critério. Por outro lado, lançar os poetas de força recente e produção relevante no limbo dos "ainda não merecedores de estudo" também seria uma grande impropriedade.

Mais que pilar fundamental, a teoria da influência poética de Harold Bloom está presente nesta escritura como um instrumento para a exploração dos mecanismos utilizados por José Paulo Paes no trato com as influências literárias que perpassaram sua obra. O estudo da riqueza de sua produção é centrado aqui na abundância de procedimentos poéticos, dos quais o poeta se vale com êxito. Daí a necessidade de buscar a adequação de outras fontes teóricas para a análise de tais procedimentos.

Além do período histórico em que as obras *Anatomias*, *Meia Palavra*: cívicas, eróticas e metafísicas e *Resíduo* foram produzidas e do intuito de nelas examinar os esforços de José Paulo Paes para "acertar a mão" com sua poesia, no dizer de Arrigucci, está entre os fatores

---

[30] PAES, José Paulo. Celebridade. In: ___. *Socráticas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 37.

que motivaram o estudo conjunto desses três livros a marcante presença da visualidade na construção dos poemas. Esta não aparece com tanta força e variedade nas demais obras poéticas de Paes.

O termo "poema visual" não alcançou ainda uma definição estrita, sendo utilizado, sem nenhuma restrição, para denominar produções poéticas que utilizem o pictórico em qualquer intensidade na sua construção. Foi buscando solucionar essa indefinição conceitual que Philadepho Menezes teorizou acerca da visualidade na poesia contemporânea em seu livro *Poética e visualidade*: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea (1991), obra da qual são utilizadas aqui algumas de suas importantes contribuições para o estudo da imagem plástica na poesia paesiana.

Meneses, além de traçar um abrangente histórico da visualidade poética, desde a espacialização do verbo em *Um coup de dès* de Mallarmè, até suas manifestações mais recentes, também classifica três tipos de poemas visuais de acordo com as possibilidades de relação entre os registros pictórico e verbal nas construções poemáticas.

Essa ênfase na relação entre os signos do poema é componente do próprio conceito de poesia visual que o autor sustenta: não é uma poesia que contém simplesmente o pictórico, mas o poema gerado pela articulação entre registro verbal e registro visual semantizado (cf. 1991: 110). É desta concepção de poema visual, centrada nas relações entre imagem e verbo, que brotam as três categorias propostas por Philadelpho Meneses: o *poema-embalagem*, o *poema-colagem* e o *poema-montagem*.

No *poema-embalagem*, a imagem é mero ornamento que enforma o texto e redunda a temática nele desenvolvida discursivamente, tendo sua força legada à eficácia do registro verbal. Este tipo de procedimento tem nos *Caligramas* de Apollinaire sua utilização mais conhecida antes da poesia concreta (cf. MENESES, 1991: 118-119). No extremo oposto está o *poema-colagem*, que é construído com a ênfase no resultado plástico em detrimento da construção temática, o que seria o caso do "poema-processo" concretista (cf. MENESES, 1991: 155).

No *poema-montagem*, por sua vez, ocorre a materialização da harmonia entre construção visual e verbal na produção conjunta de significação (cf. MENESES, 1991: 127). O termo "montagem" tem sua principal fonte no ensaio *O princípio cinematográfico e o ideograma*, de Sierguéi Eisenstein (1994), no qual o autor busca correlacionar a lógica da cópula de hieróglifos da escrita chinesa com a montagem cinematográfica – a união das *tomadas* na composição de um todo significante.

Tanto nos ideogramas chineses quanto na montagem cinematográfica, dois ou mais signos são associados para significarem juntos o que um ou outro não poderia significar isoladamente (cf. 1994: 151). Para Eisenstein, o mecanismo da montagem procede como uma *colisão*, na qual "de dois fatores determinados, surge um conceito" (1994: 159). Deste princípio da cinematografia também se valeu Roman Jakobson, mas não do ângulo da colisão. Segundo Jakobson,

> a justaposição de conceitos gramaticais contrastantes pode ser comparada ao chamado *corte dinâmico*, utilizado na montagem cinematográfica, um tipo de corte em que (...) a justaposição de tomadas ou seqüências contrastantes é utilizada para suscitar idéias na mente do espectador, idéias estas que não são veiculadas por cada tomada ou seqüência em si (apud. CAMPOS, 1994: 82 [*nota de rodapé*]).

Com o até aqui exposto, pode-se esboçar um conceito de poesia visual como sendo a produção poética que se vale da imagem plástica associada ao verbo (ou, raramente, somente a outras imagens) para, em relação de *colisão* (Eisenstein) ou *justaposição* (Jakobson) intersígnica, produzir um efeito que é o produto da relação entre os termos – diferente da significação de cada elemento em si e mais amplo que um mero somatório de signos.

Este esboço conceitual, associado à classificação dos tipos de relação entre signos da proposta de Philadelpho Meneses, proporciona um bom enfoque para a análise da visualidade na produção poética de José Paulo Paes. Desta, *Epitalâmio* (A, 95) serve como um primeiro exemplo:

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)

Apesar da atenção gerada pelo desenho triangular de cada uma das três estrofes (quartetos) de *Epitalâmio*, predomina na construção do poema uma sintaxe verbal, excetuando-se a "quebra" frásica necessária à construção de tal desenho.

A temática sexual é desenvolvida, portanto, com o predomínio do registro verbal, do qual se podem apontar importantes elementos que constroem a eroticidade no poema. Como exemplo inicial, tem-se o matiz dionisíaco denotado nas referências à "uva" (v. 1) e ao "vinho" (v. 6) e relacionado a duas metáforas essenciais no poema: a "concha oclusa" (v. 3) e o "falo" (v. 9). Este é ambíguo, podendo também ser lido como declinação na primeira pessoa do singular do verbo "falar".

A "concha oclusa/ entre coxas abruptas" (v. 3-4) e o "falo" (v. 9) são signos que se relacionam aos genitais feminino e masculino e há que se notar que "falo" está compreendido pelos parêntesis – presente no mesmo espaço em que se encontram as "águas/ do amor da morte" (v. 11-12). A morte ligada ao amor em um contexto de eroticidade assume a condição de metáfora para o orgasmo, o que se intensifica na leitura de "falo" também como verbo conjugado na primeira pessoa do singular – marca da pessoalidade. Na mesma estrofe, que se encontra entre parêntesis, há o trecho "noite/ primeva" (v. 9-10), referência que pode ser relacionada ao matiz dionisíaco, portador do primitivo/ instintivo e do sexual.

Após a leitura do verbalmente construído no poema, pode-se ler nos triângulos formados pelas estrofes na página uma referência à forma triangular do púbis, concatena-se, assim, o pictórico e o sintático-silogístico na construção do erotismo, incluindo-se aí a função do título *Epitalâmio* – "canção de núpcias" – para o enfoque do sexual na construção.

Na tipologia proposta por Philadelpho Meneses, *Epitalâmio* pode ser classificado como um *poema-embalagem*, visto a semelhança entre seu processo de construção e o *método caligrâmico* (Apollinaire), "uma adequação gráfica do discurso verbal à forma figurativa do tema" (1991: 36). Isto é devido ao predomínio do verbal, da sintaxe, sobre o figurativo em sua construção.

Por outro lado, nos *poemas-embalagem*, a forma plástica funciona como mero ornamento que acaba por redundar a temática já desenvolvida verbalmente. Este não é o caso de *Epitalâmio*, pois nele a forma púbica pertencente ao campo semântico da sexualidade funciona como um dado em *justaposição* com o registro verbal, intensificando a abordagem neste efetuada – não é mero ornamento tautológico. Assim, *Epitalâmio* transcende o conceito na medida em que seu plano plástico ultrapassa a função de adorno, constituindo um dado importante do plano de expressão do poema e dialogando com o desenvolvido em seu extrato verbal.

No livro seguinte a *Anatomias – Meia palavra*: cívicas, eróticas e metafísicas –, há um poema visual homônimo ao agora analisado. *Epitalâmio* (MP, 69) foi brevemente referido aqui à folha 41, mas merece um olhar a mais[31]:

Como um sustentáculo do caráter poético deste poema-visual, há o alargamento do conceito de poeticidade proporcionado por Roman Jakobson quando o teórico caro aos concretistas tratou dos traços *pansemióticos*, que não se restringem à linguagem verbal, e entre os quais está a *função poética* (cf. 1991: 119). Assim, conclui-se que a própria imagem pictórica pode, por si, atuar em uma *função poética*, independentemente da existência de suas relações com registros verbais. Isso transcende, em certa medida, a concepção de *poema-visual* de Philadelpho Meneses, que tem por pilar as relações entre os registros verbal e icônico, sendo a poeticidade, para o autor, dependente do registro verbal.

Ainda assim, *Epitalâmio* se enquadra perfeitamente na classificação de Meneses, mas enquanto *poema-montagem*, considerando-se a relação entre a imagem e o registro verbal constituído pelo seu título enquanto associação que produz a significação do poema. A

[31] A imagem foi copiada digitalmente do original e suas dimensões estão reduzidas nesta reprodução.

estrutura do poema obedece à lógica ideogrâmica ou da análoga montagem cinematográfica, na qual os elementos associados estabelecem novos conceitos não expressos em cada um deles por si mesmos.

Epitalâmio é um poema construído plenamente através de montagem, o que pode ser explicitado em uma leitura "passo a passo" de seus componentes: o objeto escova de dente pode ser lido como símbolo do pessoal, do particular e ainda do cotidiano; a imagem de duas escovas de dente juntas, como união de pessoalidades, relacionamento interpessoal e o entrelaçamento de suas cerdas aponta para uma conotação sensual.

Duas escovas em um copo, transformam-se em "duas escovas em cópula", não na gradação utilizada didaticamente aqui na leitura de cada elemento componente do poema, mas na comunicação imediata própria da imagem e na sua eficiente articulação com a palavra.

No capítulo anterior, foi explorado o contraste entre a formalidade da tradição envolvida no vocábulo usado como título e o desprendimento da abordagem temática neste poema. O que coube agora ressaltar de *Epitalâmio* é o modo como a "combinação de dois ou três pormenores de tipo material produz uma representação perfeitamente acabada de uma outra espécie – psicológica" (EISENSTEIN, 1994: 153).

Não são encontrados exemplos de *poemas-colagem* na obra paesiana. Talvez isto se deva a sua própria condição de poesia concomitantemente lúdica e intelectual, na qual não caberia "a crença de que a mera desconstrutividade basta para recriação da composição" (MENESES, 1991: 111) – característica dos *poemas-colagem*. Na produção de José Paulo Paes, a racionalidade impera na construção minuciosa e sintética dos poemas. Isto não impede a presença do que Philadelpho Meneses denomina "poema achado" – a transposição de elementos do cotidiano para a página de livro, recontextualizando-os e, com isso, os ressementizando. Este é o caso do "poema-placa" *Sick transit* (MP, 63), citado à folha 40.

Também se enquadra nessa categoria o poema *Outdoor para igreja e/ou consultório de psicanalista* (R, 54), sobre o qual José Paulo Paes diz:

> certo dia, olhando pela janela do ônibus que diariamente me levava ao trabalho, tive a atenção despertada pelo letreiro de uma loja de pneus. A primeira letra e parte da segunda letra do letreiro haviam sido roídas pelo tempo. De tal modo que, em vez de 'pneus a crédito', lia-se nele 'eus a crédito' ou, com o que sobrara da segunda letra, talvez 'deus a crédito'. Num domingo, fui lá, fotografei o letreiro e dei um título à foto: 'Outdoor para igreja e/ou consultório de psicanalista'. (1996b:57).

Veja-se o resultado na reprodução[32]:

O texto materialmente legível é “eus a credito”, e tem, como possíveis leituras, “Deus a crédito”, “eus a crédito”, e a mensagem original “Pneus a crédito”. Com a primeira possível leitura referida, justifica-se a primeira parte do título, na referência a igreja, um chiste talvez direcionado às diversas formas de dízimo religioso. A segunda opção de leitura é calcada no plural “eus”, daí a referência à psicanálise e, observada a forma de pagamento (crédito), a um consultório. Pode-se também ler o “a credito”, pela ausência de acento, como “acredito”, o que permite outras leituras, como “Deus acredito” e “eus acredito”.

Também o “achado” é artifício de construção de *O espaço é curvo* (MP, 73) que, a semelhança do referido *Sick transit* (MP, 63), transpõe a fotografia de uma placa de trânsito para a página do livro[33]:

[32] A imagem foi copiada digitalmente do original e suas dimensões estão reduzidas nesta reprodução.
[33] Idem.

A placa indicativa de beco é então ressemantizada para conotar, em uma leitura que considere a situação histórica do regime militar como importante contingência negativa para a expressão artística e intelectual, uma interdição ideológica da qual não se escapa. A tematização do plano político neste poema faz com que ele, se deslocado de seu contexto histórico, perca sua eficácia não obstante a originalidade de sua composição. No caso de *O espaço é curvo*, a imagem acaba valendo em função do registro verbal que carrega consigo, e não pela sua significação pictórica, pois a relevância é creditada ao enunciado "rua sem saída".

Ao estudar-se a questão da visualidade na obra poética de José Paulo Paes, é cabível voltar novamente o olhar sobre sua relação com a vanguarda concretista. Isto não configura uma redundância, pois anteriormente procurou-se frisar o modo como o poeta não se restringiu à qualidade de concretista e, agora, o objetivo é abordar técnicas características da poesia concreta que comparecem com força nos poemas de Paes.

Neste caminho, é indispensável a utilização do principal texto teórico do concretismo literário, o *Plano piloto para a poesia concreta*[34]. Publicado originalmente na revista *Noigrandes* n. 4, o texto de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos expõe as linhas gerais do que deveria ser a poesia concreta, seus postulados teóricos iniciais, bases histórico-literárias, tangentes com outras artes (pintura, música) e os meios pelos quais se chegaria ao objetivo de uma poesia *verbivocovisual* (Cf. TELLES, 1976: 344).

[34] In: TELLES, 1978: 343-345.

Um dos procedimentos concretistas de construção poemática baseia-se na verbificação e na substantivação – “a moeda concreta da fala” (Idem: 344). Em outras palavras, a eliminação de acessórios dispensáveis e próprios de uma poética liricizante, contribuiria para uma maior concretude da poesia. Valendo-se da substantivação, José Paulo Paes elabora, em *Pavloviana* (A, 92-93), um diálogo subversivo com a tradição científica, que parte do intertexto, indicado pelo título do poema, com a teoria do Reflexo Condicionado, de Ivan Pavlov, para tematizar a perda do sentido original das coisas:

a sineta
a saliva
a comida

a sineta
a saliva
a saliva

a saliva
a saliva
a saliva

o mistério
o rito
a igreja

o rito
a igreja
a igreja
a igreja
a igreja
a igreja

a revolta
a doutrina
o partido
a doutrina
o partido

o partido
25 o partido
o partido
o partido

a emoção
a idéia
30 a palavra
a idéia
a palavra
a palavra
a palavra
35 a palavra
A PALAVRA

A experiência base da teoria pavloviana sobre o reflexo condicionado, testada na alimentação de cães cobaias, é representada sinteticamente nas três primeiras estrofes. A estas se segue uma tematização crítica das ideologias atuantes enquanto alienação. Quer seja a tematização da doutrina religiosa, nas estrofes quatro, cinco e seis, quer seja a da doutrina política comunista, nos versos 19 a 24, ou, por fim, da própria mecanização do humano no seu instrumento inato de expressão das idéias e emoções: a palavra, do verso 28 ao final.

A gradação representativa do processo de condicionamento é representada tanto no plano sintático, pela ordenação e repetição de palavras-chave, como no plano formal, com a mesma gradação dos termos refletida com destreza no posicionamento dos versos que, na ordem direta de leitura, se apresentam na forma de degraus decrescentes. O mecanismo de reificação criticado é representado como decadente tanto na ordem de aparição sintática dos elementos ("o mistério/ o rito/ a igreja", por exemplo), como na sua disposição na "estrutura de degraus" que (en)forma o poema.

O último verso chama a atenção por quebrar o uso contínuo de fonte minúscula e por apresentar também uma quebra quanto ao sentido decadente da gradação expressa no texto. A "palavra" aparece como elemento que não se subjuga inteiramente ao mecanismo reificador, elemento de tensão que encerra o poema, cortando o afunilamento reiterado e que conota uma ruptura perante o condicionamento: como construção, a palavra transcende a subjugação ao ato mecânico, representada pelo tipo minúsculo, e eclode, em letras maiúsculas, expressando renovação.

Tanto na estrutura paratática, de quebra do imperativo sintático-silogístico em favor de nexos estabelecidos pela justaposição dos elementos, quanto na substantivação e na exploração produtiva do "branco da página", *Pavloviana* se apresenta como poema com largo e produtivo uso dos preceitos formais da poesia concreta. Assim também se mostra o poema *O Suicida ou Descartes às avessas* (A, 108):

Cogito

ergo

pum!

Uma das bases da construção do poema é o diálogo com a famosa frase de René Descartes "Penso, logo existo", que no poema aparece em latim e com a conclusão "sum" (*existo*) substituída pela onomatopéia "pum", perfeitamente adequada a sonoridade original. Disto brota a conjectura de que o pensar, neste poema, não leva ao existir, mas ao deixar de existir, pois este é substituído por algo que pressupõe o ruído de um disparo e, consoante o título, um suicídio.

Outro aspecto importante de *O Suicida ou Descartes às avessas* é o que se pode chamar de desenho da sucessão temporal. O efeito singular é obtido na boa exploração da geografia da página, que se materializa no deslocamento do termo "ergo" para a direita da página em relação ao "cogito", conotando, pelo movimento na espacialidade, um efeito na temporalidade da recepção. Este efeito é que simboliza o espaço entre a reflexão do pensar ("cogito") e a ação extrema que está representada na onomatopéia "pum".

Em outra leitura, o disparo pode ser entendido como uma referência ao flato, de onde se assevera o deboche que se constrói no poema. Partindo do existencial e do cultural, posta a fama do intertexto cartesiano, o poema se encaminha ao escatológico, que se associa tanto ao próprio intertexto, quanto à temática que o poema aborda.

Outro poema que demonstra de modo exemplar a utilização dos postulados concretistas de composição poética é *A Evolução dos Estilos* (R, 45):

barroco
barrococo

rococo

O poema aborda a evolução de estilos artísticos através da “descrição de uma delas”: a passagem do Barroco ao Rococó demonstrada como sendo apenas a supressão de uma sílaba e o acréscimo de outra. A falsa etimologia iniciada no acréscimo de uma sílaba constitui uma forma criativa e modelar para um correlato poético da própria natureza do Rococó – uma exacerbação do barroco, um acréscimo (um exagero?). Em sua simplicidade a peça ironiza os próprios métodos da História da Arte ou da Literatura.

Estes três poemas de José Paulo Paes, além de demonstrarem o uso produtivo que o poeta fez do legado concretista, são exemplos do que Benedito Nunes chamou de “arqueologia do poético”, uma “dimensão da intertextualidade literário-histórica (...) operando dentro de uma nova tradição ou de tradições novas”, em seu estudo sobre a poesia dos anos 80 do século XX (1991: 178), o que é observável nos intertextos e na “releitura” dos processos de evolução artística, como em *A Evolução dos Estilos*.

Isto se estende por toda a obra de José Paulo Paes sob duas formas: com a tematização de um horizonte histórico do pensamento científico, cultural ou intelectual, ou com a abordagem do puramente metaliterário, nos chistes paesianos efetuados sobre ícones do cânone. No caso dos diálogos com a intelectualidade, a ciência, quase sempre brotam construções que operam um diálogo com a história (da Literatura, da Ciência...) e, ao mesmo tempo, geram um tipo de humor incisivo carregado por um tom reflexivo fundamental. Disso, os poemas *O Suicida ou Descartes às avessas*, *Pavloviana* e *A Evolução dos Estilos* são bons exemplos.

Quanto aos diálogos paesianos com os ícones literários precedentes ou contemporâneos ao poeta, ocorre um processo semelhante ao que Benedito Nunes denominou “*tematização reflexiva da poesia* ou a poesia sobre poesia” (1991: 182). Isto se dá, por exemplo, nos intertextos com William Shakespeare em poemas como *Anatomia do Monólogo* (A, 88) e *Não Cora a Pena de Ombrear Co’o Sabre* (R, 46). Veja-se este último:

NÃO CORA A PENA
DE OMBREAR CO'O SABRE

wordswordswords
swords

Do ponto de vista formal, notam-se inicialmente a utilização de vocábulos da língua inglesa e a repetição do termo "words" (*palavras*), no plural, que não implica em tautologia. Antes, e nisto consiste uma chave essencial do poema, a reincidência da palavra "words" resulta na construção de outra palavra, "swords" (*espadas*), e a relação entre estes dois termos presta coerência com o título do poema;

Outro fator importante é o diálogo com uma das famosas falas da obra de William Shakespeare, "words, words, words", de Hamlet. A repetição que na fala hamletiana resulta na (e simboliza a) perda de força e de sentido da palavra, em José Paulo Paes tem sentido inverso: a pena, a escritura, não teme o sabre, a espada. Também é arma de luta – o que se sublinha intensamente no arcaismo da grafia do título. Trata-se de evocar um duelo.

É certo que, historicamente, no Brasil de 1980, quando da escritura do poema, a palavra estava abafada pela "espada institucional", mas ainda era o mais forte instrumento de luta para os intelectuais. É também sobre o personagem Hamlet, de Shakespeare, que se constrói o diálogo intertextual do poema *Anatomia do monólogo* (A, 88):

ser ou não ser?
er ou não er?
r ou não r?
ou não?
onã?

O poema é construído sobre a decomposição frasal da dúvida existencial hamletiana "ser ou não ser", da qual são suprimidas gradativamente as ocorrências inicial e final do termo "ser". No verso 4, o termo já se extinguiu totalmente do poema, restando o mecanismo gramatical da dúvida entre as possibilidades de "ser" e de "não ser" – "ou não". *Anatomia do monólogo* tem como desfecho a supressão do termo "ou" que amparava a dúvida, sendo o último verso formado apenas por "onã". A este desfecho, são aqui propostas duas leituras.

A primeira baseia-se na continuidade da negação "não" com seus caracteres dispostos irregularmente quanto à grafia usual – "onã" – mas de forma coerente com o processo de

decomposição que estrutura o poema, mais a interrogação indicadora da pergunta que não foi suprimida da composição. O "onã" é, nesta leitura do poema paesiano, a expressão sintética do paradoxo, com a manutenção da dúvida e supressão das alternativas de solução.

A segunda leitura busca no personagem bíblico Onã um intertexto para o poema de Paes. Onã, cuja história é narrada em *Gênesis 38:1-10*[35], teve o irmão morto, não deixando herdeiros. Ele foi incumbido de conceber um filho com sua cunhada, a fim de dar continuidade ao nome do irmão que havia morrido, e assegurar a posse da terra pela família. Onã então teve relação sexual, mas não cumpriu a sua responsabilidade de gerar o herdeiro, daí o seu nome ser associado à prática contraceptiva do coito interrompido, também chamado onanismo. Neste caminho, o poema chega à questão da existência novamente, desta vez pela via da sexualidade: a contracepção é a não existência de um novo ser.

É importante ressaltar que o desenho construído pelo poema em relação ao branco da página pode ser considerado uma referência ao tema sexual abordado, correspondendo, nessa perspectiva, à forma pubiana.

Na outra opção de leitura, visualiza-se que o afunilamento proporcionado pela decomposição da frase intertexto ("ser ou não ser?") é refletido na forma do poema. Este é um exemplo de total coerência entre tratamento do tema e construção formal, esta integrando tanto a estruturação sintática do poema, quanto a construção de sua geografia na página. É este mesmo belo trabalho com a decomposição, só que lexical em vez de frasal, que irá sustentar a construção de *Epitáfio para um Banqueiro* (A, 90):

negócio
ego
ócio
cio
0

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). Os demais termos que surgem da decomposição da palavra inicial "negócio" – "ego", "ócio" e "cio" – são termos contidos na mesma, enquanto estruturas formais de caracteres e elementos tematicamente associados a "negócio", de acordo com a abordagem efetuada por José Paulo

35 Fonte: A BÍBLIA sagrada. Antigo e novo testamento. Trad João Ferreira de Almeida. Ed. ver. e atual. no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

Paes. Fica explícita uma ferrenha crítica ao "capitalismo" e ao egocentrismo, inter-relacionados no poema, mais o elemento sexual, que no poema aparece reduzido à dimensão de cópula instintiva, rebaixando o caractere humano ao animal, com o termo "cio" (v. 4).

Sobre a abordagem temática presente em *Epitáfio para um Banqueiro*, cabe ressaltar que, apesar da tematização política, sua forma muito difere dos poemas panfletários que, em função de um conteúdo visto como elemento essencial da criação, relegam o aspecto estético a um segundo plano. De modo exemplar, o enriquecimento estético no poema paesiano é que amplifica a força da abordagem política, que não subjuga o plano formal a uma condição secundária: não é através do primado conteudístico que aflora a intensa preocupação política em sua poesia.

De outros meios se vale a poesia para abordar tais problemáticas, como o é a lírica enxuta e atomizada de José Paulo Paes que, com certeza, teve nas lições aprendidas nos poemas concretos muita ajuda em sua configuração. Destaque-se, a respeito da afinidade da dicção paesiana com os princípios da poesia concreta, o comentário de Antônio Houaiss sobre esta corrente estética, em texto ainda receoso acerca da então nascente vanguarda: "o caminho da poesia era, pois, o abandono da linguagem 'liriferante' e a tomada da vereda ou estrada real de uma linguagem sintética, substancial, diretamente comunicativa" (1966: 148).

No caminho paesiano rumo a essa linguagem poética, pode-se dizer que há dois tipos fundamentais de tom discursivo. Um primeiro, comumente referido pela crítica, é aquele baseado no chiste, no comentário incisivo e, necessariamente, calcado no humor; e um segundo que, apesar da manutenção das características do primeiro tipo referido, apresenta uma gravidade discursiva e uma condensação semântica semelhante a de um haicai – a intensidade do sentido concentrada na expressão mais breve.

Isto significa dizer que o minimalismo paesiano é diferente de, por exemplo, um *poema-piada*, no sentido em que não é constituído pelo simples humor com matiz de blague. A associação inusitada de termos ou o deslocamento de uma expressão desgastada para um novo contexto através de diversos procedimentos formais, tornando-a única, é o mecanismo da construção de uma poesia que atua no interstício do humor e da gravidade – do deboche, ou da ironia, e da reflexão profunda acerca da existência humana.

O *multum in parvo* da poesia paesiana não se estende apenas ao formal. Ao lançar o olhar sobre o que conteria a lápide de "um banqueiro", Paes não tematiza a miséria de "um" homem qualquer, mas abarca a crítica severa que lamenta a condição miserável de um traço do ser humano. Do individual, com particularidades e idiossincrasias tematizadas, sua poesia logra atingir o universal: o Homem – raça humana – e de seu *modus vivendi*.

Há uma certa recorrência deste tipo de abordagem nos poemas de Paes, e afastando-os ainda mais da "humor piadístico", sublinham a profundidade do trabalho com temas graves através de um tratamento, se não cômico, lúdico. A poesia paesiana, na sua construção e recepção se baseia em um jogar no qual o espírito lúdico é necessidade inconteste. Esse tipo de humor crítico presente no José Paulo Paes da década de 1970 se torna um dos aspectos mais extensivos da poesia brasileira dos anos 80 (Cf. NUNES, 1991: 182).

Longe de somente consistirem nos trocadilhos bem humorados, ou irônicos, os poemas de José Paulo Paes sempre apontam para uma (ou mais) leitura (s) aprofundada (a). O existencial, bem ao gosto de um "sentimento do mundo" drummondiano, do homem e de sua carga de ser homem com todo o peso de sua finitude é elemento reiterado nas peças poéticas paesianas. Alguns deles sem o usual minimalismo físico, estrutural, mas com o mesmo enfoque no mínimo. Neles, o olhar sobre o particular, sobre o individuo, aponta para o humano – abarca o universal. Um claro exemplar deste tipo de construção paesiana é o poema *Declaração de bens* (MP, 82):

meu deus
minha pátria
minha família

minha casa
5 meu clube
meu carro

minha mulher
minha escova de dentes
meus calos

10 minha vida
meu câncer
meus vermes

Em cada uma das estrofes do poema ocorre um afunilamento, que, respectivamente, trata do institucional, do social/espacial, da vida íntima e do pessoal e, por fim, do plano interior, metafísico e fisiológico – com "vida" e "vermes" presentes em uma mesma estrofe. Há dois tipos de redução no poema, sempre atuando no deslocamento de um plano mais

amplo até o detalhe extremo. O primeiro tipo é observável no interior de cada uma das estrofes, conforme o já descrito.

O segundo tipo de afunilamento no poema atua na relação entre as suas estrofes, e fica claro quando da observação do contraste entre o primeiro e o último versos do poema, na oposição entre "meu deus" (v. 1) e "meus vermes" (v. 12). O poema, neste sentido, apresenta nesta extrema redução, um tratamento temático sobre a condição humana que vai dos valores transcendentais ou religiosos – "deus", no primeiro verso – e, portanto, elevados, até a pequenez do humano representada pela finitude, ou morte, na referência a "câncer" (v. 11), e à completa degradação, na ríspida alusão à putrefação do corpo, no verso de desfecho.

A importância destes extremos no poema não reduz a relevância do percurso de construção que leva a eles. Desse, é imprescindível referir-se à constituição da segunda estrofe, concentrando em um mesmo universo de significação – o das coisas íntimas – os "calos" (v. 9), o objeto "escova de dentes" (v. 8) e a "mulher" (v. 7), que se objectualiza neste contexto. Há ainda o fato de o poema ser todo construído através de pronomes possessivos declinados na primeira pessoa do singular, demonstrando um tratamento do tema que engloba a inserção do sujeito na problemática discutida.

Neste poema paesiano, isto se dá através da completa integração do eu-lírico na exposição de uma abordagem da miséria humana, na assunção desta em um discurso pessoal. Para José Paulo Paes, *Declaração de bens* é um dos poemas talvez mais ilustrativos "de uma crítica à fúria de posse da sociedade de consumo na sua pervertida versão brasileira pós-64. E com as ilações cívicas, eróticas e metafísicas que dos seus ridículos se pudessem tirar, conforme propunha o subtítulo de *Meia palavra*" (1991: 190).

Não seria lícito dividir a produção poética de José Paulo Paes em dois tipos distintos, um de influência política e outro de influência literária. Isto porque a obra paesiana é *de per si* politizada, no sentido etimológico do termo, não se restringindo ao engajamento partidário. O que Paes bebeu no "sentimento do mundo" drummondiano e integrou na reiterada focalização da condição humana em seus poemas é uma postura politizada, mas de preocupação universal – transcende o partidarismo. Segundo suas próprias palavras, em vez do termo "política", a

> 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 (...). 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 (Apud: MOISES, 2004).

O travo de acidez no discurso de tom irônico que José Paulo Paes identifica como semelhante ao da dicção drummondiana é justamente o que o afasta do poeta mineiro. O já mencionado "esforço inútil de libertação" da poesia de Drummond é substituído em Paes por uma abordagem sempre participante e que tende a soar como veículo da possibilidade de mudança.

Isto não significa que a poesia paesiana tenha forçosamente de se apresentar otimista, muito pelo contrário: a esperança não pressupõe o rechaço da concretude de uma abordagem crítica lúcida. A esse respeito, tem-se a produtiva contribuição de Luiz Costa Lima, defendendo que se "uma distinção cabe ser feita é entre o otimismo e esperança. Esta daquela se distingue em não ser uma aposta no vazio, infundada" (196-: 326).

A presença da esperança ocorre no já exposto *Pavloviana*, com "a palavra" a quebrar a mecânica da alienação, e também em *Brecht Revisitado* (R, 51):

> partido: o que partiu
> rumo ao futuro
> mas no caminho esqueceu
> a razão da partida
>
> 5 (só perdemos
> a viagem camaradas
> não a estrada
> nem a vida)

Este poema que toma por título o nome de Bertold Brecht para a tematização do declínio das crenças partidárias (comunistas) tem uma oposição bem marcada ao tom de despedida dos valores expresso na primeira estrofe. Na estrofe final, posposto à declaração do fracasso que constitui a estrofe um, há o matiz de esperança valorizado por constar no desfecho do poema.

Ainda assim, a presença e/ou a ausência da esperança nunca são sublinhadas: a crítica é dada e a palavra participante se faz denúncia mesmo que não detenha a alternativa de

mudança. Um exemplo que ilustra bem tal caráter é *Do novíssimo testamento* (R. 58), no qual, segundo o próprio poeta, “a atualidade de uma passagem do evangelista Mateus acerca das preliminares da crucifixão é posta em relevo pela contigüidade de uma notícia do jornal em torno dos excessos da repressão policial” (1991: 192):

e levaram-no maniatado

e despindo-o o cobriram com uma capa de
escarlata

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

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

e depois de o haverem escarnecido tiraram-lhe
10 a capa 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

A transposição da passagem bíblica para o poema não subverte o hipotexto a princípio. O desenrolar narrativo da crucificação de Cristo é mantido até o verso 11, compreendendo as cinco estrofes iniciais. Só na sexta e última estrofe ocorre a atualização da narrativa milenar para um passado hodierno que, apesar de possuir indicação de mudança – com a punição dos responsáveis (v. 14) – a deixa em suspenso, por serem indicados os meios para efetuá-la, mas indeterminada sua execução.

Além disso, a mesma passagem, dos três versos finais do poema, impele o leitor a valer-se do conhecimento comum: consoante a análise do poema feita por Paes, o “em processo” em declarações de órgãos públicos nos telejornais possui um matiz de fato que não será efetivamente apurado. Nisto constata-se a presença da “desesperança não sublinhada”, ou

seja, sua ausência não é destacada e por ela emerge mais acentuada a denúncia veiculada na composição.

Sobre ocorrência de teor semelhante na poesia de João Cabral de Melo Neto, Luiz Costa Lima teorizou sobre o que chamou de "técnica do cruel" (196-: 383-384), a presença de uma crueldade não tematizada, passível de leitura no tratamento dado ao tema e nas palavras utilizadas nos versos do poeta com o fim de que "sem rodeios, eles digam o que devem dizer" (Idem: 382).

Essa crueldade metodológica (Cf. LIMA, 196-: 382) é encontrada em José Paulo Paes, por exemplo, nos poemas já aqui expostos: *Epitáfio para Rui* (R, 48) e *Projeto de mausoléu civilista e/ou foetus intelectualis brasiliensis* (R, 47). Ambos dialogando com a figura canônica de Rui Barbosa, têm suas posturas críticas amplificadas pelo travo do cruel que lhes garante a eficácia subversiva – daí terem sido referidos como amostras de *clinamen e tessera*, de apropriação e leitura distorcida e de completude e postura antitética, para usar os termos bloomdianos.

Sendo assim, pode-se dizer que a *técnica do cruel* é mais importante que o "sentimento do mundo", pois não é presente enquanto dado tematizado, mas como mecanismo de desenvolvimento do poema. Assim, ao lado do sempre presente crivo crítico, cabe enfocá-la para uma boa apreciação da poética paesiana, visto que, como bem afirmou José Guilherme Merquior, em *A astúcia da mímese*, "a inventividade do poeta estará no como ele diz, não no que ele diz" (1997: 24).

Há pelo menos duas exceções à referida esperança nos três livros aqui enfocados que devem ser expostas: nos poemas *Saldo* (MP, 79) e *Termo de Responsabilidade* (MP, 84). Ambos tematizam não apenas a ausência de otimismo, também a desesperança e o pessimismo. Em *Saldo* (MP, 79), os parêntesis têm papel essencial para essas presenças:

a torneira seca
(mas pior: a falta
de sede)

a luz apagada
5 (mas pior: o gosto
do escuro)

a porta fechada

(mas pior: a chave
por dentro)

O poema é composto por três tercetos, sendo eles, invariavelmente, duas redondilhas menores e um verso de duas sílabas. Consoante a métrica, o ritmo apresenta certa regularidade, com exceção do primeiro verso acentuado na terceira e quinta sílabas poéticas, o poema segue o padrão rítmico: 5 (2-5), 5 (1-3-5), 2 (2).

De sua forma, é essencial destacar-se o efeito gerado pelo ritmo ternário do verso dois de cada estrofe. Nestas, juntamente com o parêntesis, inicia-se a transformação das imagens de privação – "torneira" (v. 1), "luz apagada" (v. 4) e "porta fechada" (v. 7) – em signos da desmotivação. Esta modificação é intensificada pelo prolongamento do ritmo e, ainda, pela anáfora da conjunção adversativa "mas", fazendo com que o poema configure uma espécie de relato de imagens de desistência: uma *stasis*[36] do desistir.

Em *Termo de Responsabilidade* (MP, 84), perdura o tom pessimista, mas é a derrota que matiza a construção em lugar da desistência de *Saldo*:

mais nada
a dizer: só o vício
de roer os ossos
do ofício

5 já nenhum estandarte
à mão
enfim a tripa feita
coração

silêncio
10 por dentro sol de graça
o resto literatura
às traças!

Doze versos assimétricos divididos em quatro quartetos formam o poema. Sua musicalidade, apesar da presença de algumas aliterações, como em "só" e "vício" (v.2), deve-

[36] O termo foi utilizado no sentido proposto por José Guilherme Merquior que, ao fazer uma definição da lírica, coloca a *mímese* de estados de ânimo, ou *stasis*, como o objeto da lírica (Cf. 1997: 27).

se essencialmente às rimas cruzadas consoantes entre “vício” e “ofício” (v. 2 e 4), “mão” e “coração” (v. 6 e 8) e à cruzada toante (quase consoante) entre “graça” e “traças” (v. 10 e 12), sempre colocadas entre o segundo e o último versos de cada estrofe.

Sobre esses dois poemas de exceção, seria inadequado falar em “crueldade”, sendo o mais próximo disto neles vislumbrar certo matiz sombrio. É neste campo semântico que orbita o estado (*stasis*) suscitado por *Termo de Responsabilidade*: o da ausência de motivos, sobre os quais não cabe, neste momento, a tentativa de determinação – se o que faltam são ideais, ou valores, ou crenças, etc. – mas sim, a observação do movimento presente em cada estrofe, do ato ausente à explicação deste “não-ato” através do findar de elementos motivadores, como se percebe.

Na primeira estrofe, por exemplo, o silenciar vem ligado a dois elementos essenciais. O primeiro deles está contido na expressão inteira “vício/ de roer os ossos/ do ofício” (v. 2-4), revelando o fato de, mesmo que não haja o silêncio em si – apesar de não haver “mais nada a dizer” (v. 1-2) –, o ato seria antes hábito que é feito por alguma razão outra. O segundo elemento consiste na ambigüidade provável da expressão “ossos do ofício” (v. 3-4), podendo em um sentido diferente remeter à própria morte deste ofício, que ao fim do poema associa-se ao termo “literatura às traças” (v. 11 e 12).

Agora, é apropriado que se faça a determinação da ausência, postergada linhas atrás, ao centrar-se na inexistência de “estandarte” (v. 5), nos que então nada mais têm a dizer e na literatura que, jogada às traças, já não pode significar. Enfocando esses dados, pode-se efetuar uma leitura tomando por horizonte o contexto de produção do poema, o ano de 1973, em plena ditadura militar. Neste sentido, a significação dos trechos acima enumerados aponta para um denominador comum: a ineficácia do verbo frente à força castradora da situação política, um contraponto a *Não Cora a Pena de Ombrear Co’o Sabre*, de sentido inverso e exposto linhas atrás.

Após a análise destas duas exceções que encerram o olhar sobre a “técnica do cruel” na poesia paesiana, é apropriado um balanço das características da poesia de José Paulo Paes até aqui expostas. Em direção à inovação canônica de procedimentos de construção poética, encontra-se tanto a utilização de procedimentos oriundos da poesia concreta na busca de uma utilização mais produtiva do elemento visual, quanto na presença do pictórico em si como elemento principal do poema. Isto demonstra a legitimidade da assertiva de Antônio Houaiss quando afirma: “se a visão do mundo é poética, mesmo a dispensa dos veículos tradicionais de transmissão de poesia não invalidará essa visão” (1966: 135). Uma característica que Paes, conforme se observa pela qualidade das produções, possui largamente.

No plano da abordagem temática, a preocupação com o humano ou o "sentimento do mundo" é reiterada ao longo de sua produção poética. Sua tensão com a *técnica do cruel*, só a faz emergir com mais força. Assim também o faz com os diálogos subversivos com a tradição literária e cultural do Ocidente, na dimensão de uma *arqueologia do poético* que comparece com freqüência na produção paesiana e através da qual o poeta faz a afirmação de seus preceitos sobre a construção poética – na valorização e contraposição entre o seu fazer e o presente nos objetos de diálogo.

Afora as características enumeradas, há o humor sempre consubstancial à dicção paesiana, presente em vários dos poemas aqui expostos e ímpar no poema *Grafito* (R, 59):

neste lugar solitário
o homem toda manhã
tem o porte estatuário
de um pensador de rodin

neste lugar solitário
extravasa sem sursis
como num confessionário
o mais íntimo de si

neste lugar solitário
arúspice desentranha
o aflito vocabulário
de suas próprias entranhas

neste lugar solitário
faz a conta mais doída:
em lançamentos diários
a soma de sua vida

Dialogando com as chamadas *latrinálias*[37], como já indica o título *Grafito*, o poema versa o escatológico sob a austeridade de um discurso existencial. Neste rigor discursivo, comparecem termos rebuscados como "sursis" (v.6), procedimento legal em que a pena de um

[37] Inscrições feitas em portas ou paredes de banheiros públicos, de tom poético e temas vulgares.

criminoso primário é adiada; e referências como à estátua *O pensador*, de Rodin, e à história de Arúspice – sacerdote romano que previa o futuro observando entranhas humanas.

A construção é extensivamente amparada pela musicalidade, não pelo ritmo que se apresenta irregular, mas pelas redondilhas maiores das quatro quadras que compõem o poema e aparecem regidas sempre por rimas consoantes cruzadas, como entre "solitário" (v. 1) e "estatuário" (v.3), ou rimas toantes, também cruzadas, em "doída" (v. 14) e "vida" (v. 16), por exemplo.

Tanto em *Grafito*, como em toda a produção paesiana, não há menos o suscitar de uma emotividade pela expressão do que o instigar do produto de labor lúcido e é da construção regida pela inteligência que emerge a ludicidade. Talvez este traço seja um dos pilares do cânone da poesia brasileira posterior ao modernismo, algo que João Alexandre Barbosa bem soube vislumbrar na poesia de João Cabral de Melo Neto (Cf. 1986: 129). Assim, em vez de constituir uma regra para o novo cânone, isto demonstra a sintonia de Paes com o sistema literário no qual gerou sua obra.

Até aqui, no estudo dos poemas de José Paulo Paes, com o intuito de explorar a anatomia de sua poética, reiteradas vezes foram expostas semelhanças entre as obras *Anatomias*, *Meia palavra* e *Resíduo* que justificassem o desígnio de analisá-las conjuntamente, como se constituíssem uma trilogia de *Anatomias*. Estas semelhanças devem-se necessariamente à abundância de poemas onde o experimentalismo impera.

Não se tratam de inovações "vanguardeiras", excessivas, mas da utilização que o poeta fez de todas as fontes possíveis – consoante a adequação dos recursos de construção à sua personalidade – para o desenvolvimento de sua poética. Nisto se enquadra a relação de Paes com a poesia concreta, marca profunda de *Anatomias*, *Meia palavra* e *Resíduo*, e a produção de poemas visuais, só presente nestas três obras.

Pode-se afirmar que tanto os procedimentos concretistas, de reorganização poemática contra a subjugação da arte à lógica sintático-silogística, quanto o deslocamento do verbo, de ente supremo do poema, para um dos termos da relação que estrutura a composição, no caso dos poemas visuais, foram experimentos cabais para o aprimoramento do uso econômico da linguagem, consubstancial à personalidade poética de José Paulo Paes.

É nesta medida que, além de proporcionarem uma fonte coesa para a análise, o que se explica pelo seu período de produção, as obras *Anatomias*, *Meia palavra* e *Resíduo* são uma amostra de procedimentos que, embora utilizados somente nelas, funcionaram como um laboratório para a conformação do que Paes produziria mais tarde. Assim, justifica-se não apenas a opção por estudá-las, como também seu papel dentro da produção do poeta.

Sem negar a perspectiva aqui assumida de encarar as três obras como constituintes de uma espécie de trilogia de *Anatomias*, as peculiaridades de cada um dos três livros, embora não tão contrastantes, podem ser expostas tomando-se por base alguns elementos presentes em cada um dos três livros.

O termo "Anatomia", que intitula a obra paesiana datada de 1967, tem origem latina e pode significar, segundo Aurélio Buarque de Holanda, desde o aspecto exterior do corpo humano até, em acepção figurada, uma análise meticulosa, rigorosa ou um estudo minucioso[38]. Na sua transposição para o universo poético, o termo assume uma conotação diferente, de aspecto estrutural dos organismos organizados, passa a remeter para a própria anatomia do poema – sua constituição e a dos procedimentos de construção formal nele empregados.

Assim, a impressão gerada pelo título *Anatomias* leva a uma leitura direcionada da obra, centrada na busca de elementos que justifiquem a escolha do autor. Nesta procura, encontra-se a constatação da total coerência entre tal título e o tipo de poemas encontrados – centrados na exploração da forma das construções poemáticas. Isto se pôde constatar em alguns poemas deste livro analisados aqui, como *Epitalâmio* (A, 95) e *Epitáfio para um banqueiro* (A, 90), com elementos que deixam antever a presença do concretismo, e *Anatomia da Musa* (A, 107), primeiro poema visual publicado por Paes.

Com o mesmo experimentalismo e capaz de simbolizar bem o espírito de *Anatomias*, há o poema *Trova do poeta de vanguarda ou The medium is the massage* (A, 94), metapoema onde os neologismos carregados pelo humor têm papel preponderante:

se me decifrarem
recifro
se me desrecifrarem
rerrecifro

5 se me desrrerrecifrarem
então
meus correrrecifradores
serão

[38] HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio – Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 133.

Pode-se ler este poema como uma tematização sobre a poesia – um metapoema – que opera uma crítica aos excessos experimentais sem fundamento, sem um fim que seja centrado em melhorias nos processos de composição. Mais precisamente, *Trova do poeta de vanguarda ou The medium is the massage* é um chiste que materializa poeticamente um dos problemas de construção poética apontados por José Guilherme Merquior, sobre confundir-se "o *medium* com o objeto", fazendo com que o poema caia "no puro verbalismo, seja ele acadêmico ou de (pseudo) vanguarda" (1997: 29).

O equívoco na construção poética é tematizado de forma irônica por Paes, tanto na significação de cada verso, apontando para um emaranhamento verbal cada vez maior do "poeta de vanguarda", quanto no plano formal, com o aumento da complexidade constitutiva dos neologismos – chegando ao inusitado termo "correrrecifradores" –, o que contribui para o humor no poema, matizando-o mais ainda com o aspecto de jogo semântico e sonoro.

Este, o humor, é levado ao extremo na constituição do título, com a boa utilização da paronímia entre os termos ingleses "message" (*mensagem*) e "massage" (massagem), com a utilização do segundo em lugar do primeiro. Isto resulta, em tradução, na frase "O meio é a massagem", em vez de "O meio é a mensagem", fazendo com que a *Trova do poeta de vanguarda* seja mais relacionada ao físico, a forma sem relação com o resultado, do que ao experimento com a forma que em si já é conteúdo.

Este espírito de experimentalismo produtivo e afeito às críticas corrosivas com relação a formas de criação poética consideradas ineficazes pelo poeta caracteriza o livro *Anatomias* e, além, irá atuar de forma semelhante em *Resíduo* e *Meia palavra*. Este último tem na contingência histórica um fator, mais que tematizado, determinante, como já deixa antever a referência do título a uma expressão que não se dá em completude "meia palavra".

A tematização da censura é determinada na primeira das três categorias em que se encontra dividido o subtítulo "cívicas, eróticas e metafísicas". A estas correspondem, respectivamente, os poemas já trabalhados: *O espaço é curvo* (MP, 73), poema-placa onde transparece a crítica à censura; *Camassutra* (MP: 72), com o tema erótico enriquecido pelo belo trabalho com a espacialidade; e *Declaração de bens* (MP, 82), onde impera um matiz sombrio na abordagem da existência humana.

Imbricado nessas três categorias temáticas está o humor, plasmado no chiste paesiano; o espírito crítico, por vezes de crueldade metodológica; e a característica "arqueologia do poético", sempre presente na produção paesiana. Esses traços já estavam em *Anatomias* e e aparecem em *Meia palavra* por meio de uma variedade maior de procedimentos, talvez resultados dos abundantes experimentos do livro de 1967.

Fechando a proposta de trilogia, está a obra escrita em 1980, *Resíduo*. Nela, continuam marcantes a poesia-visual, as críticas ao estado político brasileiro e o trabalho subversivo sobre a tradição canônica. O que pode servir como um de seus traços distintivos é a clareza com que se pode nela observar o minimalismo paesiano. Não que este caractere se ausente nos outros dois livros (veja-se, em *Anatomias*, o poema *Cronologia*, por exemplo). Porém, em *Resíduo*, a extrema economia na composição se encontra explícita em poemas como *Um Sonho Americano* (R, 48) e *Ficção Científica* (R, 50).

Este último é formado apenas por um dístico onde o trocadilho é o que garante o humor – na referência depreciativa ao uso de "Camisa de Vênus" (preservativo):

> o homem mais feliz de vênus
> não usava camisa

Esta condensação poética, de forma ainda mais intensa, se encontra em *Um Sonho Americano*, poema formado por apenas um verso: "CIA limitada". Não obstante seu minimalismo, o poema suporta leituras diferenciadas pela ambigüidade da sigla "CIA", que pode tanto significar "Companhia" – estrutura essencial do capitalismo –, como Central Intelligence Agency (*Agência Central de Inteligência*), órgão de segurança do governo norte-americano –fazendo jus, em ambos os sentidos, ao título *Um sonho americano*.

Há que se citar a presença de alguns poemas mais longos, sobretudo do tipo que faz uso das categorias abordadas, como a "técnica do cruel", no caso de *Do novíssimo testamento* (R. 58); e da esperança apesar da ausência de otimismo, em *Brecht Revisitado* (R, 51). Isto além dos derradeiros poemas visuais publicados por Paes: *Projeto de mausoléu civilista e/ou foetus intelectualis brasiliensis* (R, 47) e *Outdoor para igreja e/ou consultório de psicanalista* (R, 54).

Após esse esboço de diferenciação dos três livros aqui enfocados, ratifica-se o acerto da opção pela sua análise conjunta, constatadas mais semelhanças que diferenças entre as três obras. Estas demonstraram ser muito mais que uma coletânea de infundados experimentalismos, constituindo um registro do percurso de desenvolvimento estético do poeta José Paulo Paes. Além disso, comprovaram seu extremo valor, não apenas para o estudo do poeta em questão, mas para uma visão histórico-literária dos postulados da poesia contemporânea.

Isto porque, através do seu estudo, pode-se alcançar um horizonte de análise que cobre desde a tradição modernista, passando pela vanguarda concretista, até a poesia-visual, isto

sem referir os inúmeros intertextos poéticos e culturais, não só da cultura ocidental, presentes na obra paesiana. Sobretudo, as três obras constituem uma amostra considerável da boa poesia de José Paulo Paes.

Ao falecer em 1998, José Paulo Paes já alcançara pleno reconhecimento na sua atuação como tradutor, crítico literário e editor. Nesta pesquisa, objetivou-se sublinhar, na sua conhecida relação dialógica com poetas fortes do cânone, a sua condição nunca subalterna, seu rico instrumento de construção de uma poética onde se sobressaem o olhar crítico e a inventividade.

Nesse sentido, a partir do enfoque efetuado sobre as relações de José Paulo Paes com as influências recebidas e da qualidade de sua produção poética, que lhe proporcionou a superação produtiva do epigonismo, foi aqui enfatizada sua maestria na construção da anatomia de sua lírica. Esta se deu através do uso fértil de todo material disponível, desde os artifícios de criação pertencentes a poéticas afins a sua personalidade (como no caso da poesia concreta), ou do epigrama clássico – com sua economia formal e conteúdo irônico expresso através do uso engenhoso das palavras (Cf. D'ONOFRIO, 1995: 111) –, até o uso de fontes contrastantes, sob as quais o chiste atuou criticamente e, pela oposição, edificou a opção estética preterida, a mais coerente com sua dicção poética.

As dimensões deste estudo não compreendem um olhar mais extensivo sobre a poética paesiana. É certo, porém, que a análise das três obras de José Paulo Paes publicadas entre 1967 e 1980 proporcionou um bom horizonte para o exame da qualidade da produção poética do período e de seu papel fundamental no desenvolvimento do poeta, para quem a poesia era a "capacidade de iluminar a linguagem de todos os dias, aprofundando-lhe os significados, tornando-os de tal modo memoráveis que eles nunca mais consigam separar-se do modo por que foram ditos" (Apud. SOUZA LEÃO, 2004).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão deste estudo deixa a certeza de que muito há ainda a ser dito sobre a poesia de José Paulo Paes. A própria escassez de obras que aprofundem o olhar sobre a poética paesiana aponta a necessidade de trabalhos como este almejou ser: não um enfoque que se queira totalizante, mas um dos possíveis olhares sobre a riqueza da produção do poeta.

Esta riqueza foi visada em seu percurso de consolidação, daí o recorte efetuado no *corpus* – envolvendo três obras em que o experimentalismo abunda. Além disso, a própria identidade constatada entre *Anatomias*, *Meia palavra* e *Resíduo*, quanto à semelhança de procedimentos de criação, alcançou corroborar a sua escolha.

O estudo dos procedimentos de criação das três obras pôde demonstrar que, mais do que experimentalismo sem fundamento, o que há em *Anatomias*, *Meia palavra* e *Resíduo* diz respeito ao sentido lato do experimento: as inovações se mostram como tentativas na busca de um aprimoramento da expressão do poeta. Isto pode ser percebido na experimentação dos procedimentos da poesia concreta e da poesia visual, como em *Camassutra* (MP, 720) e *Epitalâmio* (MP, 69), respectivamente.

Ambos os casos rumam na direção do domínio da palavra quando de seu uso minimalista, valendo-se da sintaxe espacializada e da parataxe da poesia concreta, e do uso mínimo do registro verbal, no caso da poesia visual. A característica analítica das duas correntes acaba, aliada ao uso do epigrama clássico enriquecido pelo chiste e reconduzido ao seu papel original de instrumento crítico, integrando a personalidade poética de José Paulo Paes.

Na constituição minimalista dos poemas, a brevidade emana uma amplidão de significações. O trato do particular, do mínimo, do íntimo, transcende as limitações e implica o universal. Assim, materializa-se uma tensão entre a expressão comedida, o anseio de síntese, e o universo que essa forma mais breve de dizer alcança expressar.

Nesta medida, junto à ratificação da afirmação de Arrigucci Jr. quanto ao período de produção compreendido por essas obras – o acertar a mão da escrita de Paes (cf. 1999: 63) –, obteve-se o esclarecimento de duas questões motivadoras desta escritura: a constatação da importância das três obras componentes do *corpus*, dentro da vasta produção poética de Paes,

para a compreensão do desenvolvimento da anatomia do poema – dos seus procedimentos pessoais de criação poética; e a questão da inexistência de um experimentalismo vazio.

Na análise do *corpus*, a utilização inicial da teoria da poesia de Harold Bloom se mostrou exemplar para a observação dos mecanismos que regeram as relações de José Paulo Paes com seus predecessores e, mais especificamente, com a influência poética que deles recebeu. Com o uso sistemático e direcionado da obra do autor norte-americano, foram verificados os principais reflexos da influência poética em sua produção artística.

Paes, em hipótese alguma, estagnou-se na posição de mero efebo a continuamente receber doses de aprendizado de mestres inalcançáveis. A força da ironia – plasmada no chiste paesiano – e a qualidade estética das produções nas quais se fazem perceptíveis os traços da influência demonstraram, a cada poema analisado, a eficiência com que deglutiu poeticamente os traços epigonais.

Foi esta desenvoltura no trabalho com a influência que impulsionou a associação aqui feita entre a utilização dos preceitos bloomdianos e da *antropofagia* de Oswald de Andrade, posto que o trato das influências na poética paesiana é dado através da utilização do produtivo – do mais afim à própria dicção do poeta – e do descarte de elementos não interessantes para a sua poesia.

Daí a importância, na criação poética paesiana, dos movimentos de *Clinamen* – leitura distorcida; e de *Tessera* – embate interpoético –, fenômenos de força sempre considerável e que fazem das heranças, reafirmadas ou negadas, fatores que enriquecem as composições. A negação de valores e normas canônicas precedentes, é importante frisar, aparece na obra de José Paulo Paes como um veículo eficaz de afirmação de seus próprios valores poéticos, de sua poética particular. Atua, assim, como matéria para a confecção de metapoesia.

Ainda sobre os diálogos interpoéticos, verificou-se nas obras componentes do *corpus* um processo que Harold Bloom chama *Kenosis*, um movimento de descontinuidade com relação ao precursor forte (Cf. 2002: 64), no caso Carlos Drummond de Andrade. Esta descoberta levou à busca dos movimentos essenciais da influência, teorizados pelo professor norte-americano, no livro de estréia (*O Aluno*) e no último livro de poemas escrito por Paes (*Socráticas*).

No primeiro, identificaram-se os movimentos de *Clinamen* e *Tessera*, respectivamente leitura distorcida e postura antitética e, no último, o fenômeno da *Apophrades*, o retorno do precursor, analisado entre os poemas *Momento* de Paes e *Dissolução* de Drummond (entre as folhas 44 a 50). O retorno da presença drummondiana foi muito bem resolvido por José Paulo Paes, expondo a força de sua poesia. Antes analisado como *Efebo*, Paes demonstra claramente

nessa peça poética que o trabalho produtivo com a influência do precursor não turva a presença preponderante de sua dicção.

Cabe destacar ainda que a visualização de um precursor entre os inúmeros vetores para os quais a intertextualidade aponta na poesia de José Paulo Paes foi possível por meio da consideração de um precursor plural que, não integrando um único poeta forte, foi aqui denominado precursor híbrido (à folha 27), tal a riqueza de presenças intertextuais em sua obra.

Muito embora a intertextualidade não tenha sido um tópico abordado diretamente neste estudo, está subjacente ao trato, não só das presenças epigonais, mas dos reiterados diálogos poéticos da obra de Paes com uma vasta tradição literária e cultural. No capítulo dois, juntamente ao tema central – a influência poética – procurou-se tratar da abundância de presenças intertextuais nos poemas do *corpus*, algo a que se deu prosseguimento, em menor intensidade, no capítulo seguinte.

Em verdade, o trabalho com a intertextualidade literária constitui um dos pilares da poética paesiana e isto é observável em uma primeira leitura de sua obra, com enfoque quantitativo. Mais vale sublinhar o modo como as presenças intertextuais são tratadas, sendo que quase sempre se encontra uma metapoesia que afirma seus postulados através da negação daqueles com os quais trava diálogo – semelhante à estrutura da paródia *pós-moderna*, estudada por Linda Hucheon.

O poema *Kipling revisitado*, exposto à folha 31, é um dos exemplos que revelam esse mecanismo de afirmação de valores poéticos por via da negação de preceitos anteriores que, de modo não paradoxal, também atua em uma valorização das obras retomadas por via intertextual. Ou seja, ao mesmo tempo em que o *If* de Rudyard Kipling é subvertido no discurso paesiano, é também valorizado por sua própria presença na composição.

A constatação desse mecanismo marcante na poética de José Paulo Paes respondeu uma das questões que motivaram o estudo da produção paesiana: como Paes, na construção de sua dicção de poeta, lidou com as influências recebidas, quer sejam as de precursores fortes – como Carlos Drummond de Andrade –, quer sejam as do próprio sistema literário ao qual o poeta pertenceu? A análise efetuada revelou que José Paulo Paes, mais do que lidar bem com as influências – não se deixar encobrir pela sombra dos precursores –, fez delas material para seu próprio desenvolvimento estético, por via do aproveitamento de postulados alheios, subvertendo-os ou não.

Em alguns casos da postura antitética neste utilizar-se do alheio, constatou-se a presença da *técnica do cruel*, conceito de Luis Costa Lima que em Paes atua como um

mecanismo amplificador do tratamento incisivo dado a critica efetuada em sua poesia mais engajada – de um engajamento menos político do que humano, o "sentimento do mundo" (mas o sentimento do mundo paesiano). Tal técnica relaciona-se ao que Alfredo Bosi encontrou e definiu em Paes como uma ação sutil da negatividade que, não obstante a força com que comparece nas composições, de forma alguma obscurece a preocupação com o humano inerente a José Paulo Paes.

Mesmo a ausência de um otimismo gratuito, o abordar sempre racional e crítico, não impossibilita a presença da esperança, e a crença nas possibilidades de mudança, como o próprio ato de compor o poema que critica já atesta. Na crítica contundente a determinadas posturas da sociedade há, imbricada em sua criação, a não desistência e a esperança, presente, mas não sublinhada.

Em *A anatomia do poema*: transcendência e dicção própria, a produção paesiana foi visada enquanto poética autônoma. Isto não pressupõe uma visão teleológica de sua obra, mas sim uma ótica que não a considera *em função de* – perspectiva necessária quando da análise de traços da influência. Também nessa etapa da pesquisa, fez-se o uso de diferentes fontes da crítica literária que se mostraram produtivas para a exploração da riqueza dos procedimentos de criação utilizados por José Paulo Paes nos poemas tomados por *corpus*.

Assim, forma utilizads, por exemplo, o trabalho de Philadelpho Meneses acerca da visualidade na poesia brasileira contemporânea, o *Plano-piloto da poesia concreta*, a obra de Luiz Costa Lima sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto. Enfim, todas as fontes teóricas disponíveis que se mostraram plausíveis e úteis foram exploradas. Por meio dessa hibridez teórica, alcançou-se a edificação de um significativo prisma para o enfoque da anatomia da poética de José Paulo Paes.

Pode-se aqui vislumbrar parte da poesia de José Paulo Paes no percurso de seu desenvolvimento próprio, rumo a uma maturidade estética que já se faz presente em sua construção. Enfim, partindo da constatação da importância das influências em sua obra, sublinhou-se sua força poética no trabalho com elas, na transcendência do epigonismo: na consolidação de sua dicção.

Em *Anatomias*, *Meia palavra* a *Resíduo*, mais que uma crescente, foi encontrada uma espécie de degrau no crescimento do poeta. Nestas obras, afora a indiscutível preocupação política referente ao difícil momento histórico em que foram escritas, encontram-se as características fundamentais que singularizam a dicção poética de José Paulo Paes, como o humor contundente do chiste regendo as críticas a sociedade capitalista, o "mínimo múltiplo comum da linguagem" tomado por padrão na construção dos poemas, o trabalho intenso com

diálogos intertextuais, a exigir do leitor uma exegese que considere as presenças nos poemas como um imperativo à consulta das fontes para onde apontam.

José Paulo Paes é um daqueles poetas que não se enquadram em classificações usuais. Transcende o formalismo da geração em que estreou, produz paralelamente a diversas correntes estéticas, sem engajamento literário que não seja a suas próprias convicções artísticas – valeu-se do que julgou produtivo e erigiu sua poesia. Desta, se viu aqui uma amostra que, não buscando alcançar um olhar peremptório (o que seria falho), expôs algumas de suas riquezas, como seu experimentalismo produtivo, seu minimalismo que produz uma tensão entre a economia verbal e a força da expressão, o humor do chiste ampliando a crítica incisiva, a inegável erudição do poeta exigindo do leitor e, ao mesmo tempo, motivando-o, a preocupação com o humano e, não se opondo a isto, a "crueldade metodológica" a expandir a força da palavra participante.

Por fim, espera-se ter alcançado a exposição de uma das possíveis visões sobre a anatomia poética da lírica paesiana em seu percurso de afirmação e em suas contribuições para o sistema literário da poesia brasileira. Espera-se também que esta Dissertação de Mestrado possa constituir um estímulo à leitura da poesia de José Paulo Paes e ao seu estudo, para que, ao lado de importantes trabalhos sobre a obra paesiana, como os de Davi Arrigucci Jr e Alfredo Bosi, surjam novos estudos acadêmicos dedicados ao poeta, como o são os de Madileide Duarte e João Carlos Biella, analisados na *Fortuna Crítica* deste escrito, fazendo jus à qualidade e importância da obra poética paesiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DO AUTOR

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

___. *De ontem para hoje*. São Paulo: Boitempo, 1996a.

___. *Melhores poemas de José Paulo Paes*. 2. ed. Org. Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Global, 2000.

___. *Prosas seguidas de Odes mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

___. *Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*. São Paulo: Atual, 1996b.

___. Um poeta como outro qualquer. In: MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 182-196.

___. Um poeta entre os bárbaros. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1997. mais! p.10-11.

___. *Um por todos.* (Poesia reunida). São Paulo: Brasiliense, 1986.

2. SOBRE O AUTOR

ARRIGUCCI JR., Davi. Agora tudo é história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1998. Mais!: Poesia. p. 05-09.

___. No mínimo, poeta. *Cult*, São Paulo, n. 22, maio de 1999. Dossiê. p. 58-63.

___. Uma vida em resumo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1998. Mais! p. 09.

BIELLA, João Carlos. *Uma leitura da poesia de José Paulo Paes*: influências, o princípio-corrosão e memória. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara. (Cópia digitada).

BOSI, Alfredo. O livro do alquimista. In: PAES, José Paulo. *Um por todos.* (Poesia reunida). São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 13-24.

CAMPOS, Augusto de. Anatomias: do epigrama ao ideograma. In: PAES, José Paulo. *Anatomias*. São Paulo: Cultrix, 1967. (Aba).

DA REDAÇÃO. Sete poemas de José Paulo Paes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 nov. 1994. Mais! p. 06.

DUARTE, Madileide de Oliveira. *A ossatura poética de José Paulo Paes*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió. (Cópia digitada).

GAMA, Rinaldo. A aventura literária de José Paulo Paes. *Cult*, São Paulo, n. 22, maio de 1999. Dossiê. p.40-49.

GRÜNEWALD, José Lino. O requinte de José Paulo Paes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1997. Mais! p. 10.

MARTINS, Floriano. & ALMEIDA, Rodrigo de. A conquista de uma voz própria. *O Povo*, Fortaleza. Caderno Sábado. Disponível em:

< http://www.paubrasil.com.br>. Acesso em 31 out. 2004.

MARTINS, Wilson. Vertentes poéticas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 19 abr. 1999. Disponível em:
< http://www.secrel.com.br>. Acesso em 31 out. 2004.

MENESES, Adélia Bezerra de. As Canções de Exílio. In: BOSI, Viviana. (Org.). *O Poema*: leitores e leituras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 105-138.

MOISÉS, Carlos Felipe. Meia Palavra Inteira. In:__. *Literatura para quê?* Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. p. 125-140. Disponível em:
< http://www.secrel.com.br>. Acesso em: 31 out. 2004.

MOISÉS, Massaud. A dimensão de um clássico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1998. Mais! p. 09.

NAVES, Rodrigo. A poesia do homem comum. *Cult*, São Paulo, n. 22, maio de 1999. Dossiê. p. 58-59.

PAIXÃO, Fernando. O "cantinho do Zé". *Cult*, São Paulo, n. 22, maio de 1999. Dossiê. p. 50-53.

SOUZA LEÃO, Rodrigo de. Entrevista com José Paulo Paes. *Jornal de Poesia*. Caderno Especial. Disponível em:
<http://www.pobox.com/~seomario>. Acesso em 31 out. 2004.

3. GERAL

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. (Org.). *Poetas do modernismo*: antologia crítica. Vol. I. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

___. *O cânone ocidental*: os livros e a Escola do Tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 47. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, anagrama, diagrama: Uma leitura de Fenollosa. In:__. (org). *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 23-107.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In:__. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto:* teoria da lírica e do drama. São Paulo: Ática, 1995.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de. (org). *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 149-166.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. Trad. Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HOUAISS, Antônio. Sobre poesia concreta. In:__. *Seis poetas e um problema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966. p. 143-179.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: __. *Poética do Pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 163-182.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: __. *Lingüística e comunicação*. 14. ed. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991. p. 118-162.

LIMA, Luiz Costa. A Traição Conseqüente ou a Poesia de Cabral. In:__. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 196-. p. 237-410.

LYRA, Pedro. *Sincretismo*: a poesia da geração 60: introdução e antologia. Rio de janeiro: Topbooks, 1995.

MENESES, Philadelpho. *Poética e visualidade*: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese.* Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. *Novos Estudos*. CEBRAP. São Paulo, n. 31, out. 1991. p. 171-182.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1978.