

Paulo Roberto Barreto Caetano

Memória e estranhamento em poemas, traduções e ensaios de José
Paulo Paes

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015

Paulo Roberto Barreto Caetano

Memória e estranhamento em poemas, traduções e ensaios de José
Paulo Paes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de
Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do
título de doutor em Letras – Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dra. Haydée Ribeiro Coelho.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura
Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015

Dedicatória

Esta tese é dedicada a duas irmãs queridas: Ana Paola Barreto Caetano e Jacqueline Barreto Caetano; a Ana, pelo apoio incomensurável, desde sempre, e por se fazer extremamente presente (mesmo estando a mais de seis mil quilômetros de distância); e a Jacqueline, pelas aulas particulares na infância, e por, nos idos de 2001, ter sugerido esse caminho de Letras.

Agradecimentos

À orientadora Haydée Ribeiro Coelho, por entrar nesta empreitada, apontando caminhos, sendo professora em diversos aspectos.

À professora Ana Maria Garcia Bernardo, da Universidade Nova de Lisboa, pelas leituras e conversas tão enriquecedoras.

À minha família: Maria da Conceição Barreto Caetano, Paulo Roberto Caetano, Juliana Barreto Caetano Lisboa, Rebeca Prudêncio Caetano, Rafaela Bernardo Caetano pelo apoio, admiração...

À querida Quel pela proximidade, serenidade, amor, leituras.

Ao amigo Gustavo Silveira Ribeiro, pelas leituras dos meus textos, pelas conversas e cumplicidades.

Aos amigos Alex Fogal, Angélica Amâncio, Cleber Machado, Cristiane Côrtes, Guilherme Zubarán, Marina Aguiar, Yasmin Merelin, Yuri Neves pelas conversas sobre literatura e sobre dinâmicas acadêmicas, sobre a vida por levar, pelas indicações de textos. Aos amigos Michele de Carvalho, Edson de Souza pela leitura.

A Márcia Araújo e Hugo Carneiro pelo apoio e exemplaridade.

Aos professores Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Marcelino Rodrigues da Silva pela leitura ao mesmo tempo generosa e enriquecedora, feita na qualificação em abril de 2014 e na defesa em 2015. Aos professores Emílio Carlos Roscoe Maciel e Andreia Guerini pela leitura da tese para a defesa.

À Capes pela bolsa.

Aquilo que se destina ao grande público é a espetacularização, que esteriliza ao colocar a diversão como substituta da estranheza, tornando-se eficaz na rejeição do humano para o nível mais triste da vida animal – a domesticação.

(LOPES, 2012, p. 21).

(...)

*E eu, como um estranho, passava
no jardim fora de mim
como alguém de quem alguém se lembrava
vagamente (talvez tu),
num tempo alheio e impresente.*

(PINA, 2011, p. 09).

RESUMO

A presente pesquisa objetivou discutir como as relações entre memória e estranhamento em poemas, traduções e ensaios de José Paulo Paes. Para investigar tal possibilidade (de que haveria estranhamento), a tese se ocupou em analisar três livros do escritor paulista: *Prosas seguidas de Odes mínimas*, *Poesia erótica em tradução* e *O lugar do outro*. O primeiro livro consiste em poemas escritos por Paes (no qual se pode ver, por exemplo, um desejo de poetizar o trivial, tirando este de um lugar ordinário). Nesse primeiro capítulo, à luz de “O estranho”, de Freud, discutiu-se como a poesia paesiana trabalha um estranhamento no cotidiano. Viu-se ainda à luz de Philippe Lejeune como os discursos biográfico e poético dialogam fazendo do familiar metáfora poética. O segundo capítulo, por sua vez, trata da compilação de poemas eróticos selecionados e traduzidos pelo paulista (em que se percebe um desejo de manutenção de aspectos dos textos de saída, bem como uma intenção de trabalhar com uma temática não convencional, segundo o autor). A partir de Schleiermacher, discutiu-se esse desejo de estrangeirização no ato tradutório. Para tal, o capítulo se valeu da “Nota Liminar” feita por Paes no livro em questão, bem como do livro *Tradução: a ponte necessária*, no qual o paulista faz um exercício crítico e teórico da tradução, o que permitiu pensar em algumas escolhas tradutórias do paulista. O terceiro capítulo, por fim, tem como foco o livro de ensaios, os quais foram publicados em jornais de circulação nacional (textos que falam, por exemplo, do romance como lugar por excelência da outridade, e falam ainda do uso comedido da linguagem como mecanismo para evitar um desgaste da mesma). Com tal diversidade, procurou-se trabalhar com o ensaio como texto aberto ao atrito, como salienta Silvina Rodrigues, ao pensar não só a questão da linguagem no ensaio, mas seu potencial crítico, que não se restringe à literatura, observando o entorno e tirando dele o que haveria de (potencialmente) estranho. Nesses contatos com o estranhamento, vê-se recorrentemente a ideia de busca feita pela memória, trabalhada por Ricoeur: uma memória ativa, que propicia a instauração de diferentes discursos. Através desse recorte, a tese aborda diferentes produções do autor, discutindo que fio que as atravessaria.

ABSTRACT

This research aims to discuss the relationship between memory and strangeness in José Paulo Paes' poems, translations and essays. To investigate this possibility, the thesis focuses on three books by the writer of São Paulo: *Prosas seguidas de Odes mínimas*, *Poesia erótica em tradução* and *O lugar do outro*. The first book consists of poems by Paes (in which can be seen, for example, a desire to poeticise trivial things, removing this from an ordinary place). In the first chapter of the thesis, in the light of "O estranho", by Freud, it is discussed how Paes' poems deals with the everyday life. It is also studied in the light of Philippe Lejeune how the biographical and poetic discourses interact with each other, making a familiar poetic metaphor. The second chapter, in turn, has as an object of research, the collection of erotic poems selected and translated by José Paulo (in which can be seen a desire to maintain aspects of the source texts, as well as an intention to work with an unconventional theme, according to the author). From Schleiermacher, the chapter discusses this desire to foreignize the act of translation. To accomplish this, the chapter made use of the "Nota liminar" written by Paes in the book in question, as well as the book *Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*, in which the writer makes a critical and theoretical exercise of translation, that allowed reflections about some of his translational choices. Finally, the third chapter, focuses on the book of essays, in which texts were published in national newspapers. *O lugar do outro* is a publication of texts that perceive, for example, the novel as a place for the excellence of otherness, and reflect on the measured use of language as a mechanism to prevent weariness from itself. With such diversity, the research seeks to work with the essay as a text opened to attrition, as Silvina Rodrigues highlighted, to think not only about the issue of language in the paper and its critical potential, which is not only restricted to literature, observing the surroundings and discussing what would be (potentially) strange. This contact with the strangeness, the idea of search made by the memory is recurrently observed, which was analyzed by Ricoeur: an active memory, which provides the establishment for different discourses. Through this focus, the thesis approaches different José Paulo's texts, discussing a thread that goes through.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est de parler du rapport entre mémoire et "étrangeté" dans des poèmes, traductions et essais de José Paulo Paes. Pour effectuer cette recherche, la thèse se concentre sur trois livres de l'écrivain *pauliste* (de l'État de São Paulo): *Prosas seguidas de Odes mínimas*, *Poesia erótica em tradução* et *O lugar do outro*. Le premier livre consiste en des poèmes écrits par Paes (dans lequel nous pouvons voir, par exemple, un désir de poétiser le trivial, en l'extrayant d'un lieu ordinaire). Dans le premier chapitre de cette thèse, à la lumière de "*L'inquiétante étrangeté*", de Freud, est discuté comment la poésie de Paes travaille une "étrangeté" dans le quotidien. Nous voyons ainsi à l'aide de Philippe Lejeune comment les discours biographique et poétique dialoguent entre eux, faisant du familier une métaphore poétique. Le second chapitre, pour sa part, traite de la compilation de poèmes érotiques sélectionnés et traduits par le *pauliste* (où nous percevons un désir de maintien d'aspects des premiers textes, aussi bien qu'une intention de travailler avec une thématique non conventionnelle, selon l'auteur). À partir de Schleiermacher, nous discutons de ce désir d'étrangéisation dans l'acte de traduire. Pour cela, le chapitre s'est servi de la "*Note Liminaire*", écrite par Paes dans le livre en question, ainsi que du livre *Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*, dans lequel l'écrivain fait un exercice critique et théorique de la traduction, ce qui lui a permis de penser à quelques choix de traduction. Le troisième chapitre, finalement, s'intéresse au livre d'essais, lesquels ont été publiés dans des journaux nationaux. *O lugar do outro* traite d'une publication de textes qui abordent, par exemple, le roman en tant que lieu par excellence de l'altérité, et qui réfléchissent à l'utilisation modérée du langage comme mécanisme pour éviter son épuisement. À partir de cette diversité, nous cherchons à travailler avec l'essai comme texte ouvert aux frictions, comme le souligne Silvina Rodrigues, lorsqu'elle pense non seulement à la question du langage dans l'essai mais aussi à son potentiel critique qui ne se limite pas à la littérature, observant son environnement et en tirant ce qu'il y aurait de (potentiellement) étrange. Dans ces contacts avec l'étrangeté, nous voyons avec récurrence l'idée de recherche faite par la mémoire, travaillée par Ricoeur: une mémoire active qui est propice à

l'instauration de différents discours. À travers ce découpage, la thèse aborde différentes productions de l'auteur, discutant d'un fil conducteur qui les traverse.

SUMÁRIO

Introdução	14
Capítulo 1: A memória na poesia de José Paulo Paes	25
1.1 Família e amigos	25
1.2 Os lugares	41
1.3 O corpo	50
1.4 O poeta e a tradição	56
1.5 Discurso autobiográfico	73
Capítulo 2: Memória na tradução e na antologia de poemas eróticos	89
2.1 Memória e construção	89
2.2 A antologia de Paes	91
2.3 Antologista: narrador memorialista?	95
2.4 Erótico: esquecido?	98
2.5 Lembrança de autores	101
2.6 Aspectos da crítica e da teoria da tradução	102
2.7 A tradução de Benjamin	108
2.8 Tradução: pura perda?	111
2.9 Tradução e criação	115
2.10 Influência de Schleiermacher	120
2.11 José Paulo Paes: tradutor analítico	123
2.12 Poetas: bons tradutores?	125
2.13 Tradução: a Cultura como matéria	129
2.14 Refletindo sobre a Análise Sistemática de traduções	135
2.15 Análise sistêmica de traduções de José Paulo Paes	138
Capítulo 3: A memória nos ensaios de José Paulo Paes	145
3.1 A “Nota liminar”	147

3.2. Memória do eu, memória do outro	149
3.3. Paes e a lembrança de alguns autores	155
3.4. Personagens tidos como estranhos, incomuns	160
3.5. Vozes das minorias, visão outra da História	166
3.6. Memória direcionada para si: citação de outrem e o endossamento da própria obra	171
3.7. Poesia como desembotamento do leitor	176
3.8. Hipóstase: para uma memória que cava	190
Conclusão	197
Referências bibliográficas	200
ANEXOS	209

Introdução

José Paulo Paes nasceu em Taquaritinga em 1926 e veio a falecer em 1998. Paralelamente à atividade de químico, escreveu diversos livros de poemas e ensaios. Fez ainda tradução de dezenas de autores. É comumente chamado de poeta da concisão. Seus poemas apresentam aparente simplicidade estilística (o que permite dizer que sua obra poética dialoga com o movimento modernista), contudo, tratam de temas densos, intrincados. No campo ensaístico, debruça-se sobre os mais diversos autores de diferentes sistemas literários. Nas traduções que fez, procurou, com frequência, trazer ao leitor brasileiro escritores pouco traduzidos (ou mesmo autores ainda não traduzidos). Sua produção literária é então bastante profícua, vista nessas três áreas. Nesse esforço de introdução do autor, faz-se relevante contextualizá-lo com mais detalhes.

Paes escreveu mais de dez livros de poesia¹. Herdou procedimentos linguísticos de alguns modernistas (tais como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade), como o gosto pela paródia, o comedimento, o humor, a sondagem da memória como estratégia de escrita. *Prosas seguidas de Odes mínimas* é um bom exemplo para se pensar em tais recursos. O primeiro, a subversão do conceito estrito de ode, ocorre em vários de seus breves poemas. Como exemplo, pode-se citar o “Ode ao shopping center”: Cada loja é um novo / prego em nossa cruz. / Por mais que compremos / Estamos sempre nus” (PAES, 1992, p. 73). Nesse trecho, é possível vislumbrar não apenas a poetização do trivial (de um espaço ordinário), mas perceber a memória a partir de um diálogo que ressignifica uma vasta tradição de elogio a grandes temas (tais como os feitos de guerra, a morte etc.). A voz poética assim lança um duplo olhar: sobre o contexto contemporâneo e o helênico. Por sua vez, a poetização do cotidiano (procedimento caro também aos poetas acima citados, a quem ele chamava de mestres) é um expediente recorrente em José Paulo. “Objetos” do dia-a-dia (alfinete, televisão), entes-familiares (o pai, a esposa, dentre outros) saltam do contato cotidiano para a página, para o texto poético, por meio da lembrança. Com isso, o autor se filia a

¹ Isso sem contar com a produção voltada para o público infanto-juvenil. Produção essa que não é objeto desta pesquisa, a qual se ocupará com um livro específico da “poesia adulta” de Paes. Dentre os livros “infantis”, destacam-se *Uma letra puxa a outra* e *Poemas para brincar*.

uma vasta tradição modernista que poetizou o cotidiano, o entorno. Recordando desde pormenores até pessoas queridas e lugares importantes, o sujeito poético de *Prosas seguidas de Odes mínimas* usa da memória para tratar de um contato impactante – por vezes estranho – com o mundo, com personagens e circunstâncias. Nesse quesito, à luz de Victor Chklovski e Sigmund Freud, a tese discutirá a singularização que a voz poética faz de objetos triviais. Esse parece ser um dos estranhamentos presentes no livro de Paes.

Considerável parte das pesquisas que se ocupam da obra paesiana ainda não tratou da memória e do estranhamento como temas recorrentes que perpassariam sua obra (tanto nos poemas, como nos ensaios e traduções). Davi Arrigucci Jr., no cuidadoso livro intitulado *José Paulo Paes*, trata de alguns poemas do escritor, de seu aprendizado ao ler alguns modernistas, do humor corrosivo de seus epigramas. Nesse livro, o crítico focaliza alguns aspectos constantes na poesia de Paes: o humor, a concisão, a poetização do trivial, a correspondência entre vida e poesia são algumas “entradas” de que Arrigucci se vale para ler o poeta de Taquaritinga. No campo da tradução, por sua vez, Norma Regghianti Viscardi aborda, em sua dissertação, a problemática da traduzibilidade a partir de Paes tendo em vista a influência de uma “linguística estruturalista” à luz das tensões entre o traduzível e transcendental que permearia tal prática. Já Giovana Bleyer em sua pesquisa de mestrado tratou especificamente dos “níveis de fidelidade” que a tradução de Paes supostamente manteve do surrealista Paul Éluard. Antônio Medeiros, em sua tese, contextualiza num primeiro momento traduções e ensaios de Paes para depois mostrar a importância do trabalho intelectual do escritor paulista como humanista e “editorário”² a fim de discorrer sobre epigramas do poeta. No livro *O humor cáustico no universo da meia palavra*, Henrique Neto Duarte trata do que seria a sátira e a ironia na obra do autor paulista. Marcos Pasche, por sua vez, ao interpretar os poemas de Paes, aborda na sua pesquisa de mestrado a suposta relação (de negação e apropriação) do poeta com a modernidade no Brasil. Tendo em vista o panorama apresentado, discutir o estranhamento via memória nos poemas, nas traduções e nos ensaios paesianos, como se percebe, é um recorte significativo para a fortuna crítica do autor.

² Termo irônico cunhado por José P. P. para se referir à sua atividade de editor, que era sem a autonomia necessária para tal, ficando à mercê dos donos da editora para decidir o que era publicável.

Tendo em vista o panorama crítico apresentado, esta tese tem como objetivo discutir a memória e a questão do estranhamento em poemas, traduções e ensaios de José Paulo Paes. A instância mnemônica será estudada não apenas como recordação de eventos da voz poética, mas como um exercício de lembrar e estranhar.

Será mostrado então que a produção paesiana tem como mote diferentes tipos de estranhamentos, mediados pela memória. Daí vem a escolha desta pesquisa: abordar um aspecto recorrente da escrita do paulista que ainda não foi objeto sistemático da crítica especializada, mesmo sendo, aparentemente, uma proposta efetiva do autor paulista. Na poesia isso se daria, por exemplo, pelo contato (muitas vezes atritante) do ser com o mundo, com as pessoas, com o entorno.

No que tange à poesia, a hipótese a ser trabalhada é de que a memória em *Prosas seguidas de Odes mínimas* não se restringe à rememoração de eventos, de pessoas significativas, por parte da voz poética. Conjectura-se que alguns poemas desse livro estabelecem um diálogo com tradições literárias ao usar, por exemplo, da ode e do epigrama. Dessa maneira, os diálogos de Paes com outras tradições literárias se dariam não apenas pela lembrança inerente ao ensaio e à tradução, mas pela retomada de gêneros feita em vários poemas – procedimento que usa da paródia recorrentemente. Especula-se ainda que, por meio da memória, nos poemas, dá-se vazão a um contato com o mundo marcado por um estranhamento. Entes próximos, objetos aparentemente banais, lugares, o próprio corpo, formam a matéria que estranha o recordado – discurso que é atravessado pela poesia e pela autobiografia, formas diferentes de lidar com os temas arrolados.

No campo ensaístico, esse estranhamento pode ser percebido, dentre outras possibilidades, no fato de o autor paulista se deter recorrentemente em textos/autores pouco conhecidos. Aliás, ele próprio declarou que uma de suas intenções

ao traduzir era fazer uma divulgação (atividade demandada necessariamente em um contexto de falta): “(...) aliás, [divulgação tal] como [ocorre] na minha atividade de ensaísta e tradutor”. (PAES, 2006, p. 11, 12). [colchetes nossos].

Sosígenes Costa, Francisco J. C. Dantas, entre muitos outros, são alguns dos autores de que trata Paes. Sua produção ensaística é marcada por uma diversidade que passa por escritores de diversos períodos e sistemas literários, tais como Machado de Assis, Rainer Maria Rilke, Raul Pompéia, Simone Weil, Rubem Fonseca, Sinval Medina,

Betty Mindlin. Assim, o ensaísta de Taquaritinga esboça um rol de escritores lidos por meio dos ensaios arrolados. A eleição dos autores lidos por José Paulo é, portanto, diversa, mas nem por isso pouco sofisticada.

O livro *O lugar do outro* é exemplar nessa proposta de abordagem de lembrar o incomum. É dividido em três partes: a primeira, “Outridades”, trata de ensaios acerca do romance como lugar da alteridade por excelência; na segunda parte, “Circunstancialidades”, o autor aborda temas díspares (como, por exemplo, a figura de Carlitos na publicidade, as correspondências trocadas com Dalton Trevisan, dentre outros); por fim, a terceira parte, intitulada “Helenidades”, atém-se à produção literária grega que Paes chamou de contemporânea. Em tal seção, o ensaísta se ocupou de Mando Avarandinou, de uma leitura de Simone Weil acerca da *Ilíada*.

A diversidade (de temas, de finalidades) dos textos de *O lugar do outro* fomenta uma reflexão sobre a capacidade do ensaio de analisar (textos) e registrar (leituras, reflexões sobre determinados objetos). Dessa maneira, faz-se interessante ler os textos de Paes à luz do tratamento que o Theodor Adorno dá a esse gênero. Em “O ensaio como forma”, o filósofo alemão fala do caráter irreduzível do ensaio, que não se restringe a uma fórmula, já que “não admite que seu âmbito de competência seja prescrito”. (ADORNO, 2003, p. 16). Assim, seu texto figura como um elogio a essa prática investigativa, organizadora do pensamento acadêmico. É com tal raciocínio que o autor de *Notas de Literatura I* trata da escolha do ensaísta quando este se debruça sobre o objeto de outrem:

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou artisticamente criar alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. (ADORNO, 2003, p. 16).

Nesse quesito (de se ocupar com a obra do outro, como salientaria o título *O Lugar do outro*), tal publicação de Paes é exemplar: a disparidade de objetos e o modo como eles foram selecionados são interessantes para se pensar no ensaio como ferramenta de construção de uma memória, seja de autores consagrados ou não. Trabalhando, por exemplo, com textos de (suposta) pouca projeção, o ensaísmo pode colaborar para se

pensar nas tradições instauradas, nos objetos que as formam. Assim, a prática ensaística serve como instrumento de reflexão sobre a construção de cânones, sobre o cotidiano, sobre a experiência humana e sua complexidade, sobre, ainda, tensões que pairam, por exemplo, dentro de tradições literárias. Dessa maneira, o olhar crítico que se lança com o ensaio extrapola o objeto e alcança algo maior, pois “abala a ilusão desse mundo simples, lógico e até sem fundamentos, uma ilusão que se presta comodamente à defesa do *status quo*.” (ADORNO, 2003, p. 33). A reflexão sobre o ensaio, portanto, pode alçar a análise para além do objeto focado.

Ou seja, tal livro de ensaios revela já no título algo que parece ser uma das principais propostas do escritor José Paulo Paes: lidar com o outro, com uma diferença, com um estranhamento, com algo que não é da ordem do mesmo. Todavia, seria possível ver “operações” outras de estranhamento em *O lugar do outro*, tais como o desejo da voz ensaísta de desnaturalizar concepções engessadas, ao rever o que ele considera como hipóstase. Faz-se presente também uma preocupação para com a linguagem, a qual seria desgastada devido a um uso excessivo, saturador como a mídia o faria.

No que tange à tradução, a proposta de estranhamento é explicitamente almejada. O trato para com o diferente, para com o estranho, pode ser visto de duas maneiras: na escolha dos objetos a serem traduzidos, bem como no modo como o processo tradutório é feito. O tradutor paulista ambiciona proporcionar a esse leitor uma experiência de estranhamento; fazer com que essa pessoa que lê a tradução possa entrar em contato com algo que lhe é diferente, ampliando assim seu repertório cultural. É uma tradução com pendor para a outridade e para a estrangeiridade, por assim dizer.

As diversas traduções que ele fez seguem, de certo modo, a linha dos ensaios (ao lançar luz sobre escritores e/ou textos de, segundo José Paulo, pouca projeção no Brasil). Exemplo disso é um grupo de escritores dinamarqueses (como, por exemplo, J. P. Jacobsen, Ludvig Holstein, J. V. Jensen e outros doze compatriotas), e outros de literatura erótica (Von Logau, Wieland, Iriarte), o que representa apenas parte da extensa atividade tradutória de Paes. Mas ele também se interessou por autores da língua inglesa (Edgar A. Poe), alemã (Holderlin e Rilke), italiana (Aretino), para citar alguns poucos.

Para além das traduções encomendadas por editoras (que em sua maioria já se ocupavam com o consagrado, segundo Paes), merece destaque o volume intitulado

Poesia erótica em tradução que, como se verá adiante, reflete não só a vasta gama de leitura do tradutor paulista, mas também sua capacidade de selecionar textos de qualidade, mas de pouca projeção, o que se configuraria num valioso repertório pessoal a partir da tradução. Valem os exemplos (pela distância temporal e qualidade dos textos) do poeta latino Marcial³ (“Comprime, de minha amante, os dois seios em botão / Para que caibam sempre no oco da minha mão”) e do britânico Butler⁴ (“Oh! Divina morte a que tiver / O homem por cima e embaixo a mulher”) (PAES, 2006, p. 43, 127) desse volume de poemas eróticos. Ao “evocar” tais autores, o tradutor atualiza-os, permitindo ao leitor pensar na importância deles para os contextos de criação do texto, bem como o de tradução. A tradução atuaria, pois, na tentativa de fazer textos tais entrarem nessa noção móvel que é o sistema literário⁵.

A concepção da coletânea *Poesia erótica em tradução* é fruto, entre outras coisas, de questões morais, como Paes comenta na “Nota Liminar” do livro. Essa publicação, como ele afirma, parece preencher em parte uma lacuna (de que faltam livros com tal temática), no que se refere a um panorama da literatura erótica do Ocidente. Daí a importância de se pesquisar tal publicação, discutindo a antinomia lembrança/esquecimento (seja de tradições, de temas etc.) feitas pelo tradutor. Ao fazer tais análises tem-se em vista o deslocamento proposto por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento*, no qual o autor fala da importância de deslocar a luz que se lança usualmente ao sujeito que lembra para, então, iluminar o quê se lembra. Tal raciocínio evita que se atribua precipitadamente o eu ao sujeito da lembrança (cf. RICOEUR, 2007, p. 23). A discussão então se ocupará com a produção paesiana, ou seja, com suas traduções, bem como com as questões de crítica de tradução expostas por ele na “Nota Liminar” desse mesmo livro.

A partir de tal procedimento, faz-se pertinente pensar nos objetos selecionados, lembrados por Paes, configurando-se assim a tradução como uma atividade consciente de busca seletiva. Essa perspectiva dialoga com a divisão platônica citada por Ricoeur, na qual a memória poderia estar em duas categorias, como algo que irrompe e como

³ Marco Valério Marcial: poeta epigramático latino, tendo morrido na Espanha no ano de 102.

⁴ Samuel Butler: poeta britânico da Restauração inglesa (1612 – 1680), marcado por temas satíricos.

⁵ Conceito de Itamar Even-Zohar a ser trabalhado no capítulo sobre tradução.

elemento buscado. A ideia de memória como algo buscado é discutida pelo filósofo francês, dizendo que por meio dela seria possível uma resignificação mediada por uma imagem construída. Assim, a instância mnemônica estabelecerá um vínculo do sujeito com o tempo, sendo uma consciência sobre este. Citando Husserl, Paul Ricoeur (2007, p. 28) afirma que a memória pode ser uma presentificação por meio da lembrança e da imagem. Um dos aspectos da memória, segundo Ricoeur, diz respeito à busca – ativa – por uma imagem do passado, ou seja, ela é construída.

Feita essa discussão, a tese tratará da relação entre memória e tradução. Segundo o paulista, considerável parte dos textos traduzidos pelo autor de Taquaritinga foge a um *mainstream* literário, isto é, gozariam de pouca projeção ou de ineditismo no sistema literário brasileiro. Devido a isso, o capítulo ainda abordará o conjunto de textos traduzidos por José Paulo como uma memória particular, construída por um rol de autores selecionados por ele, como uma espécie de narrativa sugerida pela seleção. Ou seja, a tradução efetuará um resgate de autores e tradições literárias. Como “passagem” do texto de outrem para língua diferente, a atividade tradutória deixa também explícito seu caráter referencial, sua ligação com o texto alheio.

Em “Da tradução como ensaio e como crítica”, Haroldo de Campos trata de tópicos como a traduzibilidade e a formação de tradição literária. Nesse texto, o conceito de crítica extrapola a função avaliativa, exegética do teórico para realçar a noção de tradução como uma atividade crítica e criativa, ao interpretar a iconicidade do texto literário, em toda sua suposta intraduzibilidade.

Tal *criticidade* se refere ainda ao exercício de selecionar objetos de valor estético, mas de, segundo Paes, na época da organização do volume, pouca projeção – perspectiva bastante pertinente para ser debatida em *Poesia Erótica em tradução*, tendo em vista que os poemas ali arrolados são aparentemente de menor visibilidade, apesar de alguns autores terem projeção (Rousseau, Baudelaire, dentre outros), como relata Paes: “(...) dispus-me a pôr em português os *Sonetos luxuriosos* de Arentino, trabalho que me abriu os olhos para uma área clandestina e menosprezada da criação poética...” (PAES, 2006, p. 11).

Por meio desse volume, é possível conhecer uma dimensão menos divulgada de alguns escritores. La Fontaine, por exemplo, comumente conhecido como autor de

fábulas, escreveu um forte epigrama erótico, como mostra este trecho: “Amar, foder: uma união / De prazeres que não separo. / A volúpia e os desejos são / O que a vida possui de mais raro.” (PAES, 2006, p. 115). Assim, tais poemas selecionados permitem não apenas discutir autores e textos de uma tradição, mas também questionar os rótulos que alguns deles recebem, construindo dessa maneira uma memória por meio da atividade tradutória.

A escolha por *Poesia erótica em tradução* se dá, dentre outros motivos, pelo possível fato de o rol de escritores ali selecionados ter influência sobre a poesia de José Paulo Paes. Especula-se isso pelas semelhanças tipológicas entre a obra de Paes e muitos epigramas eróticos. Outra razão para a escolha é o fato de, em sua maioria, os poemas da publicação (diferentemente de vários autores ali arrolados) serem aparentemente pouco divulgados no sistema literário brasileiro até então. Dessa maneira, a tradução de Paes acaba por lançar luz sobre esses textos, o que permite pensar no potencial de evidenciação que a tradução (e as antologias) possuem.

Considerando tais traduções de Paes, caberiam algumas indagações tendo em vista a reflexão do autor, tais como: que experiência de estranhamento e/ou alteridade parece perpassar a obra de Paes? A que sistemas literários o autor alude? Quais esquecimentos estariam implícitos em sua obra? Como se daria nos textos de Paes essa abordagem da exclusão e do esquecimento? Quais impulsos (editoriais, acadêmicos) seriam responsáveis pelos supostos esquecimentos? Que dinâmicas e/ou forças atuariam nos âmbitos acadêmicos e editoriais que selecionam e legitimam publicações? De que maneira a produção de José Paulo atenderia a essas faltas? Como as práticas ensaística e tradutória lidam com os diferentes sistemas literários? Quais suportes teóricos permitiriam pensar na relação entre tais práticas e processos de canonização? Haveria relação entre as memórias ensaística e tradutória com a memória presente nos poemas de Paes?

De acordo com o sumário exposto, a tese, em seu primeiro capítulo, tratará da memória nos poemas de *Prosas seguidas de Odes mínimas*. Para tal, serão abordados os poemas tendo em vista temas que atravessam tal escrita (família e amigos, lugares, o corpo, a tradição), bem como o discurso autobiográfico que Paes constrói com seus

textos. Assim, a partir de Philippe Lejeune será discutido tal ponto. Já os quatro temas iniciais (família e amigos, lugares, corpo e tradição) serão estudados tendo em vista a hipótese de que a poesia rememorativa de Paes é marcada por um estranhamento, mesmo daquele que é familiar, como aponta Freud em “O estranho”. Esses temas são presentes em outros autores, como é o caso de Drummond, discutido por Pessoa (2003), pesquisadora que aborda a questão da casa no poeta mineiro; ou o corpo como tema que é semantizado no branco da página, o que permite uma discussão à luz do “Plano-piloto para poesia concreta”, dos irmãos Campos e de Décio Pignatari que abordam a questão da disposição visual dos poemas. O capítulo ainda discutirá como o discurso poético se vale do discurso biográfico (o primeiro metaforiza o segundo) sem, contudo, estabelecer uma relação de espelhamento entre vida e obra.

O segundo capítulo, sobre tradução, por sua vez, discutirá o projeto tradutório de José Paulo à luz de Schleiermacher. Parece haver no ideário do autor paulista um desejo de trabalhar a diferença, a estrangeiridade, o estranhamento, por meio da (prática e da leitura de) tradução. Haroldo de Campos é outro autor que dialoga com a proposta paesiana da tradução, na medida em que anuncia certo grau de manejo, de inventividade no ato tradutório. Dito isso, será mostrado como as escolhas dos objetos (poemas eróticos) e como algumas escolhas linguísticas (expostas na Nota Liminar do livro e em *Tradução: a ponte necessária*) viabilizam tal concepção. Desse modo, espera-se discorrer sobre como uma experiência de estranhamento é almejada por Paes, e ainda sobre como ocorreria a lembrança de (traços de) uma cultura – aparentemente esquecida – almejada pelo tradutor. Será feito assim, como exposto por Ricoeur, à luz da fenomenologia husserliana, um deslocamento: ocupar-se com o que é lembrado em detrimento de quem lembra. Tendo em vista que José Paulo buscava ineditismo nas traduções, a presente investigação permitiria pensar no que é abafado, no que se escolhe (não) traduzir – pelo menos no que tange ao tradutor de Taquaritinga.

No terceiro capítulo, por fim, serão discutidas algumas operações que Paes realiza em seus ensaios como, por exemplo, o desejo de recolocar no cânone autores aparentemente menos valorizados, a percepção da poesia como texto que permitiria tirar o leitor de um desembotamento, a menção a vozes/textos que exprimem versões não oficiais da História. Esses três exemplos dão uma dimensão da relação entre memória e

estranhamento que pautará o capítulo. Isto é, opta-se por uma larga noção de estranhamento que passa por proposta de modificação do lugar de um autor no sistema literário, ou da poesia como texto que geraria um impacto no indivíduo supostamente menos sensibilizado (pela mídia saturadora, pelo entretenimento fácil), ou ainda o trabalho com vozes que causam uma dissonância em relação a versões oficiais da história.

Com isso, a tese pretende ver se há um “projeto literário” de Paes (escritor o qual é mais conhecido como “poeta da concisão”), ou seja, se sua escrita, nos mais diversos âmbitos teria afinidades, proposições em comum, como parece ser a relação que se insinua entre memória e estranhamento.

O poeta não escreve para si, mas para outrem, e a língua da tribo tem de necessariamente sobrepor-se à língua do eu. Similarmente ao que acontece no mito bíblico do Gênesis, onde a perda da inocência é a perda do paraíso, de que só fica doravante a nostalgia, no socioleto da poesia subsiste a nostalgia do idioleto edênico. Durante a composição (ou leitura) do poema, o poeta (ou o leitor) consegue voltar a ser o primeiro homem no mundo; uma vez ele composto (ou lido), dissipa-se a ilusão da inocência reconquistada: sempre se chega tarde a um mundo já velho. Mas não importa, é preciso recomeçar sempre. E é pelo seu perene recomeço que a poesia revela seu vínculo histórico com o ritual, o qual, com repetir mimeticamente um acontecimento primevo, atualiza-o em permanente ricorso.

(PAES, 1990, p. 48).

1. A memória na poesia de José Paulo Paes

Muitas são as recordações. O pai, a esposa, amigos, lugares, objetos triviais do cotidiano, o próprio corpo, constituem parte do repertório lembrado pela voz poética de *Prosas seguidas de Odes mínimas*. Atravessando esses “objetos” lembrados, parece haver uma impressão em comum: a sensação de contato com o mundo, com o outro, sendo que esse contato é, recorrentemente, marcado por um estranhamento.

Essas recordações permitem ver uma relação entre memória e estranhamento que, nos poemas, dá-se no contato com família e amigos, com lugares, com o corpo. É possível ainda no livro de Paes ver um diálogo entre memória e estranhamento frente à tradição literária, bem como interfaces entre o discurso autobiográfico e o poético. Com tal caminho, espera-se fazer uma discussão abrangente de temas que atravessam a memória poética no livro em questão. As categorizações servem como ponto de partida para abordar a matéria poetizada no livro de Paes.

1.1 Família e amigos

Prosas seguidas de Odes mínimas traz questões existenciais. Apesar de ser possível ver um diálogo de José Paulo com o Modernismo brasileiro em sua proposta de poetizar elementos triviais⁶, o livro apresentaria uma linguagem aparentemente simples, mas tratando de temas densos, relacionados à experiência humana. Como apontaram Luiz Carlos Maciel (2003) e Antonio Carlos Secchin (2003), é um livro que é aberto com a morte e concluído com um nascimento. Nesse sentido, a temática da família é recorrente, principalmente tendo como ponto de partida a saudade (sem ser saudosista ou piegas).

No poema de abertura, “Escolha de túmulo”, a epígrafe de Pierre Ronsard⁷ aponta para a temática da família, tendo como referência dois espaços que os corpos habitam: a casa e o túmulo. O poeta renascentista francês é evocado para mostrar a preferência, por

⁶ Esse aspecto (do trivial poetizado) será discutido quando se focalizar a relação entre o poeta e a tradição literária.

⁷ "Mais bien je veux qu'un arbre / m'ombrage au lieu d'un marbre". (RONSARD apud PAES, 1992, p. 13). Uma tradução para os versos seria “Quero que me proteja um’árvore / em vez d’um mármore”.

parte da voz poética, pela árvore em detrimento do mármore – frio e asséptico. Assim, o local onde o corpo repousa deveria ser marcado por algo com mais vida, como uma habitação onde houvesse plantas (pomar) e animais (galo).

Como indicação de uma preferência, o cenário derradeiro seria uma espécie de quintal, propício à diversão de uma criança:

Onde os cavalos do sono
batem cascos matinais.

Onde o mundo se entreabre
em casa, pomar e galo.

Onde ao espelho duplicam-se
as anêmonas do pranto.

Onde um lúcido menino
propõe uma nova infância.

Ali repousa o poeta.

Ali um vôo termina,
outro vôo se inicia.
(PAES, 1992, p. 13).

Tem-se assim um elogio à casa, espaço metonímico da família, onde valores são construídos, tais como o gosto pelo “verde-vivo” em detrimento da impessoalidade do mármore. A escolha do lugar onde o corpo seria “fixado permanentemente” constitui o espaço afetivo, de descoberta do vasto mundo.

Em “Olhar e memória”, José Moura Gonçalves Filho discorre sobre a relação entre essas duas “experiências” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 95) aparentemente antagônicas, já que, segundo o autor, na contemporaneidade, parece ser uma tônica pensar o olhar como algo imediato, e a memória, por sua vez, como algo supérfluo. O autor apresenta a pertinência da aproximação entre os dois temas, e declara sua filiação à psicologia social, tendo como referência principal o livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, de Ecléa Bosi.

O olhar em questão, direcionado ao passado, vai contra o fetichismo da modernização, atacando o esvaziamento da experiência e a “razão administrativa e tecnocrática”. (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 95). Por isso, na opinião do autor,

haveria um desequilíbrio com o presente, marcado por tal aspecto. A memória de que trata José Moura é a da recordação do passado e, não, a de hábitos (em provável alusão à memória-hábito, de Bergson, a qual diz respeito a um conhecimento elementar – e pragmático – de mera socialização, que as pessoas têm de, por exemplo, segurar um talher).

Para o professor de Psicologia Social da USP, a casa seria fundamental na construção das memórias. Ele parte de *Memória e sociedade*, de Ecléa Bosi, para afirmar que a casa materna seria o “centro geométrico do mundo”. (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 111). Daí se justificaria, segundo Bosi, a importância da casa materna nas autobiografias. Haveria uma substância subjetiva na casa e nos objetos de intimidade nela presentes. Eles dariam um “assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade”. (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 111). O cenário oposto (de desprovimento de um lar), em contrapartida, traria uma dificuldade de realizar uma operação mnemônica – em, por exemplo, famílias pobres, que são forçadamente nômade-urbanas. O pertencimento colaboraria na construção da memória.

O autor do texto “Olhar e memória” cita Violette Morin para falar dos “objetos biográficos”, que

envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, (...) a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante. Cada um desses objetos representa uma experiência vivida. Penetrar na casa é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores. (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 111).

A casa, bem como alguns objetos nela presentes, são formadores de uma sensação de pertencimento, de uma afetividade que acaba por revelar certa intimidade desse morador. Em “Escolha de túmulo”, o sujeito poético arrola aspectos concernentes à morada. Neles se pode ver certa afeição para com os mesmos: a casa, o pomar, o galo, podendo-se especular que o túmulo fosse no (próprio) quintal. Seja para a voz poética ou para outrem, a opção parece ser feita então com base nessa preferência, como se os itens da enumeração fizessem as vezes daquilo que José Moura disse, como sendo eles experiências afetivas. A escolha (para o término de um voo e o início de outro) seria por

um lugar familiar, sugerindo assim uma ideia de circularidade, na qual se entrevê fim e começo, reinício e repetição, o familiar e o novo, o conhecido e estranho.

No poema “A casa”, por sua vez, as temáticas da morte e da família também se encontram. Repleto de anáforas, o texto enumera cômodos, espaços de uma casa (com as respectivas descrições) são elencados no poema; espaços nos quais parentes realizam atividades diversas. Atividades essas, como se nota, de cunho textual em sua maioria (escrita de cartões, impressão de avisos fúnebres, leitura de romances), o que sugere uma família com apreço pelo contato com o texto, o que poderia influenciar a voz que diz espiar o grupo. Nesse espaço se dá então a topografia de uma casa de fantasmas. A voz do poema, ao descrever o lugar, fala de um menino que, apesar de morto⁸, está, do telhado, a observar a família:

Vendam logo esta casa, ela está cheia de fantasmas.

Na livraria, há um avô que faz cartões de boas-festas com
corações de purpurina.

Na tipografia, um tio que imprime avisos fúnebres e pro-
gramas de circo.

Na sala de visitas, um pai que lê romances policiais até o
fim dos tempos.

(...)

E no telhado um menino medroso que espia todos eles;
só que está vivo: trouxe-o até ali o pássaro dos sonhos.

Deixem o menino dormir, mas vendam a casa, vendam-
na depressa.

Antes que ele acorde e se descubra também morto.

(PAES, 1992, p. 33)⁹.

Algo intemporal atravessa a descrição dos sujeitos ficcionalizados. Essa ideia pode ser vista na referência ao tempo e/ou à morte. O tio que imprime “avisos *fúnebres* e programas de circo”, o pai que lê romances policiais “até o *fim dos tempos*”, a mãe que

⁸ Personagem o qual, analogamente a um conto de Jorge Luis Borges como “Ruínas Circulares” (2007, p. 46) está morto, mas não sabe disso.

⁹ O poema em questão permite remissão ao livro *Quem, eu?: um poeta como outro qualquer*, autobiografia na qual Paes fala não só de episódios de uma vida, mas também do que motivou a escrita de alguns de seus poemas. Inicialmente, na tese, o poema será focalizado para se pensar o tratamento que o sujeito poético dá aos entes ali presentes. O discurso autobiográfico será discutido na última parte deste capítulo.

“está *sempre* parindo a *última* filha”, a prima que passa a ferro “todas as *mortalhas* da família” (PAES, 1992, p. 33) [grifos nossos] são alguns exemplos de como algo fúnebre, intemporal e/ou transcendental se faz presente junto aos personagens¹⁰. De um modo ou de outro, a morte então estaria presente em cada um dos sujeitos ficcionalizados, representada por diversos signos como, por exemplo, na mortalha, que poderia ser vista como uma preparação para tal. Isso tudo é observado por um olhar superior (do ponto de vista da localização, ou seja, sem hierarquização necessariamente), relativamente distante dos entes observados.

Todas essas atividades na casa são observadas de cima por alguém. Contudo, a posição que poderia conotar superioridade, privilégio do observador é mera localização, já que o menino-observador também estaria morto, tal como o restante do grupo. Mesmo ignorando esse fato, o garoto sente medo, talvez por inconscientemente saber da condição dos parentes. O sonho dele é espaço de lembrança dessas pessoas, dessa casa. E a casa, por sua vez, é marcada pelo signo da falta.

Silvana Pessoa, em “Casa e memória na poesia de Carlos Drummond de Andrade¹¹”, discorre sobre a morada na obra do poeta mineiro. O cenário agrário, rural e calmo da infância, a devastação (da velha ordem agrária patriarcal) do espaço pelo progresso, assim como a ambivalência autoridade-afetividade paterna, a presença-ausência do pai, a inexorabilidade do tempo são alguns dos aspectos da “casa drummondiana”.

Analogamente ao que ocorre no poema de Paes, a casa, em Drummond, seria um cenário da morte e de uma reflexão acerca da condição humana: “As casas de memória e escrita testemunham o trabalho do tempo e da morte, ao mesmo tempo em que igualmente lutam contra eles.” (PESSOA, 2003, p. 117). A personificação presente nessa citação aponta para a importância da casa, como metonímia de família, sendo esta marcada pela experiência do tempo e da efemeridade humana. Essa associação metonímica pode ser vista no fato de o título do poema se referir ao espaço, e aludir aos

¹⁰ Apesar de o termo “personagem” ser mais relacionado à prosa de ficção (e, não, à poesia), a tese usará do mesmo tendo em vista o fato de vários poemas da primeira parte serem escritos em prosa (como se pode ver já no título do livro, o qual indica que há nele “prosoemas” na primeira parte, e odes na segunda).

¹¹ É importante mencionar que Drummond e outros modernistas da primeira geração são referências para o poeta de Taquaritinga, o que pode ser observado, por exemplo, no primeiro livro cujo título – *O aluno* – alude a essa filiação e apreço; o que pode ser observado também na autobiografia de José Paulo.

moradores desse lugar¹². Ou seja, há aí uma relação do espaço com as pessoas. Ou seja, o título (que inicialmente poderia fazer o leitor achar que a voz poética falaria de um lugar, de um espaço de fato) traz o termo *casa*, mas se refere aos indivíduos que nela moram.

Em Drummond, a relação com o pai é poetizada, bem como algumas mudanças drásticas (sociais, arquitetônicas, econômicas), *via casa*¹³, o que o torna, basicamente, esse enunciador um “Fazendeiro do ar”, ou seja, desprovido de um bem como a terra; no poema de Paes, por sua vez, o foco diz respeito à intimidade, aos fazeres cotidianos, às manias daqueles indivíduos, bem como aos laços afetivos ali construídos, que resultam numa consideração (ou receio) acerca da experiência da morte. Importa à voz do poema o sono do menino, já que ele, acordando, poderia perceber o impacto da morte e/ou da solidão. Isso porque a casa, como afirma Silvana Pessoa, tende a ser o centro do mundo, um espaço de ancoragem para o indivíduo criar algumas referências. A perda da casa (ou da família, pensando metonimicamente) poderia representar a “impossibilidade de o sujeito ancorar-se”. (PESSOA, 2003, p. 112). Essa visão da casa como uma base para indivíduo permite pensar que daí viria o receio de o menino acordar (mesmo estando morto): a realidade vazia e solitária faz oposição à imaginação povoada. “A casa” de José Paulo antes de confortar é, com efeito, desestabilizadora; ela é “sem chão”. Ela carrega em si a memória e o medo: lembrança dos que passaram, mas que ainda habitam o espaço imaterial do sonho, tornando latente o medo da experiência da morte e da solidão.

A morte, como experiência, ainda é vista em dois outros poemas de *Prosas seguidas de Odes mínimas*: “Um retrato” e “Nana para Glaura”. O primeiro, em tom narrativo, como o título do livro indica, traz uma voz poética falando do contato com o pai. Tal interação é marcada por um estranhamento. A ausência do pai (que está sempre a viajar), a distância entre o mundo infantil e o adulto, a dificuldade de compreender o outro (por mais vínculo familiar que tenham entre si), são alguns dos elementos que formam esse contato marcado pelo estranhamento (que só se resolverá com a morte).

Eu mal o conheci

¹² Tal contiguidade é própria da metonímia, como se vê no conceito da mesma: “(...) emprego de um vocábulo por outro, com o qual estabelece uma constante e lógica questão de contiguidade (...) pode resultar do efeito pela causa, o continente pelo conteúdo...” (MOISÉS, 1974. p. 334).

¹³ Mudanças que poderiam ser vistas, por exemplo, em “Domicílio”, poema de *Fazendeiro do ar*.

quando era vivo.
Mas o que sabe
um homem de outro homem?

Houve sempre entre nós certa distância,
um pouco maior que a desta mesa onde escrevo
até esse retrato na parede
de onde ele me olha o tempo todo. Para quê?

Não são muitas as lembranças
que dele guardo: a aspereza
da barba no seu rosto quando eu o beijava
ao chegar para as férias;
o cheiro de tabaco em suas roupas;
o perfil mais duro do queixo
quando estava preocupado;
o riso reprimido
até soltar-se (alívio!)
na risada.

Falava pouco comigo.
Estava sempre
noutra parte: ou trabalhando
ou lendo ou conversando
com alguém ou então saindo
(tantas vezes!) de viagem.

Só quando adoeceu e o fui buscar
em casa alheia
e o trouxe para a minha casa (que infinitos
os cuidados de Dora com ele!)
estivemos juntos por mais tempo.
Mesmo então dele eu só conheci
a luta pertinaz
contra a dor, o desconforto,
a inutilidade forçada, os negaceios
da morte já bem próxima.

Até o dia em que tive de ajudar
a descer-lhe o caixão à sepultura.
Aí então eu o soube mais que ausência.
Senti com minhas próprias mãos o peso
do seu corpo, que era o peso
imenso do mundo.
Então o conheci. E conheci-me.

Ergo os olhos para ele na parede.
Sei agora, pai,
o que é estar vivo.
(PAES, 1992, p. 21 - 2).

O contato com a figura paterna é então marcado pelo estranhamento, pelo desconhecimento, pela distância em relação ao filho. Mesmo sentido tal distância, esse filho não lamuria, não proporciona ao leitor o desprazer da reclamação. Esse comedimento e equilíbrio constituem uma tônica na poesia paesiana.

Além de distante, é possível ver o pai como uma figura grave: “Eu mal o conheci / quando era vivo / mas o que sabe / um homem de outro homem? / (...) Não são muitas as lembranças / que dele guardo: a aspereza / da barba no seu rosto quando eu o beijava / ao chegar para as férias”. (PAES, 1992, p. 21). O sensorialismo representado aí pelo tato (com a barba) pode representar uma espécie de vestígio (ainda que mental) do passado: o termo “áspero” pode sugerir tanto a proximidade tátil quanto uma severidade.

Tal relação parece ser fruto de uma saudade que tenta presentificar o passado. Com a lembrança dos que se foram (de “A casa” e “Um retrato”), vê-se a memória que poetiza a falta e o estranhamento dentro de casa. Essa sensação de desconhecimento para com o pai só é (aparentemente) resolvida no momento da morte deste, quando o sujeito poético afirma ter carregado o corpo – metonímia para sentir o peso do mundo, ou seja, um é colocado no lugar do outro; metonimicamente, *é* o pai *pelo* mundo, esses dois “lugares” por conhecer (um simbólico e o outro literal). E o conhecimento ali adquirido se deu com a experiência da morte. Tal episódio permite pensar no conceito de “experiência”.

Etimologicamente, o termo diz respeito à passagem do homem por um lugar desconhecido, quiçá perigoso. Prova, ensaio, tentativa, são algumas das ideias relacionadas a esse conceito, que constrói ainda o termo “perito” (devido ao “per” contido em “experiência”): aquele que tem a “experiência de”. Ou seja, passar por uma experiência diz respeito a uma vivência, a um caminho percorrido, a uma viagem por lugares desconhecidos que poderiam ampliar a vivência. Seria ensaiar, tentar este percurso e passar por tal prova.

Olgária Matos (2009), em “Tempo sem experiência”¹⁴, discorre sobre aspectos do tempo na modernidade. À luz da leitura que Benjamin faz de Baudelaire, a filósofa comenta sobre uma sensação de vazio que pairaria sobre indivíduos nesse contexto.

¹⁴ Palestra da professora da USP feita para o programa Café Filosófico no dia 8 de junho de 2009, disponibilizada no site da TV Cultura.

Diferenciando tédio de melancolia, ela expõe que o primeiro diz respeito a um ócio que permite ao indivíduo um contato com sua interioridade, enquanto o segundo seria marcado por um vazio incômodo, para o qual as atividades cotidianas (e o excesso delas) são desprovidas de sentido.

O advento da metrópole seria o principal causador da sensação de vazio. Isso ocorreria porque tal espaço colaboraria para a instauração de um tempo vazio e repetitivo, no qual não haveria o aprendizado oriundo da tradição (oral). Esse tempo então determinaria o homem, colocando-o numa condição de heteronímia. Daí viria o motivo de a professora da USP falar de um tempo patológico, que não permitiria ao indivíduo debruçar-se sobre si.

Não se diz aqui, obviamente, que a voz poética de “Um retrato” estaria nessa condição de heteronímia ou de melancolia, mas que o evento por que passou (a morte do pai) fez com que dele tirasse algo, aprendendo algo relativo ao mundo e a si. O pai, ente sempre distante, estranho (mas amado), passou a ser compreendido. Haveria então, nesse contato, um viés fugidivo: enquanto vivo, era distante; quando morto, torna-se próximo, compreendido, mas que já não pode estar em contato efetivo.

A questão do tempo e sua fugacidade atribulada estão também em “Ode à tinta de escrever”: “Mas já que o duradouro de hoje nem / espera a tinta do jornal secar, / firma, azul, a tua promissória / ao minuto e adeus que agora é tudo História”. (PAES, 1992, p. 65). Esse poema alude à efemeridade de “gêneros” como o jornalístico, pois fala do (alegado) caráter insosso de algumas espécies textuais que acabariam por revelar o vazio não só do texto, mas de um viver. Faz necessário levar em conta que *Prosas seguidas de Odes mínimas* é de 1992, ou seja, anterior ao advento da Internet, instância esta que colaboraria para o caráter fugaz de notícias e afins. Desse modo, o poema elogia a perenidade de textos (como elegias, epigramas ou epopéias), e acaba por permitir uma discussão acerca de uma densidade que não se encontraria nos textos jornalísticos¹⁵, por exemplo.

¹⁵ É importante ressaltar que não se afirma na tese que os jornais são definitivamente rasos, desprovidos de conteúdo. O que se indica é um processo de esvaziamento de textos artísticos, literários, e mesmo textos críticos (em função de uma noção de progresso), ou seja, um esvaziamento de textos que demandam mais atenção do leitor do que a objetividade das notícias exigiria. Com isso, esses “textos reflexivos”, que se faziam presentes diariamente nos jornais, passaram a ser concentrados em cadernos publicados nos finais de semana, quando o trabalhador teria mais tempo para leituras “não pragmáticas”. No Brasil, tal processo

O caráter corrosivo desse poema permite ver o que Marcos Siscar (2010) chama de “peculiaridade crítica” da poesia, ou seja, um poder que ela tem de nomear um mal-estar. Falando de uma crise (apocalíptica do destino da literatura), Siscar trata da capacidade que ela tem de formalizar um desconforto. Tal ideia (de formulação crítica) pode ser vista em José Paulo Paes e será debatida na seção seguinte ao tratar de lugares como, por exemplo, o shopping center, devido à alienação do consumista.

Em “Um retrato”, é possível ver como o contato com o estranho está dentro de casa. Freud, em “O estranho”, aborda a relação aparentemente contraditória desse sentimento, que carregaria em si algo de familiar e de novo, de conhecido e de desconhecido.

O autor abre o texto dizendo que a sensação de estranheza normalmente é relacionada com aquilo que é assustador – “com o que provoca medo e horror”. (FREUD, 1980, p. 1). O psicanalista demonstra que haveria dois caminhos a tomar: um seria ver os significados do termo “estranho” ao longo de sua história; outro seria este:

reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, (...) que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm de comum.
(FREUD, 1980, p. 1).

Mesmo havendo dois caminhos, o resultado seria apontado para um único lugar, que é o estranho como algo que é há muito familiar.

Para mostrar essa ambivalência, o autor traça uma detalhada exposição de verbetes desse sentimento. Ele inicia tal empreitada pelo termo alemão “unheimlich” e sua aparente oposição ao “heimlich” (traduzido por “doméstico”). Assim, Freud comenta as várias acepções do termo “heimlich” em diferentes línguas, o que permite ver definições como familiar, conhecido, domesticado, à vontade, escondido, obscuro... Quanto a “unheimlich”, Freud cita Schelling para expor que o termo diz respeito a tudo o que deveria ter ficado secreto, oculto, mas que veio à luz. Tal coincidência é fundamental na argumentação freudiana: “O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir

se acentuou na década de 1970. Pode-se ler sobre o assunto em “A crítica literária no jornal”, de Silvano Santiago, presente em *O cosmopolitismo do pobre* (Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004).

que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘heimlich’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘unheimlich’”. (FREUD, 1980, p. 4). Isso ocorre porque o termo “heimlich” pertence a dois âmbitos semânticos: àquilo que é familiar, agradável, e ao que está fora da vista, oculto.

A noção de oculto aí exposta diz respeito àquilo que foi conscientemente esquecido, mas que ainda assim se faz latente por estar no inconsciente. O cerne de seu estudo diz respeito ao fato de que aquilo que é estranho é da ordem do reprimido e que, por isso, “volta”. Freud levanta então a hipótese de que todo afeto é um impulso emocional. E, sendo reprimido, seria transformado em ansiedade. O estranho então, seguindo tal raciocínio, seria algo conhecido, mas que teria sido alienado pela repressão.

Outro ponto enfocado pelo psicanalista é o tratamento dado pelo homem à morte. Pouco haveria mudado nesse sentido, ao longo dos séculos. O medo da morte é primitivo. Nesse caso (da morte), medo e estranheza se confundem. Haveria dois motivos para tal “conservadorismo”: o primeiro seria a “força da reação emocional original à morte, e o segundo, a insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela”. (FREUD, 1980, p. 13). Emoção e ignorância então seriam as responsáveis pela relação estranhada que o homem costuma ter para com a morte.

No poema “Um retrato”, a dimensão emocional está presente (mas com equilíbrio como já indicado em relação à poesia paesiana, marcada por um comedimento e certa objetividade como ocorrem em outros autores da terceira fase do modernismo¹⁶), e a questão da ignorância acaba por ser transformada em suposto conhecimento. A experiência do fenecimento do pai acarreta uma transformação para o filho. Carregar o corpo do pai seria carregar o “peso / imenso do mundo”, para se então (se) conhecer. (PAES, 1992, p. 22). A voz poética declara ter compreendido algo por meio da morte. Esta, no caso, não traz a dimensão transcendental que Freud levanta (de, por exemplo, religiões que pregam vida depois da morte), nem a questão do recalque, mas traz um desconhecimento em vida revertido em entendimento (por parte do sujeito poético). A morte em “Um retrato” é espécie de atenuação da saudade e da distância. Se em Freud,

¹⁶ Aspecto a ser trabalhado a partir do texto de PASCHE (2009) neste capítulo, na seção sobre memória e tradição literária.

ela apresenta uma gama de dúvidas sobre suas consequências, no poema paesiano ela vem como um elucidador.

Como mencionado, o outro poema em que a morte de um ente se faz presente é “Nana para Glaura”. O texto é marcado pela ternura, e poetiza a morte precoce de um bebê, como se vê no uso do verbo *dormir*:

Dorme como quem
porque nunca nascida
dormisse no hiato
entre a morte e a vida.

Dorme como quem
nem os olhos abrisse
por saber desde sempre
quanto o mundo é triste.

Dorme como quem
cedo achasse abrigo
que nos meus desabrigos
dormirei contigo.
(PAES, 1992, p. 37).

O interstício de quem morreu precocemente é motivo para a escrita desse texto. O sujeito poético retira a criança desse não-lugar para abrigá-la consigo, em seus desabrigos. Como que expondo alguma compensação frente à fatalidade, ele fala do lugar terrível que seria o mundo, com o qual ela não teria que lidar. O mundo então seria um lugar estranho à criança, inóspito por excelência. E a criança, por sua vez, torna-se um ente distante, devido ao breve período em que estivera junto dos pais¹⁷.

Há ainda em *Prosas seguidas de Odes mínimas*, alguns poemas cujos temas são os amigos. Um deles é “Reencontro”, no qual o sujeito poético comenta acerca de um suposto encontro com o escritor e tradutor Osman Lins:

Ontem, treze anos depois da sua morte, voltei a me encontrar com Osman Lins.

¹⁷ O poema em questão será retomado na tese quando se discutir a autobiografia de Paes *Quem, eu?: um poeta como outro qualquer*.

O encontro foi no porão de um antigo convento, sob cujo teto baixo ele encenava a primeira peça do seu Teatro do Infinito.

A peça, *Vitória da dignidade sobre a violência*, não tinha palavras: ele já não precisava delas.

Tampouco disse coisa alguma quando o fui cumprimentar. Mas o seu sorriso era tão luminoso que eu acordei. (PAES, 1992, p. 43).

O encontro, dado em espaço e tempo oníricos, é situado provavelmente no ano de 1991 (quando se completariam os referidos treze anos da morte de Osman Lins). O poema trata de uma lembrança afetiva. Com isso, esse texto funciona como uma homenagem ao autor de *Lisbela e o prisioneiro*. Por meio do “relato” do sonho (e não o sonho, propriamente dito, cf. SILVA 2012), pode-se ver tal circunstância como um modelo de experiência e satisfação. As conexões do sonho, que parecem irreais (tal como o encontro contado nesse do poema), podem revelar tais vontades. O improvável aí se vê no contato impossível, tendo em vista o fato de um dos “personagens” já estar morto. A impossibilidade se justificaria no contato impraticável entre vivos e mortos, o que faz lembrar que o âmbito onírico não goza das mesmas regras da “vida desperta”. Silva comenta que por meio do sonho seria possível compreender os sintomas, a religião, os mitos, a arte, como fruto do desejo humano.

Fica evidente ainda o caráter alucinatório do sonho, pois se pensa com palavras, mas “fecha-se os olhos e alucina-se”. (GARCIA-ROSA apud SILVA, 2012, p. 71). Tais imagens formadas poderiam ser fruto de um desejo do sujeito poético, pleno de saudade. Isso porque os desejos seriam fruto de “restos diurnos não satisfeitos”, “restos diurnos recalçados”, desejos que surgem à revelia da vida diurna, e desejos que surgem de “impulsos decorrentes de estímulos noturnos (fome, sede, sexo etc.)”. (Cf. SILVA, 2012, p. 74). São vários os estopins; contudo, parece pertinente pensar na saudade como motivo para o sujeito poético construir sua narrativa onírica.

O inusitado e o estranho adviriam do encontro entre a vida e a morte que as criações onírica e poética possibilitam. O poema traz um Osman Lins personagem que estaria acima das palavras, e que resplandecia – motivo e homenagem com humor –

responsável por fazer o “personagem” acordar. A reconstrução onírica do escritor pernambucano se dá na esfera, livre, do sonho, o qual coloca no mesmo espaço quem partiu *com* quem ainda vive. É o improvável e a estranheza como expressão de um desejo.

Outro poema que tem como tema a afeição por pessoas próximas é “Loucos”. A inclusão desse poema no primeiro grupo se justifica pelo fato de, como dito, haver uma admiração por esses entes ficcionalizados que estiveram à margem do social, e que constituíram parte do cotidiano e da memória do eu poético. E ainda: pelo fato de, com o rótulo (de insanidade que recebem) usualmente gozarem de certo desprestígio e estranhamento dentro dos contextos em que estão inseridos. Nesse texto, curiosas figuras da infância são lembradas:

Havia o Elétrico, um homenzinho atarracado de cabeça pontuda que dormia à noite no vão das portas mas de dia rondava sem descanso as ruas da cidade.

Quando topava com um poste de iluminação, punha-se a dar voltas em torno dele. Ao fim de certo número de voltas, rompia o círculo e seguia seu caminho em linha reta até o posto seguinte.

Nós, crianças, não tínhamos dúvida de que se devia aos círculos mágicos do Elétrico a circunstância de jamais faltar luz em Taquaritinga e de os seus postes, por altos que fossem, nunca terem desabado.
(PAES, 1992, p. 31).

Por meio da recordação, o sujeito poético fala de pessoas tidas como loucas através das quais ele sugere a infância como um tempo nostálgico e instigante de ser sondado. O caráter delicado (e até um pouco pueril, visto no uso de diminutivos) sugere a perspectiva infantil e o apreço que o sujeito poético tem por essa fase recordada. Assim, memória e afetividade estão presentes em mais um poema de Paes.

Com reflexão e sentimento, seria possível fazer com que a memória não seja fugidia e nem mera repetição. Em “Tempo de lembrar”, Ecléa Bosi fala do meticuloso trabalho mnemônico. A lembrança seria um “diamante bruto” a ser lapidado pelo espírito. E as atividades profissionais, familiares impediriam o indivíduo de realizar tal evocação, ao colocarem a recordação com um devaneio contrastante com a vida ativa. Nesse

sentido, faz-se importante pensar no ato de recordar realizado em um poema como “Loucos”. Se de um lado, com um viés sociológico, Ecléa Bosi faz um elogio às recordações dos velhos (a fim de contar, por exemplo, histórias de uma São Paulo abafada pelo chamado “progresso”), por outro, a recordação feita nesse poema (recordação que também é mediada, e poeticamente ficcionalizada) permite pensar nas atividades feitas por esses indivíduos colocados, com frequência, à margem da sociedade considerada ativa.

Numa conjuntura em que o tempo é esvaziado de experiências significativas, Bosi afirma que a lembrança pode ser um sucedâneo da vida. Por meio dela, podem-se ver exemplos interessantes. A autora expõe que o ancião em algumas tribos seria o guardião do tesouro espiritual da comunidade, responsável não só por lembrar, mas de confrontar o estabelecido, ressuscitar detalhes, motivos, opiniões etc.

Nesse contexto, isso seria um momento de desalienação, pois permitiria entrar em contato com um homem criador de cultura (e não com um mero consumidor). Isso porque a contação, segundo Bosi, seria fundadora de cultura. E o mundo da técnica teria mudado a relação do sujeito com o mundo, nessa troca (verbal) de experiências. A autora de *Memória e Sociedade* afirma que se trocar experiências soa antiquado é porque houve uma perda de tal comunicabilidade, já que na “era da informação” o conselho perde força.

É possível pensar então na voz poética de “Loucos” como um contador de história que fala de indivíduos marginalizados, sendo que estes, pela suposta insanidade, acabam por ser desconsiderados. No ato de rememorar, o poema resgata um aprendizado, atentando para um saber marginalizado (mas fundamental para a criação poética). Segundo Ecléa Bosi, o ato de lembrar e de contar histórias demanda do contador, comumente, uma distância da rotina pragmática do trabalho. A autora comenta sobre como que um avô traz uma bagagem diferente da dos pais, imersos na labuta mercantil. Doces fora de hora, histórias contadas, dentre outras “contribuições não pragmáticas” formariam parte do repertório que chega desses indivíduos fora da atmosfera trabalhista. Não se diz aqui que o eu-lírico de “Loucos” realiza uma contação de história tal como os “personagens” de *Memória e sociedade*. O que se indica é um olhar despregado da labuta esterilizante, o qual permite lançar luz sobre indivíduos frequentemente marginalizados.

Estes então são tirados de um lugar de estranhamento social para habitarem um espaço (mesmo que aparentemente pueril) de respeito, ou seja, desprovido de interações inferiorizantes. (Cf. BOSI, 1983, p. 34).

Por fim, no que tange aos poemas que tratam da família e de amigos, é importante mencionar a ode “A um recém-nascido”. A segunda parte de *Prosas seguidas de Odes mínimas* é marcada preponderantemente pela poetização de objetos (óculos, televisão, alfinete, dentre outros). Uma exceção seria essa ode que, como já mencionado nesta tese, fecha o livro, o qual, como já exposto, é aberto com a morte (“Escolha de túmulo”) e encerrado com o nascimento.

Em “A um recém-nascido”, há repetição de versos (o que gera musicalidade e ênfase) que trazem perguntas cujas respostas se referem à mesma pessoa – o recém-nascido –, “só” variando de acordo com o “teor” da pergunta:

Que bichinho é este
tão tenro
tão frágil
que mal aguenta o peso
do seu próprio nome?

— É filho do homem.

(...)

Que bichinho é este
de boca tão pequena
que num instante passa
do sorriso ao bocejo
e dele ao berro enorme?

— É o filho da fome.

Que bichinho é este
que por milagre cessa
o choro assim que pode
mamar numa teta
túrgida, madura?

— É o filho da fartura.

Que bichinho é este
cujos pés, na pressa
de seguir caminho

não param de agitar-se
sequer por um segundo?

— É o filho do mundo.

...
(PAES, 1992, p. 83, 84).

Todas as estrofes do poema acima são iniciadas com uma pergunta que indica (ou simula) desconhecimento. Dessa forma, por exemplo, o filho do homem é marcado pela fragilidade; o filho da fome é marcado pelo grito; o filho da fartura é marcado pela satisfação, e assim o texto segue. Ou seja, o poema é uma sondagem sobre o estar no mundo. São as reações de quem acabara de chegar elencadas por um sujeito poético que faz um suposto exercício de observação. Dessa maneira, ele parece simular uma dúvida: por meio do termo “bichinho” pode-se ver a ternura, ou uma oposição entre homem e bicho, bem como uma ignorância e estranhamento simulados, como se o sujeito poético não soubesse que o ser ali fosse um semelhante a ele; como se ele não soubesse que ao falar desse bichinho, ele se refere a todos os homens.

1.2 Os lugares

Alguns dos lugares tratados em *Prosas seguidas de Odes mínimas* são de fato nomeados; outros, não. Nessa segunda perspectiva, pode-se ver o poema “Canção do exílio”:

Não vi terras de passagem
Não vi glórias nem escombros.

Guardei no fundo da mala
um raminho de alecrim.

Apaguei a luz da sala
que ainda brilhava por mim.

Fechei a porta da rua
a chave joguei ao mar.

Andei tanto nesta rua
que já não sei mais voltar.

(PAES, 1992, p. 19).

Nesse poema, vê-se uma voz poética aparentemente solitária, sem grandes feitos (sem glórias, nem escombros); aparentemente desmotivado (como a terceira estrofe sugere). O espaço, por sua vez, é fonte de estranhamento para o sujeito poético. Como a aparente contradição do *umheimlich* freudiano, o (excessivamente) familiar aí é causador do sentimento de estranheza. Paradoxalmente, de tanto andar, o sujeito desse “prosoema” desconhece a rua que lhe é totalmente familiar, como se repetir uma ação à exaustão esvaziasse o saber necessário para executá-la.

Outro poema que trata de um lugar de maneira conotativa é o “Iniciação”. Neste, com um cunho erótico, o sujeito poético fala de suas primeiras experiências sexuais. Estas podem ser vistas como incursão ao outro, por meio de um deslocamento, viagem. Para tal, no texto, usa de metáforas relacionadas a lugares, sensações desconhecidas, ou ainda: fala-se de eventos que geram estranhamento, como a morte, tema discutido neste estudo a partir de Freud (1980):

Com os olhos tapados pelas minhas mãos, os dois seios
de A. tremiam no antegozo e no horror da *morte*
consentida.

De ventosas aferradas à popa transatlântica de B., eu co-
nheci a fúria das borrascas e a combustão dos sóis.

Pelas coxas de C. tive ingresso à *imêmore caverna* onde
o meu desejo ficou preso *para sempre* nas sombras da
parede e no latejar do sangue, *realidade última* que cega
e que ensurdece.

(PAES, 1992, p. 35). [Grifos nossos].

Os termos em destaque apontam para as ideias anunciadas antes da citação. A morte, essa realidade última, consentida e pontual (representada no gozo) é uma das sensações de estranhamento debatidas em “O estranho”. O caráter de suspensão do gozo, que abala os sentidos e desestabiliza a noção de tempo e espaço, joga o corpo para essa situação de deleite físico.

O poema apresenta uma progressão que justifica seu título (para além da ideia de introdução a uma prática/atividade): as letras “A”, “B” e “C” não funcionam apenas

como supostas iniciais de nomes de mulheres, mas também como uma gradação crescente, como se um desenvolvimento acontecesse. O amante ali, em sua recordação poetizada, começa pelas preliminares e chega até o gozo.

Nessa geografia poética do desejo e da relação sexual, faz-se interessante lembrar Freud, que discorre sobre a caverna imêmore, a qual se pode chamar de “*heim* [lar] de todos os seres humanos”. (FREUD, 1980, p. 15). Memória e esquecimento estão juntos nesse suposto desejo de retorno. Tratar-se-ia talvez de algo familiar, mas remoto, quicá externo à voz poética.

Outro lugar poetizado é o Café Belas Artes. Nessa balada, o leitor pode perceber uma atmosfera de amizade e de inspiração poética. Contudo, tal ambiência acaba se dissolvendo, e esses personagens acabam se distanciando, como estranhos que não têm nada a dizer a um desconhecido (ou como amigos que, de tão conhecidos uns dos outros, já não têm mais o que conversar¹⁸):

Sobre o mármore das mesas
do Café Belas-Artes
os problemas se resolviam
como em passe de mágica.

Não que as leis do real
se abolissem de todo
mas ali dentro Curitiba
era quase Paris.

O verso vinha fácil
o conto tinha graça
a música se compunha
o quadro se pintava.

(...)

Não se desfazia nunca
a roda de amigos;
o tempo congelara-se
no seu melhor minuto.

Um dia foi fechado
o Café Belas-Artes

¹⁸ O que se relaciona com a “Canção do exílio” paesiana, em que também um excesso de conhecimento gera um estranhamento vazio.

e os amigos não acharam
outro lugar de encontro.

Talvez porque já não tivessem
(adeus Paris adeus)
mais razões de encontrar-se
mais nada a se dizer.
(PAES, 1992, p. 45, 46).

Diferentemente da balada do Belas Artes, há poemas em *Prosas seguidas de Odes mínimas* em que os lugares são alvo somente de depreciação por parte do sujeito poético. Um deles é a “Ode ao Shopping Center”:

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

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

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

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

Signos religiosos se espalham nesse poema, ajudando a construir a atmosfera tragicamente existencial (já que o famigerado espaço seria um dos responsáveis por fazer com que indivíduos tenham uma experiência humana insossa, como a de autômatos, podendo ainda vagarem como semi-mortos, seres anulados). Tal viver seria como um castigo eterno.

As comparações são importantes para a construção argumentativa do texto. Inicialmente, o espaço em questão é aproximado (por meio de uma alusão) ao inferno

dantesco, com seus círculos. E cada loja, por sua vez, é vista como um prego (uma possível metáfora para castigo) na crucificação de Jesus Cristo. Assim, o homem entra nesse martírio asséptico, martelado constantemente pela incutida vontade – insaciável – de consumir.

Essa ode é inicialmente uma crítica que reflete a posição do sujeito poético com relação ao consumo desumanizador (cujo lugar por excelência é o centro de compras). Mas depois ela se revela como uma visão acerca da experiência humana. A voz do poema opta por uma vida que seja moldada, construída, pelos desejos que seriam mais genuínos (e não aqueles construídos pela publicidade, visando ao mero consumo). A “Ode ao Shopping Center” é como uma oração irônica, na qual a devoção ao templo do consumo é crítica corrosiva a esse “estilo de vida”. Este é marcado por um vazio, tendo como momento maior de exemplaridade a espera final: enquanto religiosos esperam o grande evento da vida (a volta de Jesus Cristo, o fim do mundo etc.), esse consumidoido¹⁹ espera uma parca liquidação.

Outro poema em que se vê um olhar crítico quanto à experiência humana (em sua relação com o espaço) é “Mundo novo”. Tem-se aí uma leitura do episódio bíblico do dilúvio. Nesse texto, o banho que a Terra teria tomado foi inútil, pois as mazelas teriam persistido.

Como estás vendo, não valeu a pena tanto esforço:
a urgência na construção da Arca
o rigor na escolha dos sobreviventes
a monotonia da vida a bordo desde os primeiros dias
a carestia aceita com resmungos nos últimos dias
os olhos cansados de buscar um sol continuamente adiado.

E no entanto sabias de antemão que seria assim. Sabias que
a pomba iria trazer não um ramo de oliva mas de
espinheiro.

Sabias e não disseste nada a nós, teus tripulantes, que ora
vês lavrando com as mesmas enxadas de Caim e Abel
a terra mal enxuta do Dilúvio.

Aliás, se nos dissesses, nós não te acreditaríamos.
(PAES, 1992, p. 47).

¹⁹ Conforme neologismo mordaz e jocoso de “Seu metaléxico”, poema presente em *Meia palavra*. (PAES, 2008, p. 196).

O texto é aberto com uma enumeração, a fim de realçar o tamanho do esforço em detrimento do resultado. A pressa na suposta construção, a monotonia de ficar muito tempo dentro de uma embarcação, dentre outros, são alguns dos fatores elencados pelo sujeito poético a fim de realçar seu ponto de vista.

Contudo, a crítica mais corrosiva vem a partir da segunda estrofe, na qual o sujeito poético acusa a onisciência divina de já saber de antemão que a consequência seria um “ramo de espinho” (metáfora para aquilo que é infrutífero e doloroso) e não um de oliva. Todavia, o silêncio divino não teria sido um problema, pois afirma-se no poema que se avisado do engodo, o homem desacreditaria. Assim, como ocorre na “Ode ao Shopping Center”, “Mundo novo” traz um sujeito poético insatisfeito para com o viver, tendo os dois lugares (centro de compras e Terra pré-dilúvio) como pontos de partida. O campo semântico bíblico confere cargas míticas aos textos; sendo que os espaços são palcos de uma experiência humana insossa ou terrivelmente falha. Esses dois últimos poemas trazem então a depreciação e o estranhamento que o sujeito poético tem em relação aos aspectos da experiência humana e, para tal, ele usa de lugares simbólicos cada um à sua maneira.

O entorno circundante também é revestido desse caráter podador. Se na ode ao centro comercial o indivíduo é esvaziado de vontade, na “Ode à Televisão” o espectador tem o mundo aparentemente subtraído de si:

Teu boletim meteorológico
me diz aqui
se chove ou se faz sol
Para que ir lá fora?

A comida succulenta
que pões à mesa
como-a toda com os olhos.
Aposentei os dentes.

Nos dramalhões que encenas
há tamanho poder
de vida que eu próprio

nem me canso em viver.

Guerra, sexo, esporte
- me dás tudo, tudo.
Vou pregar minha porta:
já não preciso mais do mundo.
(PAES, 1992, p. 71).

A voz poética aborda a intenção totalizante de emissoras de TV que pretendem oferecer tudo que se encerra na experiência humana: amor, sexo, ódio... Parodicamente (em relação a uma tradição de elogios feitos em odes), tal ode deprecia seu objeto, ao fazer um elogio irônico à experiência virtual em detrimento da real.

Nessa ode então se vê um sujeito poético crítico em relação às inúmeras oportunidades oferecidas pela TV²⁰, tamanha a quantidade de opções oferecidas. Estas seriam responsáveis por saturar o espectador, colocando-o numa espécie de letargia. Essa seria a causa da negação do contato (com o) “real”.

Há dois textos de Walter Benjamin que tratam do impacto oriundo do excesso de estímulos sobre o indivíduo. Em “Sobre em alguns temas em Baudelaire”, o filósofo alemão atenta para a experiência do choque. Este diria respeito aos diversos estímulos (visuais, sonoros) com os quais os transeuntes da Paris passaram a entrar em contato devido à revolução industrial. Em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, por sua vez, Benjamin fala dos soldados que voltaram mudos das trincheiras. A vida provinciana e estável que levaram causava um choque com o cenário da guerra – paisagem em que tudo muda, tudo é destruído. Por isso, voltavam mudos (de tanto pasmo, com o aparelho psíquico impactado) das trincheiras.

Na “Ode à televisão”, tem-se um sujeito poético apático, que irônica e deliberadamente opta pelo virtual em detrimento daquilo que seria o real. O excesso visual que se oferta (da TV, da paisagem, da cidade) acabaria por atrofiar a experiência.

A “Ode à televisão” e a “Ode ao shopping Center” permitem ver uma voz poética que poetiza o ordinário²¹, lançando sobre este um olhar atento, crítico, que não foi,

²⁰ Isso sem contar que o livro é 1992, ou seja, antes do advento da internet, que parece ter multiplicado essas opções. Ideia análoga foi exposta na abordagem do poema “À tinta de escrever”, o que pode sugerir a percepção do autor acerca de tais tendências.

²¹ O que ocorre em diversos poemas do livro, ao abordar objetos aparentemente banais como os óculos, o fósforo, a bengala.

aparentemente, embotado devido, por exemplo, a uma rotina podadora. A voz poética tira esses objetos, lugares etc. de uma condição sem sabor para singularizá-los. Essa proposta de realce, de estranhamento, de renovação se articula com a “proposição” de Victor Chklovski. Em “A arte como procedimento”, o crítico russo defende a ideia de que a arte deve provocar tal sensação. Isso ocorreria à medida que o texto (no caso, o poético) elaboraria um procedimento de singularização. Chklovski fala que a automização da vida (a realizar as diversas atividades com automatismo) provocaria um embotamento: “A automização engole os objetos, os hábitos...” (CHKLOVSKI, 1978, p. 44). A arte viria então para devolver a “sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra...” (CHKLOVSKI, 1978, p. 45). Caberia à poesia restituir esse algo perdido, que ficou esquecido, devido ao automatismo.

Tal ideia é sustentada pelo autor de “A arte como procedimento” a partir do linguista ucraniano Aleksandr Potebnia, pois a poesia seria vista como uma forma de conhecer. No caso, seria um saber por imagens. A poesia seria uma maneira particular do pensamento mediado por imagens. Essa ideia é destrinchada por Chklovski ao citar Ovsianiko-kulikovski que separou poesia de imagem, ao isolar aquela da arquitetura e da música. Com isso, a poesia, para Chklovski, ganha um estatuto particular. É um modo de saber por meio do qual se pode reconfigurar sentidos embotados; isso por meio de imagens, de construções não previsíveis.

Um dos motes para o crítico russo desenvolver a argumentação é uma consideração de Andrei Bieli. O crítico e poeta simbolista russo havia abordado a colocação diferente, incomum do adjetivo – após o substantivo – usado por poetas russos do século XVIII. O autor de “Arte como procedimento” fala que esse recurso poderia ser entendido como artístico, devido a um impacto que causava e/ou devido a uma preocupação com essa disposição dos termos. Contudo, esclarece Chklovski, esse recurso era comum em discursos religiosos eslavos, sendo então uma particularidade da língua.

Com isso, o autor de “A arte como procedimento” afirma que o objeto estético pode ser: “1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. (...) [tal objeto seria] criado através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética”.

(CHKLOVSKI, 1978, p. 41). Daí viria sua conclusão de que o caráter estético é resultado da percepção de cada indivíduo. Percebendo (o cuidado de) tal arranjo, o indivíduo poderia se reservar de uma vida que passa como que inconscientemente, como se tal não houvesse existido. Essa “dose de vida” proporcionada pela poesia faria o leitor embotado voltar a sentir aquilo que não mais sentia devido a uma rotina embotadora. Assim, o objetivo da arte seria dar a

sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. (...) [A arte seria] *experimental o devir do objeto*. (CHKLOVSKI, 1978, p. 45) [Grifo do autor. Colchete nosso].

Como já mencionado na tese²², o termo “experiência” abarca a ideia de perigo (“per”) ao passar por um caminho novo. Conhecer então passaria por essa circunstância do (aparentemente) novo. Como Paes aponta o processo de nomeação edênica das coisas²³, o conhecimento estaria relacionado com a linguagem. Nomear é dar a conhecer, exercício fruto de um olhar primeiro, singular sobre o objeto então nomeado.

Tal prática é feita por Tolstoi. Segundo Chklovski, o artifício usado por este para singularizar era não chamar pelo nome o objeto, mas descrevê-lo como se este tivesse acabado de surgir, como se surgisse pela primeira vez. O crítico russo cita algumas dessas passagens para mostrar como a descrição dos narradores de Tolstoi apontam para isso.

É nesse viés que o crítico russo se distancia de Potebnia: o objetivo da imagem não seria colaborar para a compreensão do significado, mas criar uma percepção particular do objeto, ou seja, “criar uma visão e não o seu reconhecimento”. (CHKLOVSKI, 1978, p. 50). Mais do que a (tentativa de) representação, o que é associado à imagem (e à poesia, por extensão) é da ordem da percepção, ou seja, é algo da ordem do conhecimento das coisas por meio dos sentidos.

Exemplo paradigmático disso é a arte erótica, aponta o crítico russo. Isso ocorreria devido ao fato de o objeto erótico ser mostrado como “uma coisa jamais vista”.

²² A partir de “Tempo sem experiência”, de Olgária Matos.

²³ Ideia desenvolvida no capítulo sobre tradução.

A representação dos objetos eróticos seria feita ainda de modo velado. O exemplo que Chklovski dá é de uma adivinha, na qual os órgãos sexuais são colocados como outros objetos (prego, anel, arco e flechas...). A adivinhação é um gênero que normalmente faz uso disso, já que ela é usualmente feita com “palavras que não lhe são habitualmente atribuídas”. (CHKLOVSKI, 1978, p. 52).

Tais ideias do formalista russo indicam uma ideia pautada no estranhamento. Seja por meio de uma descrição particular, seja por um jogo verbal inabitual (ou outro procedimento que gere estranhamento), a arte seria um desestabilizador da mente cansada, condicionada à padronização do mundo pragmático e repetitivo. Por isso, a poesia seria um discurso difícil, tortuoso. Ela se expressaria de modo não ordinário, usando de estratégias não convencionais, o que exigiria mais do seu leitor. Este obscurecimento seria uma lei geral da arte, para o autor de “A arte como procedimento”.

Paes realiza alguns jogos sonoros. Todavia, a expressão de modo não ordinário consistiria no tratamento que alguns objetos, lugares recebem, tirando-os de uma condição antes inócua ou comum para então brilhar por de modo imprevisto. Esses são alguns dos exemplos nos quais se vê um sujeito poético tendo um embate com os espaços, com os lugares, os quais são “pretextos” para se pensar na experiência humana. Outra relação de embate e de estranhamento se dá com o corpo.

O corpo

Nesta seção serão trabalhados poemas que explicitam a questão do corpo e sua relação de estranhamento em relação à experiência humana, o que se pode ver em vários poemas. Um deles é “Ode à bengala. Nesse texto, como ocorre na “Ode à minha perna esquerda”²⁴, não há rendição à lamúria: o uso do aparato, apesar de evidenciar uma fragilidade, parece ser abafado pela quase-autonomia que o sujeito poético anuncia. A delicadeza, o lirismo, característicos do epigrama (apesar de o poema ter três versos como um haikai), são vistos numa bela imagem, na qual a limitação física é pulverizada

²⁴ Poema comentado nesta seção e na próxima do presente capítulo.

com a referência ao pastor: “Contigo me faço / pastor do rebanho / dos meus próprios passos”. (PAES, 1992, p. 61).

Com a bengala, alcança-se o patamar místico de pastor. A condução do corpo, possivelmente débil sem o bastão, faz-se pertinente com o aparato. Assim, é possível inferir que o andar se torna domesticado (como as ovelhas o são, para com o pastor) com a bengala, um objeto ordinário que passa a fulgurar como fundamental na autonomia para conduzir o próprio corpo. A voz poética tira o objeto da trivialidade para colocar seu usuário numa condição mística, mágica, como numa condução dotada de algum poder, autoridade para dirigir os passos, tal como alguns pastores supostamente teriam.

Se na “Ode à bengala” um objeto ajuda a domesticar o corpo, o mesmo não ocorre em “Ode aos óculos”. Nesta, o objeto é causa do estranhamento para com o corpo:

Só fingem que põem
o mundo ao alcance
dos meus olhos míopes.

Na verdade me exilam
dele com filtrar-lhe
a menor imagem.

Já não vejo as coisas
como são: vejo-as como eles querem
que as veja.

Logo, são eles que vêem,
não eu que, mesmo cômico
do logro, lhes sou grato

Por anteciparem em mim
o Édipo curioso
de suas próprias trevas.
(PAES, 1992, p. 63).

Essa ode faz um irônico elogio aos óculos. Estes são personificados, pois são eles quem veem – e não o usuário com os próprios olhos, o qual declara estar exilado do mundo, como se estivesse fora dele ou fosse um estranho ali. O motivo disso seria o fato de as lentes cercarem – por conta própria – aquilo que o usuário dos óculos veria.

Desse modo então se instaura o engodo mencionado na última estrofe. O sujeito poético, como um Édipo, é inicialmente privado de ver a desgraça (que talvez ele próprio

provocara). É possível afirmar que a “Ode aos óculos”, portanto, traz um sujeito poético exilado do mundo, colocado em metafórica terra estranha. Seus olhos acabam por não ver o que deveria ser visto por ele; fica à mercê então de uma ótica outra, sem ver o mundo por si só. Os óculos assim estão numa condição ambivalente: de um lado, depreciados, ao limitar e manipular o campo de visão; de outro, enaltecidos, por fazer seu usuário ver as supostas trevas que o aguardam, colocando-o a par da possível situação, e assim ajudando-o a refletir sobre seu estar no mundo. O constrangimento da limitação e o acesso da descoberta se imiscuem nesse texto.

Prosas seguidas de Odes mínimas é um livro em que recorrentemente o sujeito poético fala de sua relação com o mundo – mediada por objetos. Em “Ode à garrafa”, é possível ver um aprendizado adquirido com o recipiente – corpo que enforma o conteúdo. A garrafa é fonte inspiradora de liberdade, de contenção e de absorção do entorno válido:

Contigo adquiro a astúcia
de conter e de conter-me.
Teu estreito gargalo
é uma lição de angústia.

Por translúcida pões
o dentro fora e o fora dentro
para que a forma se cumpra
e o espaço ressoe.

Até que, farta da constante
prisão da forma, saltes
da mão para o chão
e te estilhaces, suicida,

numa explosão
de diamantes.
(PAES, 1992, p. 69).

Diferentemente da última ode focalizada, esse texto faz de fato um elogio ao objeto sobre o qual se debruça. O recipiente de vidro é símbolo de contenção, aprendizado e liberdade. Ele é exemplo disso. O corpo da garrafa acaba por ser aquilo que a voz poética deseja: um arquétipo de contenção (apesar de haver a explosão no final). Faz-se assim um metapoema, já que Paes é conhecido como poeta da concisão. Esta e o poético se dariam na adequação entre o fora e o dentro, entre forma e conteúdo, propiciadora (da explosão)

do diamante, símbolo de beleza e valor. O corpo da garrafa reúne metaforicamente aspectos desejados pelo sujeito poético.

O corpo é ainda pensado na “Ode ao fósforo”. Poetizando mais um item banal do cotidiano, o sujeito poético alça o palito de fósforo a um lugar de valor, capaz de esquentar a comida, a paixão ou de iluminar um caminho. Contudo, o poema não se refere apenas à pequena haste de madeira.

Primeiro a cabeça
o corpo depois

se inflama e acendem

o forno
do pão

a luz
na escuridão

a pira
da paixão

a bomba
da revolução.

Sim, mas vamos à coisa concreta:

você fala de fósforos
ou de poetas?
(PAES, 1992, p. 75).

O poema, apesar de forjar uma lista de possibilidades do fósforo, é uma comparação deste com a figura do poeta. Este também alimentaria a paixão, iluminaria o conhecimento, bem como começaria uma revolução. Isso tudo como se fosse uma queima (que começaria na cabeça, mas que tomaria de assalto todo o corpo, como indicariam os primeiros versos). Nesse poema então o que se tem como matéria é a própria poesia e seu alcance, sua capacidade de provocar e alimentar (o intelecto, as paixões). De modo metalinguístico, essa voz que faz a pergunta final, como se dialogasse com quem recitou todo o restante, traz uma provocação acerca do poder do discurso poético.

Um dos poemas fundamentais do livro é “Ode à minha perna esquerda”. Por ser o texto mais extenso, pela força com que trata de um evento trágico e pungente (também abordado por Paes em sua autobiografia), por usar de diferentes recursos linguísticos²⁵, ele é uma das principais odes do livro. Eis alguns trechos da mesma:

1

Pernas
para que vos quero?

Se já não tenho
por que dançar.

Se já não pretendo
ir a parte alguma.

Pernas?
Basta uma.

2

Desço
que subo

desço que

subo
camas
imensas.

(...)

5

Chegou a hora
de nos despedirmos
um do outro, minha cara
data vermibus
perna esquerda.
A las doce en punto
de la tarde
vão-nos separar
ad eternitatem.
(...)

²⁵ Um deles seria a semantização do espaço em branco da folha. Na seção seguinte, sobre a tradição, será discutida a relação de Paes com os concretistas.

6

esquerda direita
esquerda direita
 direita
 direita

Nenhuma perna
é eterna.

7

Longe
do corpo
terás
doravante
de caminhar sozinha
até o dia do Juízo.

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

(...)

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

A abertura da ode (“Pernas, / para que vos quero?”) já traz a ideia que aqui será defendida: a do próprio corpo como uma parte outra, estranha, sendo quiçá como outra pessoa (tal personificação pode ser vista no fato de o sujeito lírico estabelecer um suposto diálogo com o membro em questão). Nessa primeira estrofe, é possível ver ainda um dos aspectos dessa ode e da obra paesiana: uma negação à auto-piedade. Usando de ironia (ao

dizer, por exemplo, que bastaria apenas uma perna), o sujeito poético chega a lançar mão do humor (como se pode ver também em “nenhuma perna / é eterna”).

Por fim, seguindo a toada de diálogo e personificação com o membro amputado, o poema ganha ares transcendentais. O juízo final, quando for lavrada a sentença contra “eles” (o plural é sintomático, ou seja, indica que são dois seres), será o grande cenário do reencontro entre perna e corpo, entre perna e voz do poeta. O uso do termo “Lugar”, com a inicial maiúscula, também corrobora essa ideia de transcendência. Cenário para a grande descoberta existencial acerca do pós-morte – fazendo da vida uma grande dúvida sobre o que a aguarda. A experiência humana teria essa marca do desconhecido, da ignorância quanto ao seu destino. Este, por sua vez, é cancelado por alguma instância dotada de poderes jurídicos, como é possível depreender por meio da ideia de sentença lavrada, decretada. A perna, ser-outro, é cúmplice de uma voz poética cindida que se vê ignorante frente ao seu destino.²⁶

São diversos, pois, os corpos tratados em *Prosas seguidas de Odes mínimas*, ora corpos físicos, ora metafóricos (como em “Iniciação”). O discurso poético, a contenção exemplar, os olhos exilados, a perna alienada, são corporificações de questões existências de um sujeito poético cujo discurso tem como matéria a experiência humana, em suas faces de estranhamento, dor, perda – lembranças marcantes. Contudo, isso não é tudo: sutilmente essa voz problematiza também um lugar dentro de um corpo mutável, heterogêneo, que é o sistema literário que ocupa.

1.4 O poeta e a tradição

²⁶ Outro recurso usado é a semantização do espaço em branco. Na parte dois da ode, é possível pensar que se usa dele para sugerir imagetivamente as difíceis alturas das camas de hospital a serem “vencidas”. Como mencionado, o diálogo de Paes com o Concretismo será debatido na próxima seção deste capítulo. Contudo, é importante ver como se dão tais manifestações nesse poema. Dentro da citação, na parte seis, o branco da página é novamente usado. No caso, sugere-se a ausência da perna esquerda. Se antes o caminhar era com os dois membros, agora ele é feito apenas com um, como indica a lacuna ao lado do termo “direita”.

Reconhecer um poeta como pertencente a uma tradição literária pode ser algo limitador. No caso de Paes, isso parece fazer sentido, tendo em vista que apesar de enxuta (marcada por poemas curtos), sua poética é bastante diversa, dialogando com diferentes autores e sistemas literários.

A presente seção se ocupará em focalizar a questão da memória via tradições literárias, movimentos literários ou via autores citados no livro de Paes. Desse modo, dois poemas serão fundamentais para pensar o lugar (variável) de José Paulo: o primeiro será “Ode à minha perna esquerda”, e o segundo, “Prosa para Miramar”. Este faz menção à terceira fase modernista (ou geração de 45); já o outro será importante por estabelecer um diálogo com a poesia Concreta – uma tônica considerável, ainda que pontual, na obra do paulista. Além dessa relação do poeta para com os modernistas (em seus procedimentos de humor, paródia, concisão e poetização do trivial) é fundamental trabalhar a relação de José Paulo com a poesia Concreta. Não se afirma aqui que o autor paulista é concretista, mas que ele usa de expedientes da poesia visual, como ocorre em “Ode à minha perna esquerda”.

No que tange ao Concretismo, tem-se como referência a obra *Teoria da poesia concreta* dos irmãos Campos e Décio Pignatari (2006). Outro texto importante para o estudo da poesia concreta neste trabalho é o artigo “O ver do poético: a letra e o sentido”, no qual Rogério Silva (2001) discorre acerca da contribuição de Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e sobre a noção de percepção na poesia visual. Com isso, serão trabalhadas as imagens e a herança do Concretismo em *Prosas seguidas de Odes mínimas*, sendo que tal herança é ferramenta poética para supostas representações autobiográficas.

Na segunda metade do século passado, viu-se em diversos países um procedimento linguístico que estava para além do uso convencional do texto verbal e da página em branco. A manipulação do espaço em branco como processo semantizador é uma das principais características do movimento concretista.

Discorrendo sobre o diálogo entre texto verbal e imagem, Claus Clüver, em “Arte transgênica: a biopoesia de Eduardo Kac”, expõe que no século passado a poesia teve seu

conceito “dilatado” por procedimentos visuais, sonoros. Argumentando a partir de um experimento que envolve biologia e poesia, Clüver afirma que a teorização e prática sobre esta “expandiram a convenção de se considerar como poesia todas as formas de manipulação e experimentação da mídia verbal e suas representações escritas, auditivas (...) rotuladas respectivamente de poesia visual, concreta ou sonora” (CLÜVER, 2012, p. 155). Com esse alargamento, o conceito do que seria poesia se tornou mais fluido e permitiu que amarras fossem libertadas. Essa é a conclusão de Kac, citado pelo professor da universidade de Indiana: “A poesia midiática leva a linguagem além dos limites da página impressa”. (KAC apud CLÜVER, 2012, p. 161).

Em “Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”, Irina Rajewsky (2009, p. 12), por sua vez, argumenta que muito se pesquisa sobre o termo desde seu auge na década de 90, mas que ainda há o que se resolver nesse âmbito linguístico. Segundo ela, a diversidade dos recursos utilizados está refletida nos termos que surgem com a pesquisa nessa área (hibridização, plurimedialidade etc.).

A autora afirma que muitas pesquisas se ocupam em reconhecer as mídias presentes num texto, e outras, de verificar suas funções. No caso do poema de Paes, como será analisado, intenta-se examinar o diálogo entre texto escrito e imagem visual, bem como os possíveis significados que emergem dessa confluência. Esta advém de uma sugestão que Rajewsky salienta como uma evocação, uma construção. A imagem de um poema visual é um recurso usado *como se* o escritor dispusesse, de fato, da imagem (como ocorre, por exemplo, num filme):

Usando os meios específicos da sua mídia, o autor de um texto não pode, por exemplo, “verdadeiramente” fazer um zoom, editar, dissolver imagens, ou fazer uso de técnicas e regras do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece dentro da sua própria mídia verbal, isto é, textual²⁷. (...) ele pode apenas evocá-los [os recursos intermidiáticos de outro sistema semiótico]. (RAJEWSKY, 2009, p. 13). [colchete nosso].

²⁷ Faz-se interessante pensar que o termo “textual” é usado num âmbito reduzido, sem considerar o texto como um evento comunicativo – oriunda de perspectivas linguísticas mais recentes como a de Robert Beaugrande (1997).

As imagens, portanto, sugeridas nos poemas de Paes (e dos, de fato, concretistas) configurar-se-iam como evocação, ou seja, o diálogo entre a “escrita textual” as “imagens visuais”.

Essa ideia de poesia visual é cara aos poetas ditos concretistas. Estes construíram uma consistente teoria que dialoga com uma agilidade que existiria na contemporaneidade. Para Haroldo de Campos, no manifesto “Olho por olho a olho nu”, a ideia era fazer:

uma arte – não q apresente – mas q presentifique (...) / Falidos os meios [tradicionais de ataque ao OBJETO / (língua de uso cotidiano ou de convenção literária) / um(a) novo(a) meio(língua) / (...) POESIA CONCRETA: /atualização “verbivocovisual” / do OBJETO virtual. (CAMPOS, 2006, p. 74)²⁸.

É assim, manipulando essa ideia da palavra objeto-ideograma, que o autor de *Galáxias* fala que a palavra possui dimensão gráfico-espacial, acústico-oral, conteudística. Dessa maneira, a poesia concreta poderia expor o que haveria de imprevisível no “objeto” – lugar não alcançado nas “amarras livrescas”. Destarte, tal poesia seria dotada de uma agilidade e possibilidade de fruição que estaria em pleno diálogo com a contemporaneidade. Esta, por sua vez, teria, basicamente, como atributo a dinamicidade, e como ambição um texto poético marcado pela agilidade e precisão. Com isso, marcas como a concisão na representação foram valorizadas.

Em “Aspectos da poesia concreta”, Haroldo de Campos discorre acerca da importância do ideograma chinês para o Concretismo, já que tal forma linguística é marcada pela contenção e por uma comunicação direta. Citando Apollinaire, o autor afirma que era preciso que a inteligência do homem se habituasse “a compreender sintético-ideograficamente, em lugar de analítico-discursivamente”. (CAMPOS, 2006, p. 138). Tal perspectiva aponta para uma preferência por textos de caráter sintético, com aspectos visuais, como os ideogramas (em detrimento daqueles textos longos que demandariam leituras e análises mais longas). Destarte, tal rapidez adviria não apenas da brevidade, mas também do modo como o caráter visual é apresentado ao leitor.

²⁸ Recomenda-se ler o manifesto para visualizar melhor a disposição textual feita por Campos.

Em “Plano-piloto para poesia concreta”, dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, afirma-se que essa poesia toma consciência do espaço gráfico como agente estrutural: “estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear”. (CAMPOS, 2006, p. 215). Esse texto enumera uma série de características da poesia concreta: apelo à comunicação não-verbal, “comunicação de formas numa estrutura-conteúdo” sem abdicar das virtualidades da palavra, tentativa de imitar o real por meio de imagens. O modo como estas são percebidas pelo leitor está diretamente relacionado com a proposta desse projeto poético dos irmãos Campos.

Rogério Silva, em “O ver do poético: a letra e o sentido”, discute o papel da representação da poesia experimental e visual. O autor afirma que a poesia concreta rompe com a “dinastia da representação”:

Ao colocar-se “fora de si mesma” [a linguagem literária], põe em evidência seu próprio ser, esta claridade repentina revela uma distância mais do que um sinal, uma dispersão mais do que um retorno dos signos sobre si mesmos. Ou seja, ela nos conduz a esse exterior de onde desaparece o sujeito do qual se fala. (SILVA, 2001, p. 4) [Colchete nosso].

A citação indica uma ideia de objetividade do texto. Enquanto o eu se distancia do texto, a palavra, a letra como significante, emerge da página como signo carregado de significado tautológico. Isto é, à revelia da representação, a poesia visual tende a ser o que ela mostra, por procurar “isomorfismos entre linguagem e objeto”. (SILVA, 2001, p. 5). A objetividade poderia ser vista também com a perspectiva de a poesia concreta se mostrar direta, abrindo mão de estruturas sinuosamente silogísticas.

Silva ainda estabelece uma espécie de elogio à poesia que faz uso de recursos gráfico-espacial e imagético. Esse autor argumenta que ela se mostra valiosa num contexto em que a quantidade de informação contribui para um esvaziamento da palavra. A palavra poética, como elemento ressignificante, age contra a mídia que limita as formas de escrita: “[os] meios midiáticos saturam nossos sentidos perceptivos e anulam o conteúdo comunicativo e informacional²⁹”. (SILVA, 2001, p. 5) [colchete nosso].

²⁹ Tal perspectiva encontrará forte ressonância em alguns ensaios de Paes, como será discutido no terceiro capítulo da tese.

Tais ideias, desse modo, mostram o valor da letra-imagem na construção de um signo. Texto rico, do ponto de vista semântico, o tipo de poesia em questão irrompe à revelia (ou a despeito) das limitações livrescas tradicionais, já que ultrapassa o usual aspecto verbal para poder construir (ou sugerir) imagens visuais. Ela ainda dialoga com uma noção de dinamismo da contemporaneidade, por ter a brevidade ideográfica como idiosincrasia e por ter o espaço como elemento qualificado.

É na segunda parte de *Prosas seguidas de Odes mínimas* que ocorrem possíveis diálogos intermediais ou manifestações concretistas de modo mais evidente. O autor de Taquaritinga, nesses textos, faz uso de expedientes do Concretismo ao semantizar o branco da página, ao construir imagens, procedimentos linguísticos análogos aos dos poemas de Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Ambos sugerem imagens por meio da disposição do texto no espaço branco da página. Daí pode-se perceber uma herança concretista de Paes – recurso pontual em sua obra, mas nem por isso desimportante³⁰.

“Ode à minha perna esquerda” é o exemplo, nesse livro, de tal manifestação, como se pode ver à frente, no poema já citado:

2

Desço
que subo

desço que

subo
camas
imensas.

³⁰ Em *Anatomias*, (1967), *Meia palavra*, livro de 1973, e em *Resíduo* (1980), o leitor pode encontrar diversas incursões imagético-poéticas de José Paulo, como o célebre “Epitáfio para um banqueiro” (PAES, 2008, p. 160):

n e g ó c i o
e g o
ó c i o
c i o
o

(PAES, 1992, p. 55).

A sugestão visual acima, devido à manipulação do branco da página, fornece ao leitor a possibilidade de conceber degraus ou níveis. Tal delineamento dos degraus pode ajudar na apreensão do texto: o esforço do sujeito poético para vencer tais obstáculos fica mais evidente com a sugestão imagética construída no texto. Como já exposto, faz-se razoável também considerar a ideia de que a sugestão dos níveis “escalados” pelo paciente se relacionariam às altas camas hospitalares (que seriam ainda mais elevadas que as usuais), mencionadas por Paes em sua autobiografia. Dessa maneira, o texto busca fazer aquilo que se prega no citado “Plano-piloto”: uma imitação do real. Por meio da evocação da imagem de degraus ou altas camas, o sujeito poético sugere ao leitor, através da estruturação do branco da página, imagens de seu cotidiano num hospital.

Essa ode, diferentemente das manifestações concretistas, é dotada de uma subjetividade, de um caráter pessoal do enunciador (se se considerar o relato autobiográfico do paulista em *Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*, em que ele discorre sobre o episódio da perda da perna). Como mencionado, o Concretismo tinha como uma de suas características uma busca pela objetividade (que está para além da noção de objetividade como concisão, evidente em Paes): o subjetivismo, a pessoalidade (e, nesse autor, até o autobiografismo) são traços da poesia de José Paulo que se distanciam da impessoalidade concretista.

É importante ressaltar também que, em sua maior parte, os poemas de Paes são escritos numa forma tradicional, em versos, sem tais imagens visuais. Esse seria o primeiro motivo pelo qual não seria possível delimitar categoricamente o autor de *Prosas seguidas de Odes mínimas* como poeta concretista. Um segundo motivo de tal distanciamento é o fato de as imagens visuais em seus poemas serem construídas principalmente em função do valor semântico-visual que possuem, e, não, pela agilidade e dinamicidade defendidas pelos concretistas. A ideia de velocidade não seria uma das tônicas das imagens visuais paesianas. Por fim, é necessário expor que o poeta de Taquaritinga se distancia da tradição concretista por impingir em seus textos uma dimensão que é da ordem do pessoal, do subjetivo, do que supostamente foi vivenciado.

A segunda imagem com a qual a tese se ocupará (pertencente ainda à “Ode à minha perna esquerda”) poderia ser concebida não apenas como um recurso da ordem visual, mas do sonoro também. A progressão representada na grafia do “não” aponta para a postura não-passiva do enunciador; um indivíduo que não se rende ao próprio drama, mas que encara a fatalidade. O uso gradativo da caixa alta sugere um aumento do volume da voz: da fala ao grito. A imagem evocada nesses versos, portanto, é sonora, mostrando um viés intermidial rico da obra do escritor paulista.

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

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

não
n ã o
N ã O !

3

Aqui estou,
Dora, no teu colo,
nu
como no princípio
de tudo.

Além do aumento do tamanho da fonte³¹, a progressividade mencionada ainda se faz presente por meio do aumento do espaçamento entre as letras no advérbio de negação. O uso do ponto de exclamação, por sua vez, viria ratificar tal perspectiva da ênfase da negação ao sofrimento resignado, do não-conformismo.

³¹ A página em questão tem esta referência: PAES, 1992, p. 56.

O trecho citado ainda possui outras manifestações dotadas de herança do Concretismo. A paina, espécie de fibra sedosa que reveste algumas sementes, tem seu movimento de queda representado na grafia vertical da palavra, desenhando, assim, ao leitor, uma série de imagens mnemônicas improváveis: a paina, elemento leve e primaveril de uma árvore bela é algo asfixiante para esse enunciador atormentado pela dor – fato que o teria levado a construir um céu denso de tal material.

Há de se mencionar também o recuo que recebem os versos “pé morto / pé morto” aludindo, possivelmente, ao vazio, à solidão do pé que agora não tem o par; sugerindo ainda a dor “inconforme” por meio da repetição.

A sugestão imagética, por sua vez, mostra um enunciador que não se deixa sucumbir à autopiedade. A fatalidade da perda do membro não é mote para apelo sentimental. O que se vê no poema é um humor revestido de ironia. É nessa toada que o sujeito poético usa do vazio da página para representar outro vazio: a falta no corpo. A poetização da falta da perna esquerda se relaciona com um procedimento típico do modernismo brasileiro, ao abordar algo aparentemente não-poético. Se no Parnasianismo e no Romantismo privilegiavam-se temas “grandiosos” e um culto à regularidade da forma, a partir, principalmente, da segunda década do século passado, com o Modernismo, ocorre uma ruptura em relação a esses estilos.

Em “O todo no mínimo”, Luiz Carlos Junqueira Maciel discorre acerca de peculiaridades da escrita do escritor paulista. A influência de Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade e de outros modernistas faz-se presente em sua obra, como se pode ver, por exemplo, no trivial como tema. O pesquisador ainda menciona o diálogo estabelecido com os concretistas:

A poesia de Paes aproxima-se, também, daquela elaborada pelos poetas concretos (anos 50), principalmente pela condensação da linguagem, pela remontagem vocabular, pelos jogos paronomásticos [uso de palavras que soam semelhantes entre si], espacialização, incorporação do visual à estrutura do poema. (MACIEL, 2002, p. 71). [colchete nosso].

Maciel vislumbra aproximações do autor de *Prosas seguidas de Odes mínimas* com os concretistas para além da estruturação do texto usando do branco da página. Seja pelo

estilo ou pelos recursos linguísticos usados, o poeta paulista usa de alguns procedimentos caros à poesia que marcou os irmãos Campos e os principais modernistas brasileiros.

Assim, um episódio mencionado na autobiografia é objeto de “Ode à minha perna esquerda”, na qual o sujeito poético usa da ironia para tratar da perda desmedida, sem sucumbir às facilidades da auto-piedade, como atesta o fragmento à frente.

num trapo de pano
vão te levar
da sala de cirurgia
para algum outro (cemitério
ou lata de lixo
que importa?) lugar
onde ficarás à espera
a seu tempo e hora
do restante de nós.

6

esquerda direita
esquerda direita
 direita
 direita

Nenhuma perna
é eterna.

7

Longe
do corpo
terás
doravante
de caminhar sozinha
até o dia do Juízo.

A penúltima parte dessa ode³² usa também da semantização do espaço em branco. Nesse trecho, tal recurso sugere a fragmentação do corpo. Seja significando um caminhar (ponto de vista pouco provável já que as palavras “esquerda” e “direita” estão lado a lado e, não, subsequentemente, como no andar humano), seja significando “apenas” o paralelismo da morfologia desses membros, a disposição e ausência das palavras nesse trecho aponta para a construção de uma imagem do indivíduo então sem a referida parte.

Com isso, parece razoável afirmar que as metáforas visuais em Paes indicam movimento, mudança do corpo e das coisas que rodeiam o corpo, descrevendo uma circunstância nova e trágica. A variação no tom da voz, a flor que cai, as pernas que menos andam configuram-se como elementos desse tom de transição. As mudanças ali retratadas permitem ao leitor perceber marcas que pululam a obra do poeta paulista: o estranhamento, a concisão (marca também do Concretismo), o humor, a poetização do trivial³³. Tais características desse poema, portanto, colaboram para um entendimento da obra do autor que costuma apresentar esses aspectos.

Na sua autobiografia, Paes fala sobre como conheceu os idealizadores dessa corrente:

À altura em que *Anatomias* saiu publicado, 1967, eu havia estabelecido contacto com os criadores do movimento de Poesia Concreta: Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Quem me aproximou deles foi um dos autores da casa, Cassiano Ricardo. De pronto me atraiu, nas técnicas da poesia concreta, a extrema condensação de sentidos alcançada pela eliminação, total ou parcial, das conexões gramaticais (...) Por outro lado, a exploração do branco da página como recurso de construção fazia com que as palavras ou fragmentos ali disseminados ganhassem ênfase e ressonâncias. (PAES, 1996, p.55).

Como se vê, o autobiógrafo é um dos (poucos?) casos de autores de literatura que comentam sobre sua obra. A citação permite ver no que o movimento em questão teria chamado a atenção do poeta.

Há de se ressaltar ainda que a impessoalidade da poesia Concreta não é marca distintiva da poesia de José Paulo. Ao mencionar, por exemplo, o trágico episódio do

³² Cujas referências são PAES, 1992, p. 58.

³³ Como já exposto, uma dessemelhança entre a poesia de Paes e a dos concretistas é o fato de o escritor paulista fazer uma poesia do eu, característica diferente da objetividade concretista.

membro inferior (cf. PAES, 1996, p. 51), o autor faz confundir os limites entre discurso autobiográfico e discurso poético, sugerindo “Ode à minha perna esquerda” como um texto autobiográfico. Esse poema é apenas um exemplo da existência de uma “subjetividade” na sua escrita, já que em sua obra a presença de um eu é recorrente.

Por fim, é possível dizer que a semantização do branco, por não ser a tônica de sua obra, distancia-se do projeto concretista que visava a uma compreensão “sintético-ideográfica”. Isso pode ser constatado pelo fato de a obra desse poeta estar mais próxima de uma perspectiva “analítico-discursiva”, já que tem, majoritariamente, o “verso tradicional” (sem a semantização do branco) como uma de suas marcas.

É importante notar que o estranhamento no autor paulista diz respeito ao tratamento poético de pessoas, lugares etc. que seriam, para o sujeito poético, distantes, não familiares. Ou seja, tal sensação não ocorre sistematicamente no plano linguístico, isto é, os poemas de *Prosas seguidas de Odes mínimas* não são marcados por, por exemplo, um hermetismo que visa a uma reflexão metalinguística, ou por uma crítica à formalidade parnasiana; alguns deles têm, contudo, um trabalho visual, como foi exposto. Não se diz com isso que a poética de Paes não faz uso de jogos linguísticos (como a paronomásia³⁴), mas afirma-se que o estranhamento é, pode-se dizer, verbalizado pela voz poética, o que, nesse sentido, distancia-se da ideia trabalhada em *Estrutura da lírica moderna* por Hugo Friedrich.

Este coloca o estranhamento como categoria da modernidade. Para o linguista alemão, poetas do século XX trabalham a poesia sondando recursos sonoros, imagens etc. a fim de extrapolar a mera função da linguagem como comunicação de um sentido. Por meio de arranjos improváveis, tais poetas conseguiriam efeitos que não se encontram na linguagem cotidiana.

³⁴ Figura estilística que pode ser vista no conhecido “Poética” (PAES, 2008, p. 289):

conciso?	com siso
prolixo?	pro lixo

Uma das referências para o autor alemão é T. S. Eliot. Citando-o, diz que essa poesia pode “comunicar-se antes de ser compreendida” (...) tal junção de “incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). A dissonância não seria necessariamente uma desordem, mas uma categoria em si: por meio de recursos como a obscuridade, seria possível ter uma poesia pluriforme na significação, auto-suficiente, com o mais “ímpetuoso movimento estilístico”. (cf. FRIEDRICH, 1978, p. 16), atraindo e perturbando o leitor. Assim, instaura-se neste uma sensação de anormalidade. A partir disso, teóricos modernos, diz Friedrich, fariam do efeito de estranhamento e surpresa. A não assimilação seria uma das características dos poetas do século XX, e libertar-se do significado seria livrar-se de algo supérfluo, propiciando aumentar a intensidade poética. É dessa forma que haveria então um processo cognitivo de compreensão do texto de modo não convencional, e sim poetizante, inconclusa, “conduzindo fora ao aberto”. (FRIEDRICH, 1978, p. 19).

O “poetar moderno” seria marcado por uma “dramaticidade agressiva”. E tal seria marcado por um comportamento inquieto que gera um “efeito de choque, cuja vítima é o leitor”, que se sentira alarmado – em vez de protegido. Isso aconteceria já que palavras da linguagem técnica viriam “eletrizadas liricamente” e a “sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas” (cf. FRIEDRICH, 1978, p. 18). Sequências sonoras, por exemplo, não se voltariam principalmente para a compreensão básica de um conteúdo, de um tema, mas atuariam nas “forças formais” do texto.

A poesia moderna, para o autor de *Estrutura da lírica moderna*, quando se refere a conteúdos (e não à sua forma), trata-os de modo a deformá-los, torná-los estranhos, colocando-os num lugar não familiar. Ela não seria referente do que se entende por realidade. Esta teria sido despregada da poesia. É por isso que o linguista alemão afirma que a transformação é a tônica da poesia moderna. Isso porque ela não trataria do chamado vivido. O artista então não participaria como “pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver um assunto qualquer”. (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

Se Friedrich tem como foco poetas como Baudelaire³⁵, é importante ressaltar aqui que o estranhamento em Paes, por sua vez, não se dá com a obscuridade linguística. Sua poesia, ao contrário, parece primar por uma consciente simplicidade lexical e formal – o que não significa, de modo algum, que seus poemas sejam simplórios; sua poesia aborda questões existenciais complexas, bem como trazem preocupações formais. Apesar de o leitor poder ter surpresas na leitura das prosas e das odes, o hermetismo e a obscuridade não parecem ser um alvo desse poeta – o que permitiria dizer que sua poética não é dissonante nessa perspectiva de Friedrich. O estranhamento em *Prosas seguidas de Odes mínimas* parece ser mais do eu em seu estar no mundo (para com outrem), do que do leitor ao ler os poemas, o que pode ser visto em Hugo Friedrich quando este discorre sobre a deformação feita pela poesia moderna nos objetos, tirando-os da normalidade.

Todavia, seria possível pensar na concisão paesiana como uma fonte de estranhamento, na medida em que ela traz em si uma (quebra de) expectativa. A surpresa se dá com o inesperado no plano da linguagem, isto é, uma quantidade mínima de palavras foi suficiente para poetizar algo inversamente maior. Esse é o argumento de Davi Arrigucci Jr. em “Agora tudo é história”. Ao dar conta de colocar o todo no mínimo o poeta paulista constrói sua grandeza; fazendo isso, o poema “(...) logra selar na síntese verbal o encontro de coisas desencontradas ou pensamentos distantes, e da perfeita fusão do todo um amplo sentido se irradia. É quando se vê assomar o mundo em miniatura”. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 20). Talvez aí resida um dos motivos da atualidade de José Paulo, ou seja, para além das consistentes questões existências de seus poemas, ele parece sobreviver no tempo pelo trabalho limador *na* linguagem.

Outro poema que permite pensar em um diálogo com a tradição é “Prosa para Miramar” que, como o título indica, refere-se ao personagem João Miramar, de Oswald de Andrade. É um “prosoema” repleto de intertextualidades, com referência a pintores, peças, que de certo modo dialogam com o contexto modernista no qual se pode colocar (pelo menos em parte) José Paulo:

³⁵ Para quem não ser compreendido seria uma glória. (Cf. FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Rua Ricardo Batista.
Bela Vista.
Segundo andar? Eu já nem lembro.
A primeira vez fui levado por Francisco
na sua derradeira aparição entre nós
como aluno e filho torto de Tarsila.

A sala
com o espantoso De Chirico
o gabinete com os livros
onde discutimos Bachoffen uma tarde inteira:
a geladeira
onde Antonieta lhe guardava à noite
um copo de leite surrupiado pelo Aurasil às vezes.

O cabelo cortado bem curto
por sob os olhos a boina azul (na rua).
Os olhos a olhar sempre de frente
numa interrogação ou desafio.
O sorriso, os dentes de antropófago.
A língua afiada
nos ridículos de gregos e troianos.

Não de pobres interioranos como eu, recruta
da geração de 45
(inofensiva, apesar do nome
de calibre de arma de fogo)
com a qual ele gostava de brigar
nas suas horas vagas
de guerrilheiro já sem causa.

Para ele (amor: humor) eu era apenas
um poetinha de jeunesse dorée
talento sem dor
mas felizmente com Dora.
Para mim ele era o velho piaga
(meninos eu vi) de uma tribo definitivamente morta
mas cujos ossos haveremos de carregar conosco muito
tempo
queiram ou não
os que só não tem medo de suas próprias sombras.
(PAES, 1992, p. 41 - 2).

Luiz Carlos Maciel, em “O todo no mínimo”³⁶, comenta esse poema, dizendo que, embora morto em 1956, Oswald de Andrade teria “seu fantasma” sido “flagrado” no

³⁶ Título que alude ao texto de Arrigucci Jr.

âmbito onírico³⁷. Essa homenagem ao autor de *Memória sentimentais de João Miramar* é apenas parte de um elogio ao poeta de *Pau-Brasil*. A influência deste, para Maciel, na poética de Paes, é forte, por usar de recursos como “a paródia, o trocadilho, o humor, a brevidade, a poesia sintética, o espírito satírico” (MACIEL, 2003, p. 71). São vários, pois, os aspectos típicos de Oswald em Paes. Tais características, em conjunto com a época em que o poeta de Taquaritinga nasceu (1926) e a publicação de seu primeiro livro – *O aluno* – em 1947 permitiriam localizá-lo nesse contexto modernista.

Muitos manuais de periodização de literatura trazem tais características como pertencentes à geração de 45. Uma retomada do uso da ode e do soneto, um cuidado para com o derramamento das emoções e um senso de objetivismo, são algumas das características arroladas por Afrânio Coutinho (1996) na introdução de *Literatura no Brasil*. Contudo, tais aspectos parecem não dar conta da poesia paesiana.

Marcos Estevão Pasche, em sua dissertação *José Paulo Paes: poeta como nenhum outro*, fala do caminho ambivalente tomado pelo paulista dentro do modernismo brasileiro. Segundo o pesquisador, haveria desde o primeiro livro – *O aluno* – uma ligação com os modernistas (ao afirmar-se discípulo de nomes como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes...), mas havia ainda uma negação de valores modernistas, pois haveria em Paes uma preocupação formal um pouco diferente de parte dos modernistas (ao usar de formas fixas como, por exemplo, de sonetos). Assim, ele destoaria do “Modernismo ortodoxo” (PASCHE, 2009, p. 15) por usar de tal forma fixa (destoando da proposta da primeira geração a qual rompia com as amarras formais do parnasianismo). Desse modo, a obra de Paes não extrapolaria nas negações de tradições para romper com tudo. O poeta, nesse primeiro livro, não faria ainda concessões ao texto mínimo, nem usaria do jocoso nos poemas-piada recorrentemente. Tais aspectos corroborariam a tese de Pasche ao dizer que o poeta de Taquaritinga usa de aspectos de diferentes momentos da literatura brasileira sem, contudo, exagerar nalgum desses recursos ou levantar bandeira panfletária.

Já o livro de 1992 teria forte caráter memorialista, sendo nele acentuada a “intenção de disparidades, invertendo as noções polarizadas de *sim* e *não*.” (PASCHE,

³⁷ É importante lembrar que tal recurso onírico é recorrente em Paes, como foi mostrado nesta tese ao discutir o poema “Reencontro”, no qual a voz poética relata ter sonhado com Osman Lins.

2009, p. 85). Tal inversão diz respeito à separação pela união ocorrida tanto na relação com o pai, como a filha morta precocemente, nos poemas “Um retrato” e “Nana para Glaura”, respectivamente. As inversões (quanto ao senso comum ou quanto à felicidade via consumo, vendida pela mídia) continuam ainda se forem tomados os indivíduos ligados ao progresso e ao consumismo (nas odes à televisão e ao shopping, por exemplo), pois, aparentemente, eles estariam mais mortos do que os fantasmas da família em “A casa”. Assim, para o pesquisador, a voz poética de *Prosas seguidas de Odes mínimas* seria um observador crítico ao falar da vacuidade do progresso, bem como ao lançar luz sobre objetos ordinários (como a bengala e os óculos). É por essas razões que Pasche afirma que, em Paes, “O mundo não está a serviço do homem: é algo a ser conhecido, amado e absorvido na totalidade de suas partículas.” (PASCHE, 2009, p. 91). Ou seja, o mundo é lugar a ser descoberto (mesmo no trivial), a ser experimentado, e, com isso, o eu poético pode apreender esse entorno e ser modificado por ele.

Essa dimensão de (des)conhecimento do mundo é um dos frutos do estranhamento presente na poética de Paes. Ao poetizar sobre o que “desconhece”, ele acaba por lançar um novo olhar, menos contaminado (menos sensibilizado) do que aquele embotado pelos inúmeros estímulos externos, pela rotina pragmática e podadora.

Como se vê na epígrafe deste capítulo, pensando na poesia como em ver as coisas pela primeira vez, Paes trabalha a ideia de que por meio do poético, seria possível “voltar a ser o primeiro homem do mundo; uma vez ele [o poema] composto (ou lido), dissipa-se a ilusão da inocência reconquistada: sempre se chega tarde a um mundo já velho”. (PAES, 1990, p. 48). O familiar então é feito estranho para voltar, depois, à condição de conhecido. Essa seria uma das tônicas da poesia paesiana.

1.5 Discurso autobiográfico

Nesse exercício de focalizar a memória em *Prosas seguidas de Odes mínimas*, é importante mencionar um aspecto autobiográfico que atravessa a divisão metodológica feita aqui (com base nos quatro temas: “família e amigos”, “lugares”, “corpo”, “tradição”). Diferentemente de muitos poetas, José Paulo comenta sobre episódios que

teriam inspirado sua escrita poética. Se de um lado, parece haver para muitos escritores de literatura um silêncio quanto à contextualização autobiográfica de seus poemas, por outro lado, para o poeta paulista, esse distanciamento é aparentemente menor, por construir esse discurso biográfico.

Em *Quem, eu?: um poeta como outro qualquer*, o autor paulista faz uma instigante autobiografia, na qual comenta sobre sua formação, suas atividades profissionais, sua escrita, entre outros temas. Com isso, faz-se importante verificar o tratamento autobiográfico que Paes dá aos eventos que teriam originado os poemas, sem, contudo, estabelecer uma relação determinista entre o poema e a vida do poeta. Com base em Philippe Lejeune, será discutida então essa “mediação” que seria uma autobiografia. Para tal, serão focalizados alguns dos poemas que o autor cita na autobiografia, tais como “A casa”, “Um retrato”, “Nana para Glaura”, “Balada do Belas-Artes”, “Ode à minha perna esquerda”.

Philippe Lejeune, em “O pacto autobiográfico”, faz uma criteriosa divisão sobre autobiografia (e as diferenças desta em relação à biografia, ao diário, às memórias, ao ensaio, dentre outros gêneros). Para tal, o crítico francês define-a como “narrativa retrospectiva em prosa³⁸ que uma pessoa real faz de sua própria experiência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. (LEJEUNE, 2008, p. 14). Tal conceito se mostra bastante assertivo, mas ele é palco para diversas nuances.

O autor de *O pacto autobiográfico* fala das diferenças que podem existir na escolha do pronome pessoal do caso reto (eu, tu, ele) para o discurso autobiográfico, o que seria esse eu que fala, a (intenção de) coincidência entre autor, narrador e personagem, a negação (aparentemente vaidosa) do anonimato, o peso extratextual do nome próprio (remetendo a uma pessoa real), dentre outros tópicos.

Parece então pertinente pensar nos discursos de José Paulo Paes: o poético e o autobiográfico (como se fez até aqui nesta tese). Lejeune coloca que “um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles.”. (LEJEUNE, 2008, p. 23). Ou seja, a

³⁸ No capítulo seguinte (“Autobiografia e poesia”) Lejeune comenta sobre essa limitação da autobiografia existindo somente em prosa.

escrita é condição *sine qua non* na construção desses “personagens”. Perpassando o âmbito do texto e do “real”, o autor seria “simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso”. (LEJEUNE, 2008, p. 23). O discurso do autor colaboraria para construção do entendimento que o leitor tem desse escritor. Tal discurso é ainda fundamental para se pensar nas condições de produção do texto poético, por apresentarem semelhanças, proximidades entre autobiografia e a escrita poética.

Dessa maneira começa a construção do pacto entre o leitor e o escritor, urdindo uma relação de identidade entre quem escreve, quem narra³⁹ e quem é personagem da autobiografia. Nesse gênero textual, o pacto é fundamental (o que não aconteceria, por exemplo, em jornais ou na história), mas poderia ser quebrado, dependendo talvez da forma como o texto é narrado. No caso de José Paulo Paes, essa associação não está diretamente exposta (no título, por exemplo), mas por meio de alguns elementos (como a capa e a quarta capa) o leitor pode ver que *Quem, eu?: um poeta como outro qualquer* busca essa tríplice identidade.

Partindo então de um problema proposto por Lejeune, faz-se interessante perguntar: a que remete o “eu” (cf. LEJEUNE, 2008, p. 35) da autobiografia de Paes? Episódios da infância, felicidades e percalços escolares, encontros com familiares e amigos, convívio com escritores, vida profissional dividida entre a química e a literatura (e esta entre leitura, escrita e o trabalho nas editoras), essa é basicamente a matéria da autobiografia, na qual o autor fala de si, buscando coincidir as três figuras: personagem, narrador e autor.

É nesse tríplice encontro que o leitor se depara com o Paes personagem no Café Belas Artes. Na autobiografia, o autor paulista conta que fora estudar química em Curitiba e que o lugar privilegiado para “praticar literatura e política” (PAES, 1996, p. 31) era o referido café, situado à Rua Quinze. Conta ainda que o local era ponto de encontro de escritores, artistas, comunistas, e que fechou tempos depois de Paes ter saído de Curitiba. Assim, “(...) perpetuei-lhe a lembrança numa ‘Balada do Belas Artes’, recolhida em *Prosas seguidas de Odes mínimas*”. (PAES, 1996, p. 31). Vê-se assim uma

³⁹ Como mencionado em nota anterior, ao falar do uso do termo “personagem”, lendo um poema, algumas categorias típicas da prosa (como narrador e narração) são levantadas tendo em vista o fato de alguns poemas serem escritos em prosa, como o próprio nome do livro indica.

das intenções (alegada, pelo menos) da escrita do poema: tal perpetuação, em oposição ao esquecimento.

Cotejando as duas versões (poema e autobiografia) acerca do bar, o leitor pode ver diferentes (mas complementares) enfoques desse espaço; pode ver ainda a importância do lugar (seja para o poeta, seja para a voz do poema); pode vislumbrar quem frequentou o espaço⁴⁰, a importância dele para a formação do poeta⁴¹. Lendo o poema, vê-se o gosto pelo local (comparado a Paris) e os benefícios do lugar inspirador, narrados poeticamente pela voz poética. E o término, um pouco abrupto, parece sugerir o vazio provocado pelo fechamento. Mas lacuna tal parecia pertinente, pois, aparentemente, esses amigos já não tinham mais o que conversar. Passaram então da amizade, da conversa harmônica para um silêncio de estranhos; ou passaram, como já dito, a se conhecerem demais, circunstância que talvez impeça novas conversas.

Ao cotejar poema e autobiografia não se diz aqui que há uma relação determinista entre o que o poeta escreveu e o que ele viveu. Tal reflexo não é defendido aqui. É por meio do próprio Lejeune que se pode afastar a sombra maquinal do biografismo.

Em “Autobiografia e poesia”, o autor francês afirma que um pode ser instrumento do outro: “não há mal nenhum em reconhecer que são duas coisas diferentes e, ao mesmo tempo, admitir-se a possibilidade de que têm muitas interseções”. (LEJEUNE, 2008, p. 88). Todavia, seria importante prestar atenção à distância entre o que se lembra e o que se escreve – ambos criadores de versões dos fatos. Para falar da questão da autobiografia, o professor da Universidade Paris XIII-Villetaneuse menciona alguns autobiógrafos que aprecia para falar desse desejo se aproximar de um “segredo desvendador” do poema. Assim é citado um texto de Michel Leiris (*L’homme sans honneur*) a fim de comentar sobre a ênfase dada não às lembranças, mas à busca. A ideia não seria reconstruir a emoção antiga, mas

(...) a emoção presente que sinto ao empreender a busca (...) o que busco fixar não é o fato tal como foi, mas o fato tal como é agora, deformado, esforçando-me simplesmente em medir a

⁴⁰ Paes (1996, p. 32) registra que teve contato com, por exemplo, o poeta Glauco Flores de Sá Brito e o contista e crítico Armando Ribeiro Pinto.

⁴¹ Paes (1996, p. 33) afirma que foi nesse convívio que percebeu a importância de a formação do poeta ser o mais vasta possível, do ponto de vista cultural.

margem que separa o fato tal como hoje o imagino do fato original. (LEIRES apud LEJEUNE, 2008, p. 101).

O foco está então no tratamento (em sua dimensão temporal) dado àquilo que foi lembrado. Pensar em versão, em mediação discursiva de um episódio se faria fundamental, afinal, “a poesia escapa da autobiografia e foge na ponta dos pés”. (LEJEUNE, 2008, p. 99). Críticos, jornalistas, ao entrevistar poetas tentariam chegar a esse suposto cerne da criação, como se as “palavras alheias ao poema pudessem fornecer respostas às palavras do poema” (LEJEUNE, 2008, p. 97). Contudo, o que ficaria, para Lejeune, é a poesia, que acabaria por sair entre os dedos e que frequentemente não permite explicações definitivas.

Paes, nesse contexto, pode ser visto, à luz do autor de *O pacto autobiográfico*, como um escritor atento à própria produção. Isso pode ser constatado não só por meio de *Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*, mas também através das diversas Notas Liminares que seus livros de tradução e ensaio trazem (como será trabalhado nos capítulos seguintes), nas quais se vê o autor pensando as próprias escolhas (linguísticas, poéticas, políticas, ideológicas...).

A autobiografia de José Paulo é aberta com o prefácio de Vivina de Assis Viana, no qual ela fala do convite ao poeta paulista para escrever sobre sua vida. O pedido faz parte da coleção editorial “Passando a limpo”, em que “cada autor vai tentar conversar com o leitor como se estivesse na sala de aula, num daqueles encontros inesperados, ou na sala de casa, mais inesperado ainda.”. (ASSIS, apud PAES, 1996, p. s.d.). A empreitada editorial vem então com um pedido de informalidade e /ou simplicidade, como se o discurso autobiográfico viesse como uma grata surpresa. Antes do livro de Paes, houve ainda publicação das autobiografias de Fanny Abramovich, Flavio de Souza, Sylvia Orthof e Ana Maria Machado.

Ao conceber a coleção, um dos interesses da escritora mineira, explicitado no prefácio, era saber dos “(...) segredos daquele livro (...) os caminhos do autor”, como se o discurso do autor sobre si fosse definitivo acerca do poema, por exemplo; como se fosse uma espécie de verdade acerca do texto – o que pode encontrar ressonância no próprio

José Paulo ao dizer que se interessou em escrever o livro a fim de “dar um depoimento” sobre “como escrevi os primeiros poemas”. (PAES, 1996, p. 02).

O texto introdutório de Vivina de Assis parece atender com o que lhe segue. Paes usa de uma prosa fluida e simples para falar de assuntos por vezes complexos tais como a relação leitura por obrigação X leitura por prazer, o amputamento da perna esquerda, seu posicionamento político de esquerda que fazia ressalva ao stalinismo o qual “rebaixava a arte e a literatura a mero veículos de propaganda partidária.”. (PAES, 1996, p. 40). O poeta dividiu o livro em partes que, por vezes, remetem a poemas de *Prosas seguidas de Odes mínimas*. São elas: “A casa”, “O grupo”, “O ginásio”, “Curitiba”, “O laboratório”, “A passagem”, “A alforria”, “A outra casa”. Nelas, o escritor procura mapear e contar episódios que julga emblemáticos de sua formação. Seguindo uma sequência cronológica, o livro é aberto com informações sobre o nascimento do escritor em vinte e dois de junho de 1926. Mesclam-se aos dados, impressões diversas desse contexto, tais como a coincidência – influenciadora – de ter nascido na livraria e tipografia do avô materno, o medo ao ouvir do quintal, anos depois, os gritos da mãe ao dar à luz, no mesmo lugar, as duas irmãs do poeta. A abertura do livro permite ver uma modéstia do escritor que teria pensado que sua vida não seria interessante a ponto de “merecer uma biografia”, e que tal comedimento do título se daria porque se “alguém da grandeza de Manuel Bandeira se considerava um poeta menor, que mais posso fazer senão ser um poeta mínimo?”. (PAES, 1996, p. 02).

Na seção “O grupo”, o autor relata que foi alfabetizado aos sete anos, e que teve influência direta dos parentes que liam livros por horas (informação que se repetirá posteriormente ao mencionar o gosto do pai pela leitura de romances policiais). Tal dedicação se daria, José Paulo avalia, porque a atividade era feita por gosto e, não, por obrigação, como a escola impunha. Faz parte ainda da seção o relato das primeiras leituras: textos Perrault, Grimm, Andersen e “outros clássicos da infância”. (PAES, 1996, p. 14).

José Paulo aponta algo que será preponderante em sua produção poética. Com a leitura do livro *As férias no Pontal*, de Renato Sêneca, Paes afirma ter feito uma descoberta através desse enredo o qual concernia às

(...) miúdas aventuras de um grupo de crianças numa fazenda do interior. Mas descritas com uma tal graça tal que, embora elas tivessem nada de extraordinário, lhes dava o mesmo interesse das histórias de fadas. A descoberta de que a aventura podia surgir de repente na vida prosaica de todos os dias foi decisiva para mim. (PAES, 1996, p. 14).

Essa constatação é sintomática. Como já exposto, Paes faz com frequência uma poetização do trivial, ao trabalhar em seus poemas objetos como os óculos, a bengala, dentre outros. Descobrir que “a vida prosaica de todos os dias” poderia ser matéria literária traz o interesse de poetizar o cotidiano, tirando este de seu lugar ordinário para perceber (ou criar) nele o que haveria de instigante (que pode ser pela maneira como se escreve sobre o cotidiano; que pode ser pelo trabalho com o estranho que reside no familiar). A grande referência nesse quesito teria sido Bandeira (cf. PAES, 1996, p. 34).

Nesse capítulo, o autobiógrafo conta seu contato com diversos escritores da época, tais como Monteiro Lobato, Lygia Fagundes Telles, Oswald de Andrade, dentre vários outros. Paes afirma que tal proximidade teria começado quando uma prima sua, chamada Carmen, apresentou-lhe o então diretor da filial paulista da Editora Globo Edgard Cavalheiro. Alguns desses autores são pontos de reflexão nos ensaios de Paes, mas que também figuram em poemas, como referência para o escritor de Taquaritinga. Em “Laboratório”, por sua vez, o escritor comenta sobre como se aproximou de Oswald de Andrade – figura com que sonhou tempos depois da morte. Diz o paulista que “Sonhei que ele era São Francisco de Assis e estava me levando à casa de seu pai. Foi assim que o fixei em “Prosa para Miramar”, um dos poemas oníricos de *Prosas seguidas de Odes mínimas*.”. (PAES, 1996, p. 43). O outro poema onírico a que o autobiógrafo alude é “Reencontro”, no qual a voz poética, como já comentado, diz ter se reencontrado com Osman Lins, treze anos depois da morte do pernambucano. Este é citado ainda por José Paulo em *Tradução: a ponte necessária*, como será trabalhado no capítulo seguinte deste estudo.

Desse modo, percebe-se um entrelaçamento entre os diversos gêneros textuais com que o paulista trabalha, ora metaforizando esses contatos (como no “sonho poético”), ora partindo de reflexões crítico-teóricas que se desenvolvem na prática tradutória e ensaística paesiana (como ocorre na tradução com a ideia de equivalência

trabalhada a partir de Osman Lins, e como ocorre na autobiografia ao dizer que, por ter sido marxista, recebeu um convite de Oswald de Andrade para discutir a tese com que este concorreria a uma “cátedra de Filosofia na Universidade de São Paulo.” (PAES, 1996, p. 44).

A figura de Oswald ainda retorna ao relato posteriormente. José Paulo conta que os primeiros anos de casamento (com Dora, esposa e pessoa frequentemente homenageada em seus livros) foram marcados por algumas mortes:

Meu pai morreu em Taquaritinga no mesmo dia em que aqui em São Paulo morria Oswald de Andrade. Depois foi a vez de Edgard Cavalheiro. E nossa única filha não chegou a viver para ser batizada com o nome arcádico que pretendíamos dar-lhe. Em sua memória escrevi uma canção de ninar “Nana para Glaura”... (PAES, 1996, p. 49 – 50).

A passagem em questão se faz interessante por pelo menos dois motivos: um devido ao fato de o autor dizer ao leitor quem foi a Glaura do poema; a outra por ele contextualizar o leitor sobre esse cenário de perdas, no qual diversas pessoas queridas e/ou admiradas morreram. Tais razões podem contribuir para se pensar na “conjuntura de escrita”. A filha que precocemente partiu foi como quem “cedo achasse abrigo” (PAES, 1992, p. 37), em meio a um contexto de perdas, o que permitira pensar nos desabrigos mencionados na última estrofe do poema.

Ressalta-se que a menção ao poema “Um retrato”, na autobiografia, permite ao leitor comparar os dois discursos sobre esse cenário de perdas. O que se intensifica quando o autobiógrafo fala sobre as pessoas da casa:

De meu pai, Paulo Artur Paes da Silva, herdei o Paulo do meu nome; o José veio do avô paterno, conforme era praxe nas famílias portuguesas. Meu pai (...) conheceu minha mãe em uma de suas passagens de caixeiro-viajante por Taquaritinga e com ela se casou em 1925. (...) Gostava de ler: tinha no quarto uma pequena biblioteca, na qual predominavam os romances policiais, por que era fanático... (PAES, 1996, p. 05).

Na citação acima, o discurso autobiográfico menciona o fanatismo (termo usado sem a usual conotação pejorativa) que o pai teria; no poema, por sua vez, a voz poética diz que

o pai lê romances policiais “até o fim dos tempos” (PAES, 1992, p. 33). Percebem-se então modalizações que tais discursos fazem para enfatizar suposto apreço do pai pelo gênero: a ideia de fanatismo e a de fim dos tempos. Outro “personagem” ainda é comentado:

Certa noite em que se preparava para ir com as irmãs a uma quermesse de igreja, tia Dinorá me pediu que fosse avisar minha mãe de que a prima Mercedes ia conosco. Essa prima é a que aparece em “A casa” passando cuidadosamente as mortalhas da família, isso porque lhe cabia cuidar da roupa branca. (PAES, 1996, p. 06).

Um detalhe pragmático (de divisão do trabalho familiar) parece ter fomentado no poeta a associação entre roupa branca e mortalha (peça que usualmente envolve um cadáver em alguns rituais fúnebres, mas que também funciona como traje em penitências ao cumprir um voto – o que traria uma atmosfera de dever fatídico aos fazeres dentro da casa), numa casa que depois seria prenhe de fantasmas. O escritor procura aproximar os discursos autobiográfico e poético.

Outro poema lembrado pelo poeta em sua autobiografia é “Balada do Belas-Artes”. O espaço era ponto de encontro para alguns dos intelectuais de Curitiba na década de 1940. No relato autobiográfico, faz-se interessante ver a importância que é atribuída à própria poesia e à própria formação como poeta: a escrita do poema teria a função de perpetuar a lembrança; o “lastro cultural” seria fundamental ao poeta, pois apenas “talento não lhe basta”. (PAES, 1996, p. 33).

A ideia de lastro cultural (e sua relação com a poesia e autobiografia) releva um valor do paulista sobre formação e conhecimento. Mikhail Bakhtin, em “Biografia e autobiografia antigas”, como indica o título, trata de aspectos de (auto)biografias helênicas e romanas. O filósofo russo afirma que um tipo de autobiografia seria aquela que o indivíduo busca o “verdadeiro conhecimento” (BAKHTIN, 1988, p. 250), como ocorre em *A Apologia de Sócrates* e *Fédon*. O segundo tipo grego seria de natureza retórica. “Encontra-se como base desse tipo de *enkomion*, o discurso civil, fúnebre e laudatório”. (BAKHTIN, 1988, p. 251).

Escrever uma autobiografia é se expor. E em Bakhtin pode-se ver isso, quando o autor de *Questões de Literatura e de Estética* informa onde teria nascido a consciência autobiográfica na Antiguidade Clássica: “O cronotopo real é a praça pública (a *ágora*)”. (BAKHTIN, 1988, p. 251). Ou seja, a autobiografia apresentava esse caráter de acontecimento público. Um dos pontos do texto bakhtiniano é a noção do público e do privado em relação às (auto)biografias.

Assim, o autor russo desenvolve seu raciocínio, comentando sobre como algumas autobiografias helênicas eram pautadas pela auto-glorificação, e como a extroversão era um traço desse homem público. Em se tratando de extroversão (e o risco que esse termo apresenta de ser lido como desejo de autopromoção barata), é importante ressaltar aqui o alegado motivo da escrita de *Quem, eu?: Um poeta como outro qualquer*. Como exposto na quarta-capa do livro, Paes recebeu o convite de Vivina de Assis Viana para contar sobre sua formação. Tal convite, marcado pela surpresa inicialmente, acabou sendo aceito, pois o poeta paulista considerou que

talvez valesse a pena dar um depoimento sobre como fui atraído pela literatura, como se deu minha formação cultural, como escrevi os primeiros poemas, como fui desenvolvendo o senso de autocrítica e como acabei me tornando um escritor profissional. (PAES, 1996, quarta capa).

A autobiografia paesiana, portanto, atende a um projeto de formação artística e cultural. Ou seja, ela tem uma função crítica, no sentido de servir de exemplo, de aprendizado, e pode ainda ter um exercício metalinguístico, pois para José Paulo escrever uma autobiografia é, por diversos momentos, expor os elementos que seriam motivadores de sua poética, fazendo uma espécie de crítica de si. Com tal texto, pode-se ver um caminho intelectual (e humanístico) gradualmente construído. Não se diz aqui, obviamente, que o texto de Paes traz a auto-glorificação helênica, mas afirma-se que há consciência por parte do autor quanto à exposição e à pertinência de seu trajeto.

Tal noção está de certo modo em consonância com a ideia de reflexão platônica. Bakhtin coloca que, para Platão, uma “conversa do homem consigo mesmo” (BAKHTIN, 1988, p. 253) seria uma reflexão. Essa perspectiva permitiria pensar num eu desdobrado, já que a conversa não seria consigo mesmo: “passa-se diretamente da conversa consigo

mesmo para a conversa com o outro”. (BAKHTIN, 1988, p. 253). Essa “alterização”, esse distanciamento do eu, corroboram a ideia bakhtiniana de que esse homem helênico autobiógrafo se expõe, torna-se visível e audível. Por isso, ele coloca a autobiografia como um elemento marcado pela consciência e pelo caráter público.

Outro ponto tratado por Bakhtin, que permite pensar na autobiografia de Paes, diz respeito à maturidade. Esta seria marcada pela estabilidade (em oposição à instabilidade da juventude), traço relacionado com a doutrina da enteléquia, de Aristóteles, a qual diz respeito àquilo que alcançou a perfeição. A (auto)biografia então seria um texto que demanda maturidade de quem escreve, daquele que já goza de um caráter⁴² formado. Um texto dessa natureza, portanto, exigiria de seu autor um caminho percorrido. No caso de Paes, isso pode ser visto não pelo excesso de informações (afinal, ele é um escritor conciso), mas sim pela diversidade e riqueza de episódios (formação, encontro com escritores, morte de familiares etc.). Contudo, neste estudo cabe por ora focalizar algumas relações entre os discursos autobiográfico e poético.

Cabe ainda ver como o eu desdobrado recorda lugares, as partes do corpo e as tradições literárias. A divisão temática feita na tese (como as categorias, as classificações, em geral) não visam a esgotar as nuances de seus elementos: “A casa”, por exemplo, poderia estar em lugares, “Ode à minha perna esquerda” poderia ironicamente estar em pessoas (pelo fato de a voz poética personificá-la). Esse último, como já exposto, traz recursos típicos do concretismo, movimento o qual o autobiógrafo ressalta. O autor diz que na época de publicação de *Anatomias* (1967), ele havia estabelecido contato com os criadores do movimento Poesia Concreta: Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. O uso dessas técnicas, segundo José Paulo, “trouxe maior agudeza” aos seus poemas, e coloca ainda que “(...) De pronto me atraiu (...) a extrema condensação de sentidos alcançada pela eliminação, total ou parcial, das conexões gramaticais, já que a atenção do poeta se voltava para a palavra em si.” (PAES, 1996, p. 55).

Uma postura reflexiva sobre a linguagem é um aspecto recorrente na autobiografia, bem como as pessoas que foram importantes na formação do poeta. O uso do espaço em branco, o uso de imagens propriamente ditas diz respeito a essa relação

⁴² Bakhtin (1988, p. 259) comenta sobre o “caráter aristotélico”, dizendo que este não cresce ou altera; apenas completa-se.

com os irmãos Campos e Décio Pignatari. Paes usa isso a seu modo, “cavando” um estranhamento no cotidiano, inclusive usando de “cenais” que, graças a um olhar atento, podem ser poetizadas. Tal perspectiva encontra ressonância no discurso autobiográfico quando este menciona um poema visual presente no livro *Resíduo*, de 1980. O texto consiste num letreiro que anunciava “Pneus a crédito”, cuja letra “P” estava apagada. O poeta relata que tirou uma foto da placa e que atribuiu o título “Outdoor para igreja e/ou consultório de psicanálise”. Perceber ali “eus” ou “deus” demandou, segundo o escritor, um olhar atento: “O acaso pode fornecer, ao poeta de olhos abertos, poemas já prontos, mas que têm de ser colhidos na hora para não se perder irremediavelmente.” (PAES, 1996, p. 57). O advérbio alude ao fato de placa ter sido pintada no dia seguinte àquele em que a foto-poema foi tirada, relata.

Essa ideia retorna ainda de modo parecido no fechamento do livro, quando ele conta onde diz “buscar” seus textos (prosa ou versos): “(...) busco amearhar as pequenas riquezas colhidas vida afora – associações de ideias suscitadas por um poema, um romance, um ensaio; lembrança de fatos que me tocaram particularmente; imagens de algum sonho que busco fixar antes de dissolverem sua estranheza no ar”. (PAES, 1996, p. 73). A estranheza aí trabalhada na tese se dá a perceber pelo olhar atento, e pelo trabalho com a linguagem (seja poética, ensaística).

Esse trabalho é feito em “Ode à minha perna esquerda”, texto em que a falta da perna é metaforizada no branco da página. Em *Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*, José Paulo relata que o problema circulatório começa numa época em que ele trabalhava demasiadamente, na indústria farmacêutica. Esses dois empecilhos o levaram a tentar mudar o dia a dia, o que não evitou a amputação. O trauma, todavia, teria sido resolvido com a escrita da ode: “(...) a cicatriz psicológica deixada pela amputação fechou-se completamente com o poema nela inspirado.” (PAES, 1996, p. 68). Tal depoimento deixa ver uma visão que o escritor tem da literatura. A escrita se torna para ele uma forma de lidar com o trauma, uma estratégia de enfretamento, tornando difuso o (suposto) limite entre biografia e poesia.

Os poemas paesianos possuem um cunho existencial e autobiográfico que permitem pensar numa dobra da voz poética. Experiências trágicas do próprio corpo, amigos que se foram, parentes de quem sente saudades, lugares que chamavam a atenção,

formam parte dessa matéria poética, marcada por um estranhamento frente à experiência humana, frente ao estar no mundo. Episódios conhecidos acerca do autor são poetizados, o que traria uma dimensão referencial à sua poesia. Nesse sentido, um capítulo sobre a poética de Paes mostra-se instável ao usar a noção de eu-lírico. Por isso, parte considerável dos poemas comentados aqui poderia ser vista como uma “verdade metafórica”, no dizer de Dominique Combe.

O autor de “A referência dobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia” coloca que todo

(...) discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção” [e] também toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância”. (COMBE, 2010, p. 123) [colchete nosso].

Independentemente de coincidências entre o poético e o empírico, o sujeito lírico estaria sempre “em vias de ficcionalização”, seria sempre um “sujeito autobiográfico ficcionalizado”; por isso a referencialidade “espelhada” ficaria suspensa (cf. COMBE, 2010, p. 124 – 5). Nessa impossibilidade de restrição entre o biográfico e a ficção, residiriam a complexidade, o caráter inapreensível e impossível do sujeito lírico – figura esquiva de estabilização. Daí adviria a noção de performance, afirma o professor da Universidade de Sorbonne, constituída no poema, fora do qual não existiria. Por isso, não se postularia a identidade de um sujeito lírico, como o da poesia de Paes.

A noção de representação (em sua acepção cênica) encontra eco em “Notas sobre a crítica biográfica”, texto em que Eneida Maria de Souza propõe que

(...) ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força inserida em toda a ficção. (SOUZA, 2002, p. 114).

A voz poética, em um jogo de cena discursivo, é tratada à luz de Barthes (a partir de “A morte do autor”). A autora de *Crítica Cult* afirma que o escritor não se faria mais ausente

do texto, mas como “ator no *cenário* discursivo, considerando seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural”. (SOUZA, 2002, p. 110) [grifo nosso]. Esse tríplice território se faz visível na escrita de José Paulo, sendo o cultural visível, por exemplo, no diálogo com poetas no poema sobre o Café Belas Artes, e o histórico perceptível em diversas incursões que Paes, ensaísta, faz sobre a formação da cidade de São Paulo ou sobre a ditadura na Grécia (como será trabalhado no terceiro capítulo da tese).

Assim, neste capítulo, é importante notar os diálogos entre os discursos poético e autobiográfico do paulista; não para estabelecer espelhamentos, mas para pensar o modo como tais textos são construídos, metaforizados (SOUZA, 2011) como essas vozes se colocam. No caso de *Prosas seguidas de Odes mínimas* vê-se frequentemente uma poetização do trivial, do familiar – este, a propósito, é tema mencionado por Eneida Maria de Souza em “A crítica biográfica” ao dizer que esse e outros temas (como a morte, o amor, a bastardia, o suicídio) são recorrentes na literatura, e que usualmente dialogam com aquilo que o escritor viveu. Contudo, não caberia à crítica buscar o vivido no texto, numa relação causalista. Caberia, pois, ver como esses episódios foram metaforizados e deslocados pela ficção. Nisso, mostra-se caro à autora de *Janelas indiscretas* o conceito de autoficção: “(...) a forma pós-moderna de autobiografia (pós-holocausto), pois como afirma Serge Doubrovsky, ‘mesmo que os detalhes sejam todos exatos, o relato é sempre invenção do vivido. (...) Não se lê uma vida, lê-se um texto’.” (SOUZA, 2011, p. 22).

O autor então poderia usar, por exemplo, do próprio nome, sem que isso interferisse na chamada (in)fidelidade do texto, o que permitiria a estetização da memória, segundo a autora de *Crítica Cult.* No caso de Paes, vê-se assim diversas maneiras de metaforizar o que foi supostamente vivido. Como exemplos trabalhados neste capítulo, seria possível citar a semantização do branco da página em “Ode à minha perna esquerda”, na qual se lançou mão de um recurso linguístico-visual para representar a falta, a lacuna no corpo *agora* modificado, ou seja, o branco (metaforizado) tem seu sentido deslocado para falta, lacuna; por sua vez, “A casa” (outro poema que encontra ressonância biográfica) traz um mapeamento dos entes e de seus fazeres, feito por uma criança que olha para a família com espanto. O grupo é caracterizado, e em sua maioria

tais membros se ocupam com atividades textuais (o que reitera, como Souza coloca, a influência/exemplo familiar na formação literária como um tema recorrente na literatura); já em “Um retrato” o biográfico se faz presente com a menção à esposa Dora, contudo, vale ressaltar o modo como a voz poética conta, ficcionaliza a relação com pai nesse poema: por meio de uma narração, processual, com um início, meio e fim, o prosóema trabalha o peso grave da figura paterna, em seu silêncio, ausência e distância, “transformando”, portanto, uma possível experiência em história (ainda que em verso).

Com isso, observa-se que o familiar é fatura da poética de Paes. Familiar esse que, todavia, não significa algo de caráter simplório ou corriqueiro. A voz ali emersa usa da memória para trabalhar o que haveria de estranho, de desconhecido no familiar, no trivial. Nesse sentido, a poética de Paes parece responder à hipótese desta tese, de que sua escrita é marcada por diferentes tipos de estranhamentos *via* memória.

Entretanto, o estranhamento na obra de José Paulo Paes não se dá “somente” nesse âmbito do contato com entes, coisas e lugares (a serem poetizados). A experiência do estranhamento (mediada pela memória e pela escrita) faz parte do percurso (conscientemente almejado) desse intelectual. Ela é uma categoria de sua escrita (poética, tradutória e ensaística), e é conscientemente trabalhada na sua crítica de tradução – como será demonstrado no capítulo seguinte.

(...) regulado pelo puritanismo burguês, o poeta satírico predestina-se (...) a uma trágica obscuridade de que esta Antologia pretende resgatá-lo, dando-o como testemunho de uma sociedade em que a sátira escabrosa foi o inevitável contrapeso de uma espiritualidade forjada por dogmas que desviaram o homem do trilho diurno da sua natureza superada.
(CORREIA, 2008, p. 27).

Capítulo 2: Memória na tradução e na antologia de poemas eróticos

Fazer uma antologia é selecionar textos, exercício que pressupõe a oposição escolha e descarte. Aquilo que é escolhido pode ser entendido como digno de lembrança; o descartado corre o risco de ser esquecido.

Poder-se-ia perguntar então: quais os critérios que um autor-organizador de uma antologia adota ao selecionar os textos? O que revela a seleção? Que “história” conta esse conjunto? Como o autor procura trabalhar particularidades do texto de saída? Quais críticos e teóricos orientam o projeto tradutório de Paes? O que este fala sobre tradução e estranhamento? Haveria relação entre o estranhamento da tradução com o da poesia paesiana?

É a partir dessas perguntas que o presente capítulo discute *Poesia erótica em tradução*, de José Paulo Paes. Tal publicação compreende um vasto recorte do tema do erotismo na poesia do Ocidente (do século III a.C. a meados do século XIX) e, como tal, é fruto de escolhas por parte do organizador. Assim serão discutidas inicialmente algumas questões relativas à memória, com base em textos de Walter Benjamin e Paul Ricoeur, os quais permitem pensar no poder do lembrado para a construção de uma história. Desse modo, espera-se verificar que história e que imagens José Paulo constrói em sua antologia.

2.1 Memória e construção

A memória pode ser vista como uma construção que envolve diversos aspectos relacionados entre si: o que se lembra (ou o que se escolhe lembrar), o que se esquece, como se lembra, se algo é preenchido, se esse algo é simplificado, complexificado, são exemplos possíveis das manipulações mnemônicas. Pesquisar a questão da memória é debruçar sobre uma instância móvel, particularizada (ainda que também seja coletiva), que trabalha com o ficcional, mas que constantemente ambiciona retomar o (suposto) real, o acontecido.

Autores como Walter Benjamin e Paul Ricoeur discutem como essa visão particularizada dos fatos é pautada por forças. Contar a história não deve significar trazer o que “de fato” aconteceu; contar (ou narrar) a história significa abordar eventos, por meio de, por exemplo, documentos, para então contá-los a partir de um ponto de vista. Disso resultaria a noção lucidamente apontada pelo filósofo alemão: de tratar a história a contrapelo⁴³. Ou seja, fazer o pesado trabalho de revirar o que foi contado, de encarar essa narração em um sentido diferente daquele imposto pelas vozes hegemônicas. Afinal, o que foi exposto por estas o fez sob a própria ótica, atendendo aos próprios interesses. A leitura sobre a história à luz de Benjamin permite então pensar sobre vozes que ficaram mudas, silenciadas, e que por isso não puderam contar a história. De modo análogo, caberia então perguntar se paira algum esquecimento com relação à poesia erótica. José Paulo trata disso na “Nota Liminar” de *Poesia erótica em tradução*, a qual será discutida aqui.

É possível pensar que a memória teria não apenas um caráter idiossincrático (por ser subjetivada – possível apreensão particular do que foi experimentado, por ser exteriorizada à maneira de quem lembra, ou de quem pode lembrar), mas também ativo, tendo em vista as escolhas feitas, a busca que lhe é usualmente inerente.

Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, trata de algumas dessas intrincadas possibilidades sobre como a memória é vista. A busca da memória (às vezes como uma pulsão), a (suposta) distância entre o que foi lembrado e o que foi sentido, a dimensão veritativa da memória, são três importantes questões que o filósofo trabalha e que, por extensão, permitem pensar no processo de seleção que concerne a uma antologia.

Ao longo de seu livro, Ricoeur desenvolve uma série de questões que possibilitam refletir sobre o ato de selecionar. Inicialmente, o autor de *A memória, a história, o esquecimento* estabelece uma divisão que norteará a primeira parte de seu livro. Ele fala de dois “topoi” para a memória. O primeiro, platônico, diz respeito à representação presente da coisa ausente (tendo em vista a arte *eikônica*); já o segundo, aristotélico, baseia-se na representação de algo anteriormente percebido/apreendido.

⁴³ Na sétima tese sobre a história, Benjamin fala de escovar a história a contrapelo, ou seja, abordá-la sob a ótica dos vencidos.

O filósofo francês relê *Teeteto*, de Platão, o diálogo sobre a natureza do conhecimento, para questionar o que é lembrança em algo que de fato foi apreendido? Com tal indagação fica patente a tênue linha que separaria um do outro. Outra intrincada questão discutida por Ricoeur é a da similitude: se o que é lembrado confere com o que foi sentido. Tal procedimento de tomar uma coisa por outra é citado por Sócrates (em *Teeteto*) ao usar da metáfora do pedaço de cera. A ideia consiste em colocá-lo sob os pensamentos. Aquilo que foi marcado no bloco estaria registrado, e seria então possível de ser lembrado, de ser compreendido. Por outro lado, “aquilo que é apagado (...) ou que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos, isto é, não o sabemos”. (RICOEUR, 2007, p. 28). Assim, fica tênue o limite entre o que se sabe de fato e aquilo de que se tem somente uma impressão. Nesse sentido, caberia perguntar como uma antologia pode ser vista em relação a esse bloco de cera? Os poemas arrolados em tal publicação são frutos somente do apreço do tradutor?

Outra questão trabalhada pelo filósofo francês refere-se à ideia de posse e de caça concernente ao conhecimento. O apreender poderia entrar no “modelo do viveiro”, já que as investigações seriam possessões, caçadas. E “toda procura de lembrança é também uma caçada”. (RICOEUR, 2007, p. 30). Nessa citação fica patente o caráter ativo do conhecimento (e provavelmente o da memória também), tão trabalhado por Ricoeur. Apreender envolveria uma luta de busca/conquista pelo/do objeto.

Outra problematização é a do conceito de imagem. A ideia de “semelhança fiel”, própria da eicástica, é colocada em xeque em *O Sofista*. Isso é feito ao perguntar se a imagem seria um “segundo objeto similar (...) copiado do verdadeiro”. De maneira análoga, Ricoeur pergunta o que seria o similar; em que medida a memória seria capaz de construir uma similaridade? Com isso, o professor de Sorbonne e de Yale explicita o cerne do problema: a dimensão veritativa da memória e, por extensão, a da história. Frente a essa problematização, seria pertinente perguntar que similaridade (em relação ao contexto de que as obras foram selecionadas) apresenta uma antologia? Que imagem ela constrói desses contextos?

2.2 A antologia de Paes

O livro *Poesia erótica em tradução* foi publicado por José Paulo em 1990. Em tal volume, o poeta paulista foi responsável não só pela organização e tradução, mas também pela seleção e notas. Para ele, como já citado nesta tese, mais do que fazer “algo erudito”, a intenção era divulgar poemas de uma área “clandestina e menosprezada pela criação poética (...) aliás, [divulgação tal] como [ocorre] na minha atividade de ensaísta⁴⁴ e tradutor”. (PAES, 2006, p. 11, 12) [colchetes nossos].

Paes concebeu uma compilação de poemas que nem sempre gozaram de prestígio. Segundo ele, houve um desejo de distribuição entre o que ele chama de conhecidos e desconhecidos: “Tanto quanto pude, busquei equilibrar, no elenco de autores, nomes conhecidos com nomes desconhecidos do comum dos leitores”. (PAES, 2006, p. 11, 12). A coletânea apresenta declaradamente esse objetivo de divulgação de textos (não)canônicos. A tradução estabelece dessa maneira um diálogo (tenso) com as tradições literárias, com os sistemas literários, endossando ou desestabilizando-os.

A escolha de uma temática tida como não hegemônica lida com forças consideráveis, mas nem sempre visíveis. Em vários momentos da “Nota Liminar” do livro, o organizador deixa transparecer sua busca detetivesca pelos textos originais para então comentar sobre a marginalidade do erótico:

A obtenção dessas fontes envolveu dificuldades e desapontamentos de vária ordem. Perseguida pelo filisteísmo e pela hipocrisia, a literatura erótica viveu há até pouco confinada às edições clandestinas, muitas de circulação restrita entre os colecionadores. (PAES, 2006, p. 11).

A citação indica esforço e obstinação do organizador, que teria esbarrado num moralismo social presente no âmbito editorial. Contudo, as restrições não se encontravam somente nesse campo. Paes também vislumbrava no meio jornalístico barreiras para a publicação dos poemas eróticos: “Quando essas versões ocasionais já chegavam à casa de uma vintena, surgiu a tentação de publicá-las em livro, pois seria meio impraticável divulgá-las na imprensa: a permissividade de nossos dias tem seus limites de ordem prática”.

⁴⁴ O tom de resenha e divulgação será comentado no capítulo seguinte.

(PAES, 2006, p. 11). Seja nas editoras, seja nos jornais, a publicação de poemas de cunho erótico estaria à mercê de tendências morais da sociedade.

O moralismo ao qual aludiu Paes provavelmente entraria em conflito com o teor dos poemas selecionados para essa publicação. Isso porque, a critério do organizador, o explícito era condição para a escolha: “(...) inclinei para os [textos] que Richard Eberhar⁴⁵ chama de ‘poemas sexuais explícitos’. Conforme o caso, o grau dessa explicitação pode variar aqui do fescenino ao alusivo...” (PAES, 2006, p. 12) [colchete nosso]. O que o leitor encontra nesse volume, portanto, refere-se a um conteúdo erótico explícito, que às vezes toca o chulo, sem deixar de ser lírico.

O que pode surpreender o leitor, contudo, em *Poesia erótica em tradução*, é o fato de alguns autores ali selecionados serem mais comumente conhecidos por textos de temáticas bem distantes do erótico. La Fontaine, Rousseau, Goethe (para ficar em apenas três) são exemplos de escritores que se destacam por produções que passam ao largo do erotismo. A inserção desses poemas “marginais” numa publicação como essa pode fomentar a discussão acerca do lugar que autores como esses detêm, circunscrevendo-os em cenários outros, mais amplos. Sob essa perspectiva, pode-se pensar uma antologia em relação a uma tradição literária.

Usualmente, as antologias são marcadas pela reunião de textos tidos como referência. Tal concepção é revista por Cristiano Silva, tendo em vista os Estudos Culturais. Em “Questões para uma antologia da poesia Brasileira de 1964 a 1985”, o autor comenta acerca dessa questão e outras implicações sobre uma antologia cujo objetivo seria realizar uma resistência à ditadura. Citando Anatol Rosenfeld, Silva comenta sobre a antologia como modelo (no sentido de que ela reuniria os textos mais emblemáticos), o que seria como desconsiderar uma perspectiva multicultural, avessa a hierarquizações entre, por exemplo, países. Contudo, ao investigar diversas publicações (tais como de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Ítalo Moriconi), o pesquisador constatou que a concepção de antologia ainda estava atrelada à tradicional significação do dicionário, na qual se vê a “coletânea literária como conhecimento do mais significativo da tradição...” (SILVA, 2011, s.d.). Ou seja, a antologia, nessa toada

⁴⁵ Richard Eberhar (05/04/1904 – 09/06/2005). Poeta estadunidense que recebeu em 1966 o *Pulitzer Prize for Poetry* pela publicação de *Selected Poems*.

hierarquizante, serviria frequentemente para reforçar uma hegemonia. A seleção seria marcada por uma ideia de modelo a ser evidenciado ou de textos-referência que deveriam ser evidenciados.

Apesar de existir essa perspectiva de reforçar o mesmo, é possível ver uma antologia como um exercício contrário à linearidade da historiografia tradicional, marcada pelo estudo da periodização. Júlia Osório, em “Rui Pires Cabral: um poeta de trezentos leitores?”, comenta sobre essa ruptura. À luz de Walter Benjamin, a pesquisadora afirma que ao agrupar diferentes autores (por tema, por exemplo) rompe-se com o tratamento dado à literatura por meio da periodização. Assim, uma antologia pode ser vista como “mosaico de textos literários em profusão, de uma contemporaneidade, marcada por múltiplas vozes” (OSÓRIO, s.d, p. 06). Uma publicação de tal natureza, portanto, pode demandar uma abordagem menos tradicional.

Todavia, é possível ver que a antologia vai além desse rompimento com a linearidade temporal. Em *Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia*, Elisa Tonon argumenta que antologias podem criar narrativas. Partindo de bases etimológicas (*antologia* vem do grego e significa “colher flores”), a autora comenta em sua dissertação sobre como antologias poderiam significar uma leitura exemplar. Ou seja, esse florilégio traria a concepção de que o que foi compilado seria o mais belo. Relata a pesquisadora que o sufixo *legio* forma ainda *collecta*, cuja acepção evidente é de coletar, reunir. O antologista então efetua um juízo estético.

Mais do que reunir para não dispersar, a antologia carregaria em si um empenho crítico. Tonon afirma que “Como gênero, a antologia faz fronteira com a crítica, (...) [por realizar] uma operação crítica de leitura e escritura.” (TONON, 2010, p. 38) [colchete nosso]. A seleção, inerente à antologia, viria de um julgamento de valor. Com ele, o antologista observa, analisa, para então separar o que seria supostamente belo. Os “itens” selecionados dessa maneira poderiam “vencer” o tempo, inscrever-se n(um)a história.

A partir daí a antologia tentaria narrar uma época (ou parte dela), sob a autoridade do organizador. Este seria responsável por fazer a antologia *contar* ao leitor o que haveria de mais emblemático em uma época, em um tema etc. Seria responsável, afirma Tonon, por criar uma imagem de tal contexto. Esse alcance, entretanto, pode ser questionado se se pensar na fragmentação que é inerente ao gênero.

A ambivalência parece ser uma marca constante dessa tipologia textual: ao mesmo tempo em que ela narraria uma época, ela poderia diminuir a potência dos textos, uma vez retirados de seu todo e expostos à fragmentação do recorte. Assim sendo, no que tange a esta análise, cabe perguntar: o que narraria a antologia? Que memória (plena ou fragmentaria) ela constrói ou preserva? Que empenho crítico ela estabelece em relação a um tema ou época?

2.3 Antologista: narrador memorialista?

Como etapa para se discutir essas perguntas, é preciso pensar na antologia como um gênero, um todo concebido por um organizador. Dessa maneira, faz-se razoável encará-la como um projeto de ambições autorais. Se para Foucault a autoria diria respeito não só à associação de um texto a um indivíduo, mas também a questões de “circulação e funcionamento de alguns discursos no interior da sociedade” (FOUCAULT, 2002, p. 46), é adequado pensar nas intenções e implicações que movem a autoria; bem como nas forças que nela atuam.

José Paulo Paes relata ter tido dificuldades em selecionar textos e autores. Um desses motivos, segundo ele, era um moralismo da sociedade, que se fazia presente no âmbito editorial. Com isso, o panorama da poesia erótica no Ocidente que ele construiu se deu com muito esforço e ajuda de amigos e leitores dessa temática.

A tensão entre discursos (o religioso e o autoral) foi discutida por Foucault em *O que é um autor?* no qual ele expõe que a maior visibilidade dada à questão da autoria veio com a intenção de punir autores que poderiam ameaçar instâncias religiosas, políticas, econômicas. O tradutor paulista comenta que sentiu tal força como um empecilho de ordem prática. Caso exemplar de tal coerção no século passado aconteceu com Natália Correia⁴⁶, organizadora de *Antologia portuguesa de poesia erótica e satírica*. Essa autora tinha a antologia como um projeto político, ético, ao construir um (livro-)texto que iria contra obscurantismos religiosos, pois por meio da “realidade ficcional”, poder-se-ia contribuir para “Normalizar o que uma civilização empecida pelo

⁴⁶ Citada na epígrafe deste capítulo.

remorso desfrutou envergonhadamente no irresistível gozo do proibido”. (CORREIA, 2008, p. 12).

Essas impressões de coerção, essa tentativa de abafamento permitem pensar na teoria dos Polissistemas Literários, de Itamar Even-Zohar⁴⁷. Para ele, a literatura de uma nação⁴⁸ é formada por diversos sistemas literários que se interpenetram no Polissistema Literário. Influenciado principalmente pelos formalistas russos, ele concebe essa teoria para falar do lugar (por vezes marginal) da tradução de textos literários. O autor de Tel Aviv fala de uma estrutura aberta, complexa e heterogênea, dotada de uma mobilidade. Ela seria formada por diversos elementos dinamicamente relacionados entre si, tais como escritores, textos, revistas literárias, editores, críticos literários, consumidores etc., sendo que eles próprios alternariam entre si as funções de condicionadores e condicionados dos repertórios instaurados.

E a tradução, por sua vez, poderia contribuir ou não para “acentuar tendências conservadoras do sistema”. (BERNARDO, 2009, p. 598). Seguindo “normas” pré-existentes (tal como a falta de textos eróticos), a literatura traduzida contribuiria para a manutenção de um sistema literário que Even-Zohar chama de conservador. É por isso que o autor fala que o Polissistema de chegada acabaria condicionando o *transfer*. A (leitura que o tradutor faz da) ausência de determinados textos/autores atuaria então nessa circunstância (como parecia haver no contexto brasileiro, em relação à temática do erótico). Esse é um momento em que a teoria de Even-Zohar se torna menos descritiva (cf. BERNARDO, 2009, p. 601), e mais especulativa, ao projetar tal cenário.

Para trabalhar esse conceito, é de grande valia a contribuição de Ana Maria Garcia Bernardo, em cujo doutorado realizou portentosa investigação sobre a tradutologia contemporânea alemã. Em sua pesquisa, ela estudou o “Projeto de Investigação

⁴⁷ Como será exposto à frente, uma importante referência para se conhecer a pesquisa de Even-Zohar é a tese de doutorado de Ana Garcia Bernardo, professora da Universidade Nova de Lisboa, intitulada *A Tradutologia Contemporânea: Tendências e Perspectivas no Espaço de Língua Alemã*. Nesta, Bernardo traz à luz, para não leitores do alemão, cuidadosa pesquisa sobre o grupo de pesquisa (do qual Even-Zohar fez parte) em tradução da Universidade de Göttingen, realizado na década de 1980.

⁴⁸ É sabido que o conceito de nação é caro aos Estudos Culturais e à chamada Pós-Modernidade. Contudo, por questões de pertinência temática, não cabe adentrar em tal questão nesta tese. Cabe, todavia, uma ressalva (no que tange à ideia de nação como construção, como unidade imaginada): a de que Even-Zohar não reduz um sistema literário a uma língua. O eventual leitor que se interessar pelas discussões sobre nação pode recorrer autores como Benedict Anderson (*Comunidades imaginadas*), Néstor G Canclini (*A globalização imaginada*), Stuart Hall (*A identidade cultural na pós-modernidade*).

Específica sobre Tradução Literária, da Universidade de Göttingen”. A professora da Universidade Nova de Lisboa cita Even-Zohar para falar da estrutura dos Polissistemas:

(...) um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se interconectam uns aos outros e se sobrepõem parcialmente, usando concorrencialmente diferentes opções, contudo funcionando com um todo estruturado cujos membros são dependentes entre si⁴⁹. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11 apud BERNARDO, 2009, p. 592).

É por esse motivo que o grupo de Göttingen vê com tanto apreço publicações como as antologias de tradução, já que estas podem influenciar um Polissistema Literário. Por meio desse tipo de publicação poder-se-ia discutir como a tradução poderia renovar o rol de escritores lidos dentro de um contexto. A antologia de poemas traduzidos pode ser entendida como um produto entre culturas.

A ideia de troca cultural não se restringiria “somente” à circulação dos textos. O *transfer* cultural (cf. BERNARDO, 2009, p. 592) pode se dar no próprio processo tradutório. Para esse grupo (do qual faz parte Itamar Even-Zohar), uma das principais propostas é discutir as trocas culturais que ocorrem na tradução. Ou seja, a tradução seria como

lugar em que convergem as tradições e as convenções das duas culturas em questão, a de partida e a de chegada. (...) É portanto uma perspectiva da recepção da tradução enquanto transacção literária, cultural e linguística com um valor específico e criadora de diferenças culturais, no âmbito dos estudos filológico-históricos, de cariz descritivo. (BERNARDO, 2009, p. 592).

Para o grupo de Göttingen então não haveria uma concentração no texto de saída, mas no *transfer* cultural que ocorreria no processo tradutório, salientando-se assim a importância também do texto de chegada. Para o crítico israelense, por meio dos mais diversos incentivos (e censuras), os textos seriam (ou não) consagrados. Assim, escolhas de, por exemplo, acadêmicos, de prêmios literários (dentre vários outros) seriam estímulos legitimadores dessas dinâmicas. Nesse sentido, caberia perguntar: o que motivam

⁴⁹ Tradução de Ana Bernardo (2009).

determinadas publicações? Quais as razões de selecionar determinados temas e textos? O que faria deles “consagráveis”?

É interessante então pensar nas instâncias que constroem e legitimam o canônico. Para Even-Zohar, haveria sempre intenções em traduzir uma obra para um sistema literário (seja por reforço de ideologias, seja para desconstruir estas, ao preencher lacunas de temas, autores, estilos, ausentes no sistema literário de chegada). De maneira análoga, a concepção de antologia usualmente atua nesse sentido, sendo ela um projeto autoral que lida com necessidades do sistema que a produz. No contexto do Polissistema Literário brasileiro, havia uma carência de antologia dessa temática. E Paes percebendo tal falta organiza a publicação que, pela temática, teria papel fundamental não só do ponto de vista editorial, mas da experiência da leitura de textos eróticos frente ao caráter fugidio do gozo.

2.4 Erótico: esquecido?

Em “Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas”⁵⁰, José Paulo comenta sobre a importância da literatura erótica frente à fugacidade do tempo e do esquecimento, sobre possíveis diferenças entre o erótico e o pornográfico, sobre a opressão religiosa no âmbito da sexualidade e o que ele chama de hegemonia falocêntrica.

Para o tradutor de Taquaritinga, caberia à literatura erótica uma espécie de lugar de compensação. Sendo usualmente insatisfeito com a experiência, o ser humano costuma, segundo Paes, carecer da arte: “trata-se, antes, de um prolongamento, um complemento dela [da vida], mesmo porque já se disse que a arte existe porque a vida não basta”. (PAES, 2006, p. 14) [colchete nosso]. Contudo, ele alerta para o fato de que a arte, por sua vez, não substituiria a vida; a mimetização não supriria a experiência “real”⁵¹.

⁵⁰ Texto que precede os poemas de *Poesia erótica em tradução*.

⁵¹ Como sugere o sujeito poético na irônica “Ode à televisão”, poema de *Prosas seguidas de Odes mínimas..*

É com tal raciocínio que Paes se lembra da Mnemosina, a mãe das nove musas na mitologia grega. Isso porque o ato de representar estaria relacionado ao “re-apresentar”. Essa repetição pressuporia uma memória. A arte então fulguraria como essa instância preservadora. Sua relevância estaria no registro. Na perspectiva do tradutor paulista, o caso do erotismo parece carecer ainda mais dessa “intervenção” artística. Esta seria responsável por preservar (ou recriar, ou mimetizar) algo que é extremamente fugidio: o momento do prazer. Eis seu comentário: “Ora, mais do que em qualquer outro domínio da experiência humana, é no da experiência erótica que se torna urgente impedir que, em sua velocidade implacável, o tempo apague de pronto e de todo os traços do já vivido”. (PAES, 2006, p. 14). Assim, a literatura de cunho erótico poderia então fazer com que o leitor experimentasse ainda que de maneira “virtual” a experiência do gozo, num tempo diferente daquele, fugaz.

Vale ressaltar, contudo, que o tempo mencionado na citação aparece como agente do esquecimento, como se ele fosse responsável pela efemeridade da sensação de prazer. Sendo a sensação algo experimentado pelo ser humano, ela se daria no indivíduo. E o tempo, por sua vez, seria uma medida de sua duração (e, não, provocador ou exterminador da mesma). Contudo, apesar de não ter tal papel agenciador, ele se faz importante para se pensar na possível distinção entre o erótico e o pornográfico.

Paes discute tal diferenciação a partir da ideia do que é imediato e do que é representado. Para ele, ao pornográfico seria atribuída a função de, meramente, excitar; enquanto que a literatura erótica se ocuparia com a representação:

Efeitos imediatos de excitação sexual é tudo quanto, no seu comercialismo rasteiro, pretende a literatura pornográfica. Já a literatura erótica, conquanto possa eventualmente suscitar efeitos desse tipo, não tem neles a sua principal razão de ser. O que ela busca, antes e acima de tudo, é dar representação a uma das formas da experiência humana: a erótica. (PAES, 2006, p. 15).

Com frase categórica, Paes reserva um lugar nobre à literatura erótica, responsável por algo sofisticado como a representação. O pornográfico, contudo, não permitiria essa experiência virtualizada, ou ainda, não permitira reviver algo, como foi salientado na relação da representação e da titânide Mnemosine.

Paes à luz de Bataille comenta sobre a dupla via que o erotismo tem com a ocultação: a noção de mistério (que provoca a curiosidade) e a de obscenidade (que traz impacto ao revelar a nudez). O mito bíblico do fruto proibido trabalharia com tal noção ao trazer Adão e Eva cobrindo suas “vergonhas”. A “mecânica do prazer erótico” (PAES, 2006, p. 17) se constituiria nesse empenho dialético entre a consciência da proibição e o empenho em quebrar a mesma.

Um dos pontos abordados na “Nota Liminar” do livro é a repressão que pairaria sobre o erotismo. A Literatura Erótica então poderia atuar contra esse obscurantismo (religioso, por exemplo). José Paulo Paes, imbuído dessa convicção, lança mão da antologia, como um projeto que não apenas divulga autores/textos, mas também faz frente a essa coerção. Nesse sentido, a antologia alça um valor ético ao trazer essa criação abafada por moralismos. A oposição que aí se delineia (entre liberdade e obscurantismo) encontra eco no teor combativo com que Silvina Rodrigues Lopes vê na poesia e na literatura.

Para a professora da Universidade Nova de Lisboa, por meio da literatura seria possível trazer à luz vozes outras, atritando-as com hegemonias cerceadoras. No ensaio “Defesa do atrito”, a autora lembra a importância de usar a poesia não para uma reprodução de poderes, mas “aceitar diferenças” para então a leitura “romper cercos” – circunstância que demandaria um contexto favorável de divulgação da poesia tida como libertadora:

(...) é a poesia que precisa de uma cultura que a permita, isto é, que aceite que há em cada homem a potencialidade de relacionar com os outros pela afirmação da dissemelhança (...) [é preciso] um mundo em que possam existir as falas-aventuras, falas que abram caminho através do desconhecido. (...) A cultura precisa de poesia. Precisa de falas atentas ao princípio – incondicionalmente atentas. (LOPES, 2004, p. 139).

Uma antologia como *Poesia erótica em tradução* traz tal atenção. O olhar atento de Paes (que ainda alerta para a poesia erótica do Oriente a ser “garimpada”) permite que seja lançado um juízo sobre não só a questão da sexualidade no plano literário, mas também sobre um moralismo que acaba por influenciar na projeção que esse segmento alcança. Como num efeito tautológico, a publicação de José Paulo abre esse espaço para

publicações como essa, e paradoxalmente, a escassez de publicações dessa natureza, apesar de ser um dificultador (para o agrupamento dos poemas) acaba conferindo prestígio devido ao caráter de ineditismo.

2.5 Lembrança de autores

No capítulo “Da memória e da reminiscência”, Ricoeur afirma que muito se tem atinado para o sujeito que lembra. Contudo, o autor sugere que se deve olhar para o que é lembrado. Assim, faz-se pertinente pensar os objetos “lembrados” por Paes, configurando-se assim a “antologização” e a tradução como atividades conscientes de busca seletiva. Essa perspectiva dialoga com a divisão platônica citada pelo filósofo francês, na qual a memória poderia estar em duas categorias, como algo que irrompe e como elemento buscado.

A ideia de memória como algo buscado é discutida por Ricoeur, ao dizer que por meio dela seria possível uma ressignificação mediada por uma imagem construída. Assim, a memória estabelece um vínculo do sujeito com o tempo, sendo uma consciência sobre este. Citando Husserl, o autor de *A memória, a história, o esquecimento* fala que a instância mnemônica é presentificação por meio da lembrança e da imagem. Basicamente, tal memória diria respeito à busca (ativa) por uma imagem do passado, ou seja, ela é construída.

De modo análogo, é possível dizer que uma antologia é uma imagem, uma visão acerca de um tema, por exemplo. A seleção feita por Paes se configura então como uma imagem da poesia erótica no Ocidente. Ao selecionar os textos, o antologista busca em um repertório aquilo que seria mais representativo (para seu interesse), ou aquilo a que foi possível ter acesso. Daí ser pertinente pensar a antologia como uma negociação acerca do que foi o passado (da poesia erótica).

Na “Nota Liminar”, o autor comenta sobre as dificuldades de conseguir alguns poemas para a publicação:

Deles [vários poetas da renascença italiana], só consegui ter acesso a Aretino, e assim mesmo (graças aos préstimos de Wilson Martins) sob a forma de xerocópia de um exemplar existente na biblioteca pública de Nova York; fora-me impossível conseguir-lhe os poemas na Itália. (PAES, 2006, p. 11-2) [colchete nosso].

Como se vê, os autores que ficam de fora (de uma antologia) nem sempre são os esquecidos. Ela é uma concepção de resultado parcial(izado), lacunar, que, apesar de trazer ares de totalidade, é atravessado por instâncias díspares. Arquivos públicos e pessoais, bibliotecas, academias, editoras, dentre outros, influenciam na formação dessa imagem. Tal situação é exposta por Paes, que comenta sobre a brevidade do projeto:

Para não comprometer o equilíbrio de conjunto da coletânea, que visa a dar um sumaríssimo panorama da poesia erótica do Ocidente, da Antiguidade aos dias de hoje, evitei privilegiar os contemporâneos, entre os quais seria menos difícil encontrar o material antologável (...) de “grandes nomes”. (PAES, 2006, p. 13).

Poesia erótica em tradução se mostra então como um cuidadoso panorama do sistema literário “Literatura Traduzida”, concebido por um antologista que buscou criteriosamente um todo coerente. Mas a construção desse objeto – uma antologia de poemas eróticos traduzidos – é fruto de um esforço de seleção que esbarra em diversas tensões; é uma escrita incompleta de um passado concebido; é, por vezes, a busca de uma língua-outra (quijá primeva), de um sentido que parece morar entre a verdade e a leitura desta; é uma escrita nem sempre valorizada; é lidar com um rol de autores que está estabilizado para, por vezes, desestabilizá-lo. A busca por essa língua outra requer uma reflexão crítico-teórica sobre a prática tradutória.

2.6 Aspectos da crítica e da teoria da tradução

Críticos e teóricos da tradução se deparam com muitas questões intrincadas com que lidar: de que maneira tratar a premissa de que caberia ao tradutor ter conhecimento cultural do lugar de onde vem o texto? Aliás, quais seriam esses conhecimentos? Como o

tradutor deve proceder frente às diferenças sintático-morfológicas das línguas? E como proceder frente às diferenças sócio-culturais? Quais critérios escolher para “aproximar-se” do texto de saída (se for o caso) para manter as supostas semelhanças? Como, no caso de texto literário, abordar a questão da plurissignificação ou do inapreensível? Como lidar com algo tido como inefável na tradução de textos poéticos?

Essas questões – frutíferas – alimentam discussões do campo da tradução. José Paulo Paes abordou várias delas, principalmente em *Tradução: a ponte necessária* – livro que será comentado nesta tese na seção sobre a perceptível influência de Friedrich Schleiermacher no projeto tradutório de Paes. Nesse sentido, cabe inicialmente expor que uma das questões que orientam seu projeto tradutório é o estranhamento, ou melhor: a tradução como oportunidade de lidar com um (con)texto estranho, diferente. Isso porque o autor de “Sobre os diferentes métodos de tradução” defende que a tradução deve propiciar ao leitor um contato com o que seria estrangeiro no texto a ser traduzido. A tradução seria uma experiência de formação do leitor, por propiciar uma abertura para o outro, para o diferente, alargando assim o horizonte cultural do indivíduo.

Um dos textos emblemáticos que abordam algumas dessas questões é “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. Nele, o filósofo alemão traz à tona o inapreensível, oriundo da tradução – circunstância de “encontro” de línguas. Para a presente análise, foram usadas duas traduções⁵²: a do português João Barrento e a de Fernando Camacho, publicada pelo *Viva Voz*, caderno da Faculdade de Letras da UFMG.

O texto de Benjamin é exemplar no que diz respeito à significação. Cada leitura abre a possibilidade de entrar em ideias polissêmicas. Contudo, cabe neste momento ver a questão da estrangeirização abordada pelo filósofo alemão. Tal ideia é cara ao tradutor paulista.

Citando Rudolf Pannwitz⁵³, Benjamin comenta sobre uma “Crise da Cultura Européia”, a qual dificultaria o acesso à língua pura: “as nossas versões, mesmo as

⁵² As citações do texto de Benjamin com o ano de 2008 são da tradução de Fernando Camacho.

⁵³ Poeta e filósofo prussiano, nascido em 1881.

melhores, partem dum princípio falso: elas pretendem germanizar o índico, o grego, e o inglês, em vez de indianizar, helenizar e inglesar o alemão”. (BENJAMIN, 2008, p. 41). O tradutor deve submeter-se ao que o filósofo alemão chama de impulso da língua estrangeira. Livrando-se de métodos que privilegiam a língua de chegada, seria possível então fazer aparecer a língua pura, essa língua outra, a qual diria respeito, basicamente, ao ensejo em que se faz notar uma “língua maior”. A metáfora do vaso é paradigmática nessa noção: a tradução, como os fragmentos desse recipiente, deveria recompor o texto de saída sem se assemelhar a este, mas seguindo uma forma da intenção. Com isso, tanto tradução quanto texto de saída fariam parte desse “modo de intencionar”, de “querer dizer”, ou o “modo de designar do original” (BENJAMIN, s.d., p. 14, 77), tendo em vista que o pensamento (que originou o texto de saída) já seria uma tradução (de uma experiência, sentimento, ideia etc.). Aquele que traduz deveria então fazer “ecoar sua própria espécie de *intentio* enquanto harmonia, complemento da língua na qual se comunica, e não *intentio* enquanto reprodução de sentido”. (BENJAMIN, s.d., p. 77). Essa intenção que atravessa texto de saída e o de chegada leva Haroldo de Campos a dizer que a língua pura seria “(...) algo assim como um idioma adâmico, seria como que um ponto messiânico para onde convergiriam todas as línguas, independentemente de parentesco etimológico, e unidas apenas por um *telos* último: seu ‘modo de intencionar’.” (CAMPOS, 1997, p. 54).

Tal busca estaria em harmonia com a ideia de que as línguas se mostrariam incompletas e que para se chegar a uma origem seria preciso seguir “fluxos” como fez, por exemplo, Hölderlin. Tradutor de Sófocles outrora execrado, Hölderlin é colocado por Benjamin como uma referência, por ele não ter se limitado a uma literalidade no ato tradutório. O foco desse tradutor e poeta alemão seria o de conseguir uma relação de proximidade com as línguas que geraria tal imagem a Walter Benjamin: “Nelas [nas traduções de Hölderlin] a harmonia das duas línguas é tão profunda que a língua toca no significado tão ligeiramente como o vento passando por uma harpa eólia.”. (BENJAMIN, 2008, p. 42) [colchete nosso].

Essa complexidade da atividade tradutória leva Blanchot, em “Traduzir”⁵⁴, a dizer que o sentido da literatura estaria não só nos autores, leitores, e críticos, mas também nos

⁵⁴ Texto traduzido por Davi Pessoa em seu blog “Traduzir fantasmas”.

tradutores. Espécie de Prometeu, o tradutor seria o responsável por entregar a um estrangeiro a expressão de um povo. Caberia a tal profissional fazer essa intrincada (tentativa de) reconstrução, em que se dariam inter-relações das línguas.

Na esteira de Benjamin, Maurice Blanchot fala do lugar ambíguo do tradutor. Se por um lado esse profissional traz o texto (a luz, o fogo) para aqueles que não têm acesso a ele, por outro, ele se filia ao texto de saída ao se deixar levar pelo impulso deste. O autor francês ressalta que para Benjamin “tornar inglês” (ou tornar grego ou indiano) o alemão é mostrar respeito pela obra (valorizando os “fluxos” da língua original) em detrimento do idioma a ser traduzido. Tais considerações permitem ver a opção estrangeirizante do filósofo alemão.

Em “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin parece fazer inicialmente uma espécie de elogio ao texto em detrimento do leitor; ou ainda: um elogio à arte em detrimento de quem a “lê”. Para ele, pensar, por exemplo, num suposto público ideal atrapalharia o foco principal sobre a arte, que é o de trabalhar com a existência e o que seria a essência do humano. A comunicação, portanto, provocaria uma confusão no uso da língua pura. Para ilustrar tal ideia, ele exemplifica dizendo que uma sinfonia não se reduz àquilo que o ouvinte percebe. O valor do texto, então, não residiria na leitura, mas sim na potência do texto, ou melhor, na traduzibilidade dele. Habitariam na história as forças que determinam o curso da vida (e não na natureza, em seus aspectos que concernem à fisiologia e às sensações). O que se vê então é um elogio ao discurso (histórico, tradutório) como uma força (capaz de gerar impacto).

É o aspecto da traduzibilidade que permitiria tocar no que Benjamin chama de a língua pura. Mais do que perceber “as dores e as felicidades de sua própria língua” (BENJAMIN, 2008, p. 31), a tradução permitiria ao tradutor entrar em contato com essa “instância-outra” ou “intância-primeva”. Para o autor de “A tarefa do tradutor”, o que se procura representar seria a essência da língua. Dessa maneira, o poder do tradutor seria o de transformar o simbolizante no simbolizado. Tal operação aponta para a importância de um potencial implícito (às vezes poético) que existiria na tradução (de textos literários⁵⁵).

⁵⁵ Como se discutirá à frente, à luz de Haroldo de Campos.

Dessa maneira, a riqueza semântica, sintática deve ser algo buscado pelo tradutor. Citando Rudolf Pannwitz, Benjamin argumenta que o tradutor deve seguir o “impulso das línguas” ao deixar a língua estrangeira mostrar suas relações entre som, estrutura e sentido, alargando as possibilidades do idioma para que se traduz. Contudo, a língua pura não se entregaria facilmente. Como mostra a citação seguinte, essa ideia é exemplificada por meio da noção de sentido nas entrelinhas: as traduções deveriam almejar um sentido que sutilmente se insinua na passagem de uma língua a outra.

(...) todos os grandes escritos, e mais do que qualquer outro os textos sagrados, contêm em si nas suas entrelinhas em grau variado a sua tradução virtual. E assim a versão interlinear do texto sagrado é o arquétipo ou ideal de toda tradução. (BENJAMIN, 2008, p. 42).

Como se vê, a “orientação” acima aponta para uma perspectiva sobre o ato tradutório como um fazer que não se prende a uma pretensa literalidade, a um (idealizado) espelhamento do texto de saída⁵⁶. Na ótica benjaminiana, o texto traduzido possui intenções diferentes das do texto de saída. Este, para o filósofo berlinense, seria caracterizado por uma ingenuidade⁵⁷ (num sentido de que não teria ocorrido abstrações e análises teóricas sobre o original): “(...) enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo e feita de idéias abstratas”. (BENJAMIN, 2008, p. 35). Seguindo tal raciocínio, o filósofo alemão mostra uma diferença de intenção entre a arte e a tradução: a primeira reclamaria perenidade para si. O texto traduzido, por sua vez, seria responsável por dar uma visibilidade ao texto de saída, colocando-o num lugar de transmissão privilegiado. A tradução prolongaria a vida das obras.

Josalba Vieira, em “Duas Leituras sobre ‘A tarefa do tradutor’ de Walter Benjamin”, discorre acerca do conceito de origem no filósofo alemão – conceito esse que colabora para a abordagem da noção de língua pura. A autora comenta que o conceito de origem dialoga com a ideia de inacabado, pois a revisitação do passado se daria por uma

⁵⁶ Ideia que Paes trabalha ao mencionar o conceito de refração, como se verá à frente neste capítulo.

⁵⁷ Como será exposto à frente, com a leitura de Paul de Man.

reconstrução do que passou com um sentimento de perda, por essa “retomada” ser inacabada, aberta. Isso porque ela seria uma abordagem de reconstrução do passado, por meio da leitura de signos. Ou seja, o reencontro com o passado não seria da ordem do imediato, do pleno, mas uma mediação marcada pelo inacabamento.

A noção de origem ainda seria marcada por uma ligação “nova” com o passado, pautada na antonímia reunião/dispersão. À semelhança da noção de história não-linear⁵⁸, o retorno às fontes não se ateria a verdades totalizantes, mas sim à multiplicidade dos eventos. Tal perspectiva é ressaltada por Vieira ao aproximá-la da ideia de língua pura:

No ensaio "A tarefa do Tradutor", Benjamin afirma que a multiplicidade de línguas é o signo da sua incompletude e transitoriedade, pois cada língua traz em si apenas uma promessa de completude. Assim, a tarefa do tradutor é “salvar na língua materna, a língua pura que está sob o feitiço de uma língua estrangeira”. (VIEIRA, 1996, p. 109).

A língua pura, portanto, estaria em parte insinuada em cada língua. E a tradução poderia ser uma ferramenta reconstrutora, agrupadora dessas partes que estão distribuídas. É com tal ideia que Josalva Vieira, citando Flávio Kothe, afirma que a tradução seria uma “trans-construção” do original, pois, abafando uma origem (a língua materna) abre-se espaço para uma ordem original – da língua pura. A tradução benjaminiana apresenta, assim, forças antagônicas: da dispersão e da reunião.

De maneira análoga, Maurice Blanchot usa do termo “cisão” para falar do lugar do tradutor. Em “Traduzir”, o teórico francês afirma que a atividade tradutória coloca aquele que a elabora num local ímpar, perto da cisão original. Assim, ele vislumbra um suposto pacto que há entre as línguas, vendo num segundo plano o sentido do texto e concebendo a possibilidade de fazer dessa relação do hiato um novo sentido. Tal termo (“sentido”) não se restringiria ao âmbito semântico, mas faria referência à função da tradução (como atividade que permite ao tradutor lidar com a chamada língua pura).

⁵⁸ Na qual o filósofo alemão discorre sobre como a história é contada sob a ótica parcial de quem a relata. Com isso ele propõe (na sétima tese de “Sobre o conceito de história”) escovar a história a contrapelo, ou seja, ver o ponto de vista dos vencidos; montar uma história que não seja a linearidade proposta de história oficial; uma história na qual diferentes vozes (como as dos vencidos) atravessem-na. (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Contudo, a leitura é uma atividade particular, idiossincrática e, como tal, permite que um texto tenha diferentes desdobramentos. Além disso, é possível que existam leituras equivocadas, como afirma Paul de Man.

2.7 A tradução de Benjamin

Paul de Man, em “Conclusões: ‘A tarefa do tradutor’ de Walter Benjamin”, trata de questões errôneas oriundas de diferentes traduções do texto de Benjamin, bem como de tendências hermenêuticas suscitadas com a leitura do mesmo. Aparentemente, à luz do filólogo alemão Hans-Georg Gadamer, ele menciona o que seriam os três tipos de ingenuidade: a de proposição (diz respeito a uma crítica, hegeliana, à ideia de que o sujeito domina completamente seu discurso), a de reflexão (problematiza a noção de Hegel de que é o sujeito que se compreende, pois hoje já se tem noção da dificuldade entre o eu e o discurso) e a de conceito (refere-se, novamente à luz de Gadamer, a uma ingenuidade de Hegel e Kant que não examinavam de forma crítica a (não) proximidade entre o discurso vulgar e o filosófico). Dessa maneira, de Man lê o texto do pensador alemão discutindo como vertentes teóricas poderiam recebê-lo. Para teóricos como Hans Robert Jauss e Stanley Fish (referências na estética da recepção), a abertura do texto de Benjamin (que fala que a obra de arte não se destina ao receptor) poderia escandalizar, por supostamente trazer uma noção essencialista da arte.

Tais considerações permitem ver a riqueza do texto benjaminiano, sendo que ele ainda é elogiado por ter devolvido a dimensão do sagrado à linguagem literária, por ter desenvolvido a “historicidade secular da literatura da qual depende a noção de modernidade” (de MAN, 1989, p. 107) e por ainda ter combinado rigor niilista e revelação sagrada em seus textos. Além de ter ciência dessas contribuições, para Paul de Man, é necessário ao leitor perguntar o que Benjamin quis dizer em seu texto já que, segundo ele, muitos (e bons) tradutores não conseguiram entendê-lo – e nem mesmo, traduzi-lo. O autor belga exemplifica tal confusão citando um caso de Derrida, que foi pego num erro de uma tradução para o francês. Destarte, é possível perceber que, além da

diversidade semântica da escrita benjaminiana, pairam sobre o texto conflitos de interpretação.

Um dos pontos salientados por de Man refere-se à valorização do tradutor. Ele comenta que Benjamin escolhe valorizar esse profissional – e não o poeta – pois o primeiro é considerado menor de antemão; e a tradução, por conseguinte, é considerada uma perda desde o início. Dessa maneira, o autor de “Conclusões: ‘A tarefa do tradutor’ de Walter Benjamin” delineia diferenças entre ambos. Para Benjamin, haveria uma distinção nítida entre poetas e tradutores: os bons tradutores não precisariam ser poetas⁵⁹. Outra diferença é o fato de o poeta ter normalmente algo a dizer, estabelecer uma relação de sentido, que não está apenas no domínio da linguagem. Já o tradutor, por sua vez, teria uma relação entre as línguas (e não do sentido com a língua).

Para o autor de “A tarefa do tradutor”, a tradução estaria mais próxima da crítica/teoria da literatura do que da poesia. Isso porque tanto a crítica como a tradução formariam o que Benjamin chamou de atitude irônica: que desestabiliza o original, dando-lhe uma forma na análise crítica ou na tradução. Para Paes, todavia, a atividade crítica (*na* tradução) diria respeito a, principalmente, à análise do texto traduzido, ou seja, caberia a tais críticos verificar as escolhas do tradutor (semânticas, sintáticas, por exemplo); se o tradutor opta pela estrangeirização etc. Como será discutido a partir de *Tradução: a ponte necessária*, no que tange à desestabilização, o poeta paulista vê uma aproximação da figura do tradutor à do autor, devido ao ato criativo que existiria na tradução de textos literários. Por isso, ele comenta que a tradução de poesia seria o caso limite da tradução. (Cf. PAES, 1990, p. 45).

Pensando nesse viés de estabilização, seria possível afirmar que a tradução seria mais canônica que o original, pois este precisou de uma tradução; não sendo, portanto, definitivo. Já a tradução seria definitiva⁶⁰, pois não se traduz uma tradução. Encontra-se aí uma relativização do que é tido como canônico, já que não se traduz uma tradução porque ela normalmente não é o paradigma: o texto de saída é então o objeto de novas

⁵⁹ Tal perspectiva será debatida à frente, com Haroldo de Campos, ao afirmar que a tradução de textos poéticos é um ato de transcrição e que, por isso, deveria ser feita por autores de poesia, de preferência em um “laboratório”, a várias mãos (de poetas) – perspectiva essa defendida por Paes.

⁶⁰ A comparação aí se restringe ao texto de saída e à tradução. Ou seja, não entra a questão de uma tradução, por exemplo, ficar defasada, e por isso, demandar novo trabalho tradutório.

traduções por suscitar, usualmente, um desejo de acesso a ele, um anseio por trazer à língua de chegada algo de estrangeiro.

Paul de Man diz que a tradução ainda canoniza, congela um original, mostrando uma mobilidade no texto de partida, à medida que ele é colocado em movimento pela crítica e/ou pela tradução. Percebe-se com isso que a dicotomia reunião/dispersão é um aspecto discurso tradutório de Benjamin. Tal perspectiva é importante para a tese aqui trabalhada tendo em vista a argumentação de Paul Ricoeur acerca da memória e o bloco de cera. Neste, o que era marcado poderia ser lembrado; o apagado, por sua vez, corria o risco de sumir, de cair no esquecimento. De maneira análoga, é possível pensar na tradução (e na antologia) como esse ato de conservação e de apagamento.

Outra aproximação feita por Benjamin (como mencionado no início deste capítulo com base no artigo de Josalba Viera) diz respeito à relação entre história e tradução – mais especificamente, refere-se ao modo como se deve observar ambas. Para o filósofo alemão, é mais importante observar os discursos sobre as modificações naturais do que observar a história das modificações naturais; assim, por sua vez, seria mais importante compreender o original a partir da perspectiva da tradução.

Nesse sentido, a “voz” do tradutor é ouvida. João Barrento, em “Da tradução”, discute esses e outros aspectos do texto de Benjamin. Para o autor português, a tradução corresponderia a um “texto-outro” tomado como próprio, nem “um próprio inscrito sobre outro” (BARRENTO, 2006, p. 122). Nessa circunstância, a voz que fala é uma terceira: a da memória (estratificada, múltipla) da língua do tradutor e da tradição literária do poema. O uso particular do texto por parte do tradutor é que faz com que o traduzido seja modulado e distanciado do original. A tradução, portanto, faria emergir uma forma-sentido que possibilitaria o poema se reinscrever ali “como de um outro a si próprio destinado.” (BARRENTO, 2006, p. 122).

Com isso, salienta-se a noção de estranheza. Citando Edmond Jabès, Barrento afirma que mesmo estando no território da própria língua, o texto não será dele, gerando uma estranheza, uma terceira voz. Nos poemas de Paul Celan, por exemplo, Barrento diz que é possível ver outras línguas (dos pobres, dos carrascos). Nessa perspectiva, os limites se diluem: a lei da tradução, ou melhor, a tradução como lei, evidencia uma contaminação: “algo passa da língua do outro para a minha, e algo passa de estratos

vários da minha língua para aquilo que é a minha fala própria no texto em tradução...” (BARRENTO, 2006, p. 131).

É com tal raciocínio que o autor de “Da tradução” constrói o conceito de “espectralidade” (BARRENTO, 2006, p. 127). Segundo ele, para além da sistematicidade das línguas, a retórica (entendida como sinais performativos – invisíveis e ativos na linguagem) deixa entrever um aspecto que se refere ao que há de mais próprio no outro. Citando Merleau-Ponty, Barrento afirma que o sentido é construído entre as palavras, numa “intersecção”, e, as palavras, “as dobras no imenso tecido do falar”. Assim, a tradução seria um ato “performativo, de fundo intuitivo e pessoal”. (BARRENTO, 2006, p. 133). É por isso que o tradutor viveria no terreno tenso da decisão (ou da indecidibilidade). Aludindo ao conceito benjaminiano de língua pura, Barrento afirma que o desejo de traduzir estaria para além da fidelidade do sentido: ele deveria expressar o “que está acima das palavras, como um sopro de espírito”. (BARRENTO, 2006, p. 125).

O tradutor seria responsável por uma construção textual que leva em parte “sua voz”. Contudo, desde o mito babélico, essa voz é marcada por uma cisão. Assim, apesar de possibilitar diálogos entre povos de línguas diferentes, o tradutor teria essa cicatriz do desterro. Cindido, ele aponta para cisões – mas também pode agregar. Com tal mirada, faz-se interessante refletir sobre o poder que a tradução possui de atualizar textos, de trazê-los para contextos diferentes dos de sua produção, permitindo pensar em aspectos concernentes ao texto de saída e no discurso que mobiliza a tradução.

Se a tradução seria uma etapa última de um processo de maturação do texto de saída, ela pertenceria à “vida póstuma do original” (de MAN, 1989, p. 114), assumindo, nessa perspectiva, a morte do original. Morte que, contudo, não significa um caráter de esterilidade, de estagnação. A tradução, de tal modo, é fonte para discussão sobre o porquê de traduzir. Essa atividade permite pensar sobre o acesso por ela criado/permitido, dos objetos selecionados, do modo como é feita, do que se vislumbra com ela, do que supostamente se perde com a tradução, das exigências que pairam sobre o tradutor.

2.8 Tradução: pura perda?

Algumas dessas problemáticas são abordadas em *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*, de Susana Kampff Lages. Em sua publicação, a autora se ocupa em fazer panorama de visões acerca do ato tradutório, de seus procedimentos, bem como sobre a melancolia que ocorreria em função dessa prática. Lendo o filósofo alemão e alguns de comentadores, Lages discute como essa atividade é normalmente marcada por tal sensação. Uma recorrente premissa de que a tradução acarreta perda em relação ao texto de saída seria um dos motivadores dessa melancolia.

Além dessa depreciação que pulula um imaginário, o tradutor ainda teria que lidar com uma circunstância que não assola os demais intelectuais. Citando Ortega y Gasset, Lages fala da pressão que paira no tradutor (que ultrapassa a do intelectual não-tradutor): ele, assim como todos os indivíduos, teria que se calar, pois é impossível dizer tudo o que estaria no texto de saída (cf. LAGES, 2002, p. 66) e, teria, principalmente, que traduzir o silêncio, o que não foi dito, pois cada língua tem suas equações verbais e seus silêncios.

Uma das causas da melancolia do tradutor ocorreria com o fato de, em vez de se apropriar do “texto-outro” (num sentido que se aproxima da atividade do ensaísta, que também se ocupa com o outro, abrindo mão de si, como afirma Adorno em “O ensaio como forma”), ele se vê apropriado, caindo numa zona de indiferenciação. A melancolia do tradutor diria respeito a um lugar antitético ocupado por esse profissional: de um lado, haveria uma grande cobrança (de ter um vasto conhecimento linguístico e cultural do objeto a ser traduzido); do outro, existiria um viés de herói capaz de penetrar em todos os pormenores do texto traduzido – além de trazê-los para a língua de chegada⁶¹.

Soma-se a isso uma concepção que ambicionava a tradução como um espelhamento do original. A perspectiva de que o texto de saída é um produto imutável, hermético, e a de que se deve ser “fiel” fazem com que se pense que a tradução deveria ser uma atividade imperceptível, ou, nas palavras de Henri Meschonnic, ela deveria usar da “ilusão da transparência” (Lages, 2002, p. 70). Tais expectativas gerariam o efeito citado:

⁶¹ Vale lembrar o relato de Paes quanto à dificuldade de conseguir alguns textos que entrariam na antologia.

(...) da constatação empírica de uma não-coincidência entre as línguas deriva o reconhecimento da impossibilidade de se traduzir de uma língua para outra, sem que ocorram alterações no conteúdo da mensagem comunicada, frequentemente denominadas “perdas”. Da consciência dessa perda e da sensação de impotência dela decorrente provém a disposição melancólica de que fala Steiner... (...)

Excessivamente próximo do tradutor como objeto concreto para leitura e interpretação, pela língua e pela cultura em que está inserido, o texto original dele se afasta para assombrá-lo, no duplo sentido da palavra: funciona como uma sombra em relação a ele e amedronta-o, enchendo-o de angústia, que nada mais é do que uma variante da angústia da influência teorizada por Harold Bloom. (LAGES, 2002, p. 30, 72).

Com tal cenário, não é de se estranhar que o estudo da tradução, ao longo dos anos, tenha se ocupado em criticar as supostas perdas (sempre maiores) e os ganhos na passagem do texto de partida para o de chegada. Contudo, nas últimas décadas, pesquisas têm se ocupado com uma valorização dessa tarefa, bem como com uma institucionalização da tradutologia (ou da tradução como uma disciplina). Isso, entre outros motivos, porque ela é uma atividade diferente da do escritor, com seus próprios estatutos.

Como será exposto à frente, Paes fala da metáfora da refração, em *Tradução: a ponte necessária*. Por meio dessa metáfora, ele expõe sua ideia de transparência. No livro, ele ainda reitera o valor da atividade tradutória como oportunidade de alargamento do horizonte cultural do leitor.

O texto de Benjamin, apesar de ter cerca de noventa anos, já apontava para um caráter messiânico da tradução. Lages comenta que uma vertente recente da pesquisa em tradução é a culturalista que, tendo André Lefevere um dos expoentes, trata a tradução como uma escrita crítica, imagem literária de um contexto cultural (com sopros históricos e políticos) que preparam obras para entrarem nos diversos sistemas literários.

Susana Lages coloca que a tradutologia à luz de Jacques Derrida apresenta características como, por exemplo, a ideia de tradução como texto com duplicidade de

autoria. Assim, combate-se a contabilização de perdas e ganhos para, então, perceber uma nova identidade – combatente da melancolia, de certo modo – como uma leitura⁶².

Outra corrente tradutológica citada por ela é oriunda do Canadá e de forte caráter feminista. Tal linha combate supostas metáforas sexistas (de gostos duvidosos) na tradução, tais como o tradutor como o homem que penetra o “texto virginal” (sem tradução), ou a ideia de que a tradução bela é como a mulher infiel⁶³ ao seu marido (o autor). Citando Rosemary Arrojo, Lages comenta que essa leitura falha por defender algo contraditório: enquanto argumenta em torno duma tradução cooperativa (entre autor e tradutor) que não seja uma navalha que dilacere o texto de saída, essa corrente defende que o tradutor deva sequestrar, subverter o original para que a voz tradutora (do marginalizado, do outro) apareça.

O estudo de Susana Lages faz, dentre outras coisas, uma contextualização. Dessa maneira, a autora comenta sobre autores de diversas correntes, tais como de André Lefevere, que considera o tradutor como um preparador de obras para comporem o cânone ou os sistemas literários.

Destarte, o papel do tradutor é de atividade consciente frente às escolhas que faz (dos objetos traduzidos, das escolhas linguísticas etc.). Esse profissional tem papel fundamental nas tradições e nos sistemas literários. Nesse viés, Lages cita Harold Bloom para falar que um “poeta forte” é aquele que por meio de seus textos permite ao leitor atual mudar a leitura que fazia de textos pregressos⁶⁴. Com isso, a autora afirma que o tradutor é exemplar nessa posição de posteridade, contribuindo para ressignificar o texto pregresso – o que pode ser transposto para o caso de José Paulo ao se considerar que ele ressignificaria o lugar que autores como Rousseau ou Goethe, com seus poemas eróticos, ocupam em determinados sistemas literários. Para isso, o tradutor deveria superar esse lugar secundário e assumir-se como autor do texto “transcrito”. Esse tipo de tradução interpretativa, interventora, revela uma leitura feita com “torturadas meditações sobre a linguagem”. (LAGES, 2002, p. 94).

⁶² Perspectiva citada à frente, com Cristina Rodrigues (2000).

⁶³ Há uma conhecida expressão: “Les belles infidèles”.

⁶⁴ Analogamente como o faz o narrador de “Kafka e seus precursores”, de Borges.

2.9 Tradução e criação

Haroldo de Campos, em seus escritos sobre tradução, combate a tendência depreciadora do texto de saída como “A” fonte emanadora do sentido, reivindicando assim ao tradutor uma co-autoria do texto. Em “Da tradução como ensaio e como crítica”, o autor de *Metalinguagem e outras metas* argumenta que a arte literária seria tautológica; impossível de separar representação e representado. Ela seria dotada de sentenças absolutas, “perfeitas”, sendo impossível dissolver seu sentido de sua estrutura. Assim, o que ele chamou de sentença perfeita não poderia ser traduzida, o que, se feito, implicaria separação entre o sentido e a palavra. Desse modo, toda tradução seria crítica por nascer da deficiência, ou seja, da incapacidade do signo de se valer por conta própria. Por isso, Haroldo de Campos afirma que é traduzido o que não é linguagem num texto: traduzir-se-ia “a não-linguagem”. (CAMPOS, 1970, p. 21).

Com tal perspectiva, o autor de *Metalinguagem* começa a abordar o que se traduz tendo em vista, por exemplo, a densidade do texto. Citando Max Bense, ele delimita três tipos de informação – sendo esta um “processo de signos com certo grau de ordem” (CAMPOS, 1970, p. 21) –: a informação documentária (aquela que pode ser observada, de cunho empírico e que é registrada); a informação semântica (a que transcende o observável como, por exemplo, um juízo acerca de um evento); e a informação estética (que ultrapassa a segunda, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa da ordenação dos signos).

À luz de Bense, o fundador do grupo “Noigandres” menciona o conceito de fragilidade da arte (para iniciar a ideia da intraduzibilidade do texto criativo). Esse conceito diz respeito à impossibilidade de manipulação do texto artístico, que não permite ser tocado, modificado. Enquanto a informação documentária e a semântica podem ser codificadas, a informação estética precisaria se manter no formato concebido pelo artista, sendo inseparável de sua realização. Assim, em outra língua, uma informação estética – mesmo tendo a mesma informação semântica – teria outra informação estética.

Daí se tem o corolário para a ideia da impossibilidade da tradução – ou mais precisamente para o da tradução como criação. Paulo Ronái serviu de subsídio para a

perspectiva de Campos: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível”. (RÓNAI apud CAMPOS, 1970, p. 24). Dessa maneira, reforça-se a ideia de o literário ser um texto que exprime o impalpável.

Por outro lado, quanto mais recriável, “içado de dificuldades” (CAMPOS, 1970, p. 24), mais sedutor seria o texto. Configurando-se como uma espécie de desafio, o que haveria de inapreensível ou irresumível no literário poderia fulgurar como estímulo ao tradutor de um texto criativo. Isso porque ele se veria numa situação de recriação ao transpor (da língua de saída para a de chegada) a riqueza estética do texto.

É desse ponto que em “Da tradução como ensaio e como crítica”, o autor diz que não se traduz apenas o significado, mas o signo com sua iconicidade⁶⁵. A indicação levantada pelo autor de *Galáxias* é que se traduz (ou que se deve traduzir) para além do caráter semântico dos termos que permeiam o texto. A ideia do signo com sua iconicidade extrapola o caráter semântico do mesmo, sondando sua completude – que se constrói por diversos fatores como, por exemplo, a métrica, o ritmo, a sonoridade etc. O significado, portanto, é apenas “a baliza da empresa tradutora”. (CAMPOS, 1970, p. 24).

Discorrendo acerca da relevância da tarefa do tradutor, Haroldo de Campos faz uma referência a Ezra Pound. Para além da tradução como uma transposição linguística, ele assevera que o trabalho do escritor de Idaho é de crítico, pois

[Pound] põe à disposição dos novos poetas e amadores da poesia todo um repertório (muitas vezes insuspeitado ou obscurecido pela rotinização do gosto acadêmico e do ensino de literatura) de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados. (CAMPOS, 1970, p. 25) [colchete nosso].

Essa citação é de suma importância para este trabalho, pois ela embasa a presente perspectiva de tradução⁶⁶ como atividade de memória formadora de uma tradição literária, a qual visa a (re)colocar autores nos sistemas literários. A reiteração (ou o

⁶⁵ Aludindo, provavelmente às definições de Charles Peirce sobre o signo, Campos afirma que o signo icônico seria aquele que é similar àquilo que representa.

⁶⁶ E, por conseguinte, de ensaio, como se verá no capítulo seguinte.

questionamento) de um cânone pode se dar pelo exercício tradutório. As escolhas que o tradutor faz (no que tange aos autores escolhidos para traduzir) estão intimamente ligadas a uma tradição. Desse modo, José Paulo Paes atua como crítico ao selecionar, organizar e traduzir autores insuspeitados no sistema literário brasileiro. A apresentação de escritos nunca antes traduzidos para o português pode acusar um esquecimento, um “mofo”⁶⁷, e/ou desconhecimento dos profissionais brasileiros nessa área. Por outro lado, a tradução de nomes tidos como clássicos reitera também a perspectiva do tradutor como crítico, pois ele ajudaria nessa consolidação de um rol de escritores que formam um sistema literário, bem como de reescrever o lugar desses autores, a partir de suas produções de cunho erótico.

Outra consideração que o autor de *Metalinguagem* faz quanto ao ato tradutório concerne à metodologia pautada num rigor. Sob tal ótica, ele elogia Odorico Mendes (mesmo com as várias escolhas inadequadas na tradução da *Ilíada*), pois Mendes teria, “friamente”, entregue-se a um sistema pré-concebido. Com isso, Campos vai contra uma tradição de críticos⁶⁸ (que se ocupariam em apontar veementemente as falhas que Mendes cometeu) ao dizer que o humanista maranhense havia concebido um sistema coerente de tradução. Tal elogio será feito também por Paes, como se verá na próxima seção deste capítulo.

A tradução é uma atividade crítica, para Campos, pois ela seria capaz de desmontar e remontar a máquina da criação. Daí, citando novamente Paulo Rónai (que faz menção a um tradutor espanhol de Joyce), Campos diz que o melhor leitor é o tradutor. Afirma também que há métodos para a formação dos que traduzirão. Ele defende que é preciso mostrar exemplos de boas traduções para que futuros tradutores tenham no que se espelhar e criticar a fim de, então, fazerem leituras pertinentes, que levem em conta não apenas a literalidade, mas também todas as propriedades que formam o texto criativo (como, por exemplo, uma sugestão advinda da relação entre a musicalidade e a métrica).

Nesse sentido, a atividade tradutória, para o autor de *Metalinguagem*, funcionaria como um processo. Isso se vê no fato de ele propor que a tradução seja feita num

⁶⁷ Por selecionarem apenas temas cristalizados ou aparentemente consagrados.

⁶⁸ Desde Silvio Romero até os dias atuais.

laboratório de textos, no qual linguistas e poetas competentes quanto ao idioma poderão exercer o que ele chama de “olho criativo”. Tal método permite vislumbrar essa intrincada empresa que é a tradução dos textos literários, por eles sondarem, comumente, o inapreensível, o indizível, o que não se permite esquematizar – visada que permite pensar a tradução como transcrição.

Essa perspectiva de Haroldo de Campos, que defende uma metodologia na tradução, é trabalhada por ele também em outro texto: “A palavra vermelha de Hölderlin”, presente em *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. Tal texto comenta acerca desse tradutor alemão de Sófocles, que é caro também a Walter Benjamin. Campos declara ali sua filiação a Walter Benjamin ao tratar de um modelo de tradução que se baseia em algo bem além da ideia de equivalência semântica. Para tal, o tradutor paulista abre seu texto com algumas das maiores críticas (de Schelling e Hegel), por meio de uma carta, que Hölderlin recebeu ao traduzir Sófocles do grego para o alemão.

Apesar das incisivas reprimendas recebidas por nomes de peso, o humanista alemão, na primeira década do século passado, teve uma reedição de seus textos por Nobert von Hellingrath. Este, então, pôde constatar a capacidade de proporcionar ao leitor uma “via de acesso à palavra e à imagem gregas”. (CAMPOS, 1970, p. 97). Relata Haroldo de Campos que, para Hellingrath, Hölderlin conseguia sugerir notórias nuances do texto grego na versão alemã, apesar dos evidentes percalços. Ou seja, o mérito do poeta e tradutor alemão estaria nessa busca de aspectos do texto de saída, buscando proporcionar ao leitor a oportunidade de experimentar traços da língua estrangeira.

Algumas das ressalvas feitas a Hölderlin referem-se ao fato de ele ter usado uma edição ruim do texto de Sófocles, em que havia erros tipográficos (para a qual ele havia preparado uma errata); refere-se ainda ao fato de ele apresentar uma imprecisão gramatical que denotaria “um desconhecimento de suas regras gramaticais mais simples” (von HELLINGRATH *apud*. CAMPOS, 1970, p. 97), mas que se configuraria como um “erro criativo” e tendo colhido algo de essencial no texto saída (cf. CAMPOS, 1970, p. 97).

Tal ambivalência desse poeta-tradutor era, contudo, um aspecto que não ofuscava a organização de seu método. Mencionando o texto de Benjamin, Haroldo de Campos

fala do caráter paradigmático das traduções que Hölderlin fez de Sófocles. Isso porque ele seria um tradutor-exegeta, pois transsubstanciava a linguagem do original na linguagem da tradução como um “oficiante-hermeneuta de um rito sagrado que procurasse conjurar o verbo primordial” (CAMPOS, 1970, p. 97); enquanto Pound seria um tradutor laico e pragmático, “exercendo a tradução como uma maneira crítico-criativa de reinventar a tradição”. (CAMPOS, 1970, p. 97). Entretanto, eles se aproximam no resultado: traduzem a forma, tentam manter o que Campos chamou de “vibrações originais”, com intuições reveladoras, fazendo com que o texto traduzido tenha beleza, mesmo apesar de algumas limitações.

Assim, ambos supostamente captariam “o espírito do original” e fazem aquilo que Benjamin chamou de “sancritizar” ou “grecizar” o alemão. Goethe e Voss, não tendo entendido o método de Hölderlin, mencionavam que a tradução de mais alto nível seria aquela que substituísse o poema: “fizesse as vezes deste”, “lhe assumisse o lugar” (CAMPOS, 1970, p. 100).

Desse modo, citando “A tarefa do tradutor”, o autor de *Metalinguagem* discorre sobre o dever das traduções de não se aterem ao conteúdo semântico. Para ele, na tradução de um poema, o que mais importa não é (o que seria) a passagem literal do conteúdo semântico, mas a “reconstituição do sistema de signos em que está incorporada a mensagem” (CAMPOS, 1970, p. 97), isto é, a reconstituição da informação estética e, não “só” a informação semântica.

Essa perspectiva acerca da tradução faz com que as risadas de Schelling, Goethe e Voss soem como, afirma Haroldo de Campos, um “epitáfio irônico” da modernidade, que ali se fundava no que diz respeito a um modelo de tradução. Detalhadamente trabalhada por Walter Benjamin, esse paradigma concebe uma tradução que não se rende à estrutura ou à morfossintaxe ou ao caráter semântico do texto. O resultado estético advindo desses elementos é que deveria ser trabalhado no ato tradutório. Na tradução de um poema, o que mais importaria não seria a passagem literal do conteúdo semântico, mas a “reconstituição do sistema de signos em que está incorporada a mensagem” (CAMPOS, 1970, p. 100), ou seja, a reconstituição da informação estética e, não a informação semântica.

Como exemplo de tradução realizada por Hölderlin que conserva o “pulso poético” do original, Campos cita o trecho “tua fala se turva de vermelho”, da *Antígona* de Sófocles. Nesse exemplo, ele manteve a intensidade desse matiz em vez de dizer que “alguém estava mergulhado em reflexões”, ou com “com um temperamento tenso”.

Tal exemplo permite cancelar a ideia de Haroldo de Campos ao dizer que o tradutor de textos poéticos seria um poeta. Em “Píndaro hoje”, o autor de *A arte no horizonte do provável e outros ensaios* reitera esse posicionamento ao afirmar que um poeta tradutor teria mais vantagem em relação a um “tradutor acadêmico”. Isso porque o primeiro supostamente manipularia melhor a linguagem; enquanto o outro seria mais dotado de outro repertório da língua.

Independentemente da pertinência dessa assertiva, faz-se necessário discutir a atividade tradutória de Paes à luz dessas abordagens, e também verificar como o tradutor de Taquaritinga se posiciona diante de escolhas linguísticas, das escolhas de autores, da tradução como atividade crítica, bem como frente à tradução como oportunidade mediar um estranhamento – oriundo, aparentemente, do texto de saída.

2.10 Influência de Schleiermacher

Friedrich Schleiermacher (1768 – 1834) publicou seu texto emblemático “Sobre os diferentes métodos de tradução” em 1813, abrindo espaço para uma fértil discussão sobre a tensão “estranhamento–domesticação”. Entretanto, a importância do texto do autor alemão não se circunscreve à teoria da tradução. Sua argumentação toca em pontos político-culturais. Isso devido ao fato de Schleiermacher abordar tópicos como, por exemplo, o acesso que o leitor deve(ria) ter ao texto como supostamente teria escrito o autor. Nesse sentido, o filósofo passa pela questão da preservação de aspectos do texto original a fim de que seja transmitido aos leitores um patrimônio cultural de outra sociedade, por meio da tradução.

José Paulo Paes, por sua vez, parece se filiar à proposta do autor alemão. Isso pode ser visto em alguns dos textos críticos do paulista. Em *Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*, Paes comenta sobre escolhas

linguísticas que ele fez ao traduzir alguns textos poéticos, sobre questões concernentes à crítica e à teoria da tradução, sobre a (des)valorização dessa atividade.

Na presente pesquisa, faz-se necessário ver os pontos de intercessão entre o discurso do tradutor brasileiro e o do filósofo alemão, no que tange à tradução de textos literários – principalmente quanto à busca por uma equivalência estrangeirizante no texto traduzido. Tal visada revela pressupostos da tradução como experiência de estranhamento – perspectiva que, como se verá, é eco da proposta de Schleiermacher – ao ver nessa atividade uma circunstância de encontro com a diferença, com o outro.

A importância do tradutor não se limitaria à atividade que ele realiza entre línguas diferentes. O filósofo de Breslau expõe que certas línguas, tamanha sua evolução, precisariam de alguém como um tradutor para que se realizasse comunicação entre, por exemplo, indivíduos de gerações diferentes – fato que ocorreria também entre coetâneos de diferentes classes sócio-econômicas. O mesmo ainda poderia acontecer se alguém “igual a nós” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 27) dissesse algo, mas usando as palavras com sentidos diferentes do que usaríamos. O tradutor então lidaria não apenas com línguas distintas, mas com as variantes linguísticas e com a plurissignificação que o discurso pode esboçar.

As diferenças linguísticas formam parte da matéria com que lida o tradutor: se as palavras tivessem a mesma carga semântica nas diferentes línguas, “de forma que diferissem somente para o ouvido” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 33), as traduções seriam mecânicas. Assim, o ato tradutório se mostra como uma exigente atividade cognitiva. Isso porque o tradutor tem que usualmente lidar com diferenças linguísticas grandes. Uma concepção que idealiza a equivalência entre o texto original e o traduzido pode então se deparar com uma aparente impossibilidade.

Schleiermacher afirma que o tradutor precisaria captar o (que seria o) espírito do autor para que o leitor o compreendesse. Mas o que o tradutor poderia oferecer seria a própria língua – que não seria coincidente com aquela outra. A tradução seria então um ato

toló? - pergunta o autor alemão (Schleiermacher, 2001, p. 39). Tal indagação⁶⁹ será aqui debatida por Paes quando este fala da “modalização da impossibilidade”.

Para o autor de “Sobre os diferentes métodos de tradução”, a fim de se evitar tais dessemelhanças entre as línguas, alguns tradutores fariam uso da paráfrase e da imitação. A primeira seria entendida como “frases intermediárias”, como se estas fossem sinais matemáticos para cada língua, que se deixam levar aos mesmos valores por adição e subtração, o que acaba não erigindo o “espírito” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 39) da língua traduzida, nem o da de chegada. O autor prega que “a igualdade da impressão deve ser salva [e que a imitação] abdica-se da identidade da obra” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 43) [colchete nosso]. Para ele, a imitação não aproxima o leitor do autor. Ela daria somente uma impressão aos contemporâneos daquilo que os falantes do original tiveram.

O projeto tradutório de Schleiermacher envolve o que ele chamou de uma aproximação do leitor com o autor, ou seja, por meio da tradução dever-se-ia fazer com que o leitor experimentasse um contato com o texto, com a cultura do autor. Caberia ao tradutor “tornar próximos” autor e leitor, dando a este uma “compreensão e uma apreciação tão completa quanto possível e proporcionar-lhe a mesma apreciação que a do primeiro, sem tirá-lo de sua língua materna...” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 43).

Antes de apresentar essa complexa tarefa, Schleiermacher afirma que haveria apenas duas opções para o tradutor: uma seria levar o leitor até o autor, e a outra seria levar o autor até o leitor. No primeiro, o tradutor substituiria a compreensão da língua de origem, ele tentaria “transmitir aos leitores a mesma imagem, a mesma impressão que ele próprio teve através do conhecimento da língua de origem da obra, de como ela é, e tenta, pois, levá-los à posição dela, na verdade, estranha para eles.” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 45); no segundo caminho, por sua vez, o tradutor deveria fazer como se o autor latino discursasse em alemão para alemães. Desse modo, a tradução empurraria⁷⁰ o autor “diretamente para dentro do mundo dos leitores alemães e o torna igual a eles” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 45).

⁶⁹ O questionamento do autor alemão serve de mote para o desenvolvimento de sua teoria. A pergunta tem ainda um cunho retórico, já que o filósofo alemão vê a tradução como atividade viável, como se verá à frente.

⁷⁰ Metáfora do autor alemão que, sutilmente, indica, sob seu ponto de vista, a força que tal processo demanda.

Nesse exercício de tensão, a tradução de poesia pode ser emblemática em sua complexidade. Almejando uma suposta fidelidade, o autor de “Sobre os diferentes métodos de tradução” comenta que muitas vezes o ritmo e o sentido do texto estarão em luta implacável, devido a uma ausência de correspondência entre as línguas. Ciente da distância entre estas, ele afirma que o tradutor deve manter “ao menos o mesmo zelo pela limpeza e perfeição da língua, de seguir a mesma leveza e naturalidade estilística que deve ser louvada em seu autor na língua original” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 63-4). Essa ambição encontrará ecos em José Paulo Paes, quando este diz que a tradução deveria ser um homólogo do texto de saída.

Em sua assertividade, a proposta de Schleiermacher traz em si o desejo do ganho cultural *via* tradução. Assim, seu texto se configura como um elogio a essa atividade linguística, pois, para ele, a “verdadeira função histórica da tradução” seria fazer com que “cada um pudesse apreciar o que os mais diferentes períodos trouxeram de bonito tão pura e perfeitamente quanto possível do estrangeiro” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 83).

2.11 José Paulo Paes: tradutor analítico

José Paulo Paes, em *Tradução: a ponte necessária*, citando algumas de suas próprias traduções, elabora considerações críticas e teóricas sobre o ato de traduzir. Por meio delas, vê-se que o tradutor de Taquaritinga é um leitor cuidadoso de autores como Humboldt, Schleiermacher, Mounin, Steiner, Henri Meschonnic, dentre outros.

Como alguns desses autores, Paes enaltece a contribuição da tradução para a cultura. Em “A tradução literária no Brasil”⁷¹, texto que abre o livro, ele afirma que, enquanto em escritores a tradução serviu como influência para seus escritos, para leitores brasileiros ela funcionou como oportunidade de refinamento, de desenvolvimento. À luz de Osman Lins, José Paulo Paes comenta que é importante que o escritor tenha influência de textos bem traduzidos, pois “(...) a tradução tende a exercer pressões renovadas sobre as estruturas linguísticas do país receptor” (PAES, 1990, p. 10).

⁷¹ Originalmente o artigo “A tradução literária no Brasil” foi publicado no caderno *Folhetim* da Folha de São Paulo, em 18/9/1983. Para a publicação de *Tradução: a ponte necessária*, Paes ampliou-o, chamando-o de ensaio (PAES, 1990, p. 10).

Discorrendo ainda sobre o ato de traduzir, o paulista salienta a necessidade de o tradutor ser um bom leitor. O ato de traduzir seria diferente do de compreender: o tradutor se diferenciaria do “compreendedor inarticulado” (PAES, 1990, p. 06), que diz ter entendido, mas não sabe explicar. Sob esse ponto de vista, o exercício tradutório demandaria uma capacidade cognitiva de expressão do que se entende do texto, para então concebê-la na língua de chegada.

Sendo um construtor de sentido, o tradutor então poderia propiciar ao leitor da língua de chegada a compreensão de aspectos culturais da cultura de saída. Contudo, tal processo demandaria liberdade na circulação de ideias. No que tange a esse aspecto, José Paulo comenta acerca de alguns impedimentos ocorridos no Brasil colônia. Sendo a tradução uma oportunidade de se entrar em contato com a cultura do outro, pode-se dizer que enquanto colônia de Portugal, o Brasil foi podado dessa chance. O autor de *Tradução: a ponte necessária* afirma que o processo colonizatório português, em sua ânsia de extrair riqueza, forçou o território brasileiro a uma situação de mingua ao proibir, por exemplo, a criação de universidades:

Não só proibiu a instalação no Brasil de uma universidade e de tipografias como também, através de censura férrea e de um ensino jesuítico de índole retrógrada e imobilista, cuidou de impedir a circulação de perigosas “idéias estrangeiras”. Se se tiver em conta que o papel da atividade tradutória é precisamente o de pôr as “idéias estrangeiras” ao alcance do entendimento nacional, não será difícil entender por que ela praticamente inexistiu durante nosso período colonial. (PAES, 1990, p. 11-12).

Explica o autor brasileiro que são escassas as traduções feitas nesse contexto. No âmbito não literário, José Paulo cita o livro de 1618 *Catecismo na língua brasílica* (preparado pelo padre Antonio de Araújo). No campo literário, há outros exemplos. Um deles diz respeito às paráfrases/imitações de Quevedo e Gôngora feitas por Gregório de Matos; outros são Cláudio Manuel da Costa (traduziu sete peças de Pietro Metastasio⁷²),

⁷² Segundo Paes, o autor foi responsável pela criação do melodrama poético que “tanto o celebrou na Europa dos setecentos”. (PAES, 1990, p. 13).

tendo este também sido traduzido por José Basílio da Gama⁷³. É citada ainda a tradução de *Salmos* feita por Sousa Caldas⁷⁴. Nesse trabalho poderiam ser vistas tentativas de recriação do ritmo do texto hebraico – escolha considerada como positiva pelo tradutor paulista. Essa concepção mantém direta relação com a proposta de Schleiermacher por buscar manter uma mesma “naturalidade e estilística” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 65) do texto original.

Exemplo mais evidente dessa toada é o caso de Odorico Mendes. Tradutor de livros como a *Ilíada* e a *Odisséia*, ele teria buscado equivalentes para os “longos epítetos homéricos” (PAES, 1990, p. 15). O tradutor maranhense foi criticado por suas escolhas, como se vê na fala de Sílvio Romero: “[Odorico Mendes] torturou frases, inventou termos, fez transposições bárbaras e períodos obscuros, juntou arcaísmos e neologismos, latinizou e greciferou palavras e preposições, o diabo” (ROMERO apud PAES, 1990, p. 15) [colchete nosso]. Tendo seu mérito revisto por Haroldo de Campos (como lembrado nesta tese), esse tradutor da *Ilíada* hoje parece gozar de uma recepção menos hostil.

Seja por meio de impedimentos imperialistas ou por críticas especializadas, o contato com o que há de estrangeiro na tradução foi podado ou depreciado nesse período, fazendo assim com que se obstruísse parte de uma produção intelectual, ou fazendo ainda com que o mérito de uma tradução estrangeirizante fosse ofuscado.

2.12 Poetas: bons tradutores?

Continuando sua argumentação em torno da atividade tradutória, José Paulo Paes traz uma questão cara à teoria da tradução: a da suposta obrigação para com o caráter poético do texto de saída. A tradução seria um ato criativo, de maneira análoga à escrita autoral de um texto literário. Assim, o tradutor daria “fé de um compromisso para com a poeticidade (...) do texto de partida.” (PAES, 1990, p. 37). Dessa maneira, o autor de *Tradução: a ponte necessária* reforça o caminho que ele começara a traçar no primeiro

⁷³ Poeta brasileiro (1741 – 1795) nascido em São José do Rio das Mortes, hoje cidade de Tiradentes, Minas Gerais.

⁷⁴ Antônio Pereira Sousa Caldas (1762 – 1814), sacerdote, poeta carioca.

artigo desse livro (“A tradução literária no Brasil”): o de que um bom tradutor é usualmente um bom escritor em sua língua pátria – fato que, segundo Paes, ocorre com vários autores citados por ele (Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Augusto de Campos).

Esse possível requisito seria justificado pela exigência da tarefa. À luz de Wittgenstein, Paes fala das equações que envolvem a tradução. Um poema teria “valores” absolutos e relativos, cabendo ao tradutor lidar com os valores absolutos para chegar a um relativo. Como exemplo de tal raciocínio, cita um poema de Herbert Reader (traduzido por Marcos Siscar), no qual há uma aliteração do “r”, sugerindo a força do rio. Na transcrição de Siscar, foi usada uma aliteração do “v”, sugerindo vigor. Desse modo, aquilo que se subentende no texto de saída foi almejado por um caminho diferente, uma “equação própria” (PAES, 1990, p. 39), diferente do que foi usado na língua de saída.

Com isso, o autor de Taquaritinga salienta que a tradução demanda habilidades de quem a faz. Uma delas seria uma espécie de ambivalência, um suposto caráter esquizofrênico do tradutor, como se ele tivesse duas personalidades, sendo que elas se relacionariam às subjetividades independentes de mundos linguísticos estanques, dos falantes de cada língua. E é justamente essa “personalidade-anfíbio”⁷⁵ que possibilitaria o trânsito entre as línguas.

Por meio desse diálogo ocorre o que George Steiner chamou de idioma-centauro: uma língua que estaria entre a língua de saída e a de chegada – estando mais perto desta, mas “contaminado-a, sem desfigurá-la, com o espírito da outra”. (PAES, 1990, p. 43). Tal expressão denota uma obrigação, uma responsabilidade que o tradutor teria para com o texto de saída. Esse débito, de certo modo, aproximaria a figura do tradutor à do autor, já que o primeiro seria responsável por verter para sua língua nuances, sugestões presentes no texto poético de saída. Por causa disso, José Paulo Paes assinala que a tradução de poesia seria o caso limite da tradução.

No entanto, apesar de ter que lidar com uma tarefa complexa como essa, por muito tempo o tradutor não foi valorizado devidamente. Paes, à luz de Henri Meschonnic, fala que o intenso menosprezo à atividade tradutória (em relação à da criação) faz parte de uma ideologia eurocêntrica, a qual visa enaltecer o autor (ocidental e/ou central) em detrimento

⁷⁵ O “anfíbismo cultural” será elogiado novamente pelo escritor paulista (como será trabalhado no capítulo seguinte da tese) em *O lugar do outro*, ao abordar a contribuição de autores “ambivalentes”.

do tradutor (oriental e/ou periférico) – não cabendo uma igualdade, entre eles, mas um (citando Steiner) “comércio entre poetas”. (PAES, 1990, p. 46). Com tal citação, o paulista coloca que não ambiciona uma igualdade ingênua entre os textos, bem como traz à tona um aspecto político, social da tradução.

Assim, o tradutor (principalmente o de poesia) deveria ser estimado⁷⁶ não somente pelo conhecimento linguístico (da língua de saída), mas também por sua capacidade de criação, inerente à escrita literária. É por isso que José Paulo Paes diz que na tradução

o que importa, no caso, não é a igualdade de valores e sim a similitude de funções. É na medida em que o poema-alvo preserva, diversa porém equivalente, a mesma ânsia de remonte idioletal do poema-fonte⁷⁷ que o tradutor e criador se encontram num espaço utópico em que a confusão de Babel se resolve outra vez na ordem edênica da nomeação.” (PAES, 1990, p. 48).

O tradutor então teria a complexa tarefa de criar uma similitude. Esta, por conseguinte, mostra-se como uma possível herança da teorização de Schleiermacher.

Há de se destacar que a similitude mencionada por Paes não se configura como igualdade. Como atividade complexa que é, a tradução de textos literários não se permitiria reduzir a verdades simplórias. Na seção “Palavra por palavra”, de *Tradução: a ponte necessária*, Paes fala dos riscos de traduzir literalmente cada palavra – e não toda a frase em seu(s) sentido(s). O autor critica os manuais de tradução que trazem uma única (e definitiva) resposta correta para a tradução. Tal redução vai contra o que o autor defende, uma perspectiva da tradução de poesia como criação, como construção reflexiva que não se entrega a fórmulas tais.

O texto literário, como instância que trabalha com, por exemplo, a ambiguidade e a plurissignificação, demandaria que sua tradução não fosse mera passagem literal de um

⁷⁶ É preciso ressaltar que *Tradução: a ponte necessária* é um livro de 1990, ou seja, data (apesar de recente) em que parecia haver mais desvalorização da atividade intelectual do tradutor – o que pode ter diminuído nas últimas décadas. Como já exposto nesta tese, o leitor interessado em ler sobre alguns dos pesos que pousam nos ombros do tradutor pode ver *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, de Susana Lages Kampff, livro no qual a autora faz um cuidadoso panorama desse mal estar e sua relação com a atividade tradutória.

⁷⁷ Vale ressaltar que José Paulo Paes usa o termo “fonte”, o que pode implicitamente revelar uma concepção de que ele discorda: do texto de saída como emanador do sentido a ser buscado – o que revelaria uma inferioridade da tradução.

idioma ao outro. Assim, o autor fala de uma oposição entre a tradução de textos técnicos⁷⁸ e de poesia, na seção “No reino da pragmática”. Enquanto a primeira deve se abster da ambiguidade, a segunda trabalharia com a riqueza linguística da poesia (caso ela existisse no texto de saída). Dessa maneira, Paes afirma que a tradução poderia ser o que ele chama de homólogo do poema original, na medida em que ela também seria capaz de produzir, “sobre os leitores da língua-alvo, efeitos semelhantes aos produzidos pelo poema original nos leitores da língua fonte”. (PAES, 1990, p. 115).

A almejada ideia de equivalência, essa “preservação da mesma ânsia” (cf. PAES, 1990, p. 48) é cara ao tradutor paulista. Não é em vão que ele cita diretamente o autor de “Sobre os diferentes métodos de tradução”. A argumentação por meio da qual Paes constrói seu livro está em consonância com o projeto político-cultural de Schleiermacher.

José Paulo defende que a tradução não proporcionaria uma utópica igualdade entre o texto de saída e o de chegada, mas que ela seria concebida como uma técnica de equivalência e de aproximação – o que modalizaria a antítese traduzível / intraduzível. Com isso, ele poderia responder ao questionamento de Schleiermacher⁷⁹, já que se livra de uma cobrança por total correspondência. O tradutor de texto literário trabalharia, pois, na atenuação dessa impossibilidade.

O tradutor paulista fala do limiar do possível – limite para além do qual o tradutor deve almejar. Assim seria possível realizar uma tradução que estaria além do satisfatório, que buscaria uma excelência. Segundo ele, isso seria realizado por meio da leitura de boas traduções, da própria prática, da cultura literária, do conhecimento de línguas. Por isso, José Paulo recomenda que bons tradutores deveriam ser ouvidos e lidos.

Como citado, a proposta de manter o “espírito” da língua e da particularidade do autor (cf. SCHLEIERMACHER, 2001, p. 39) “sem desfigurá-la” (PAES, 1990, p. 43) diz respeito a uma conservação (e transposição, por equivalência) de nuances do texto a ser traduzido. A defesa de Paes está diretamente relacionada à proposta do filósofo alemão de fazer com que a tradução seja uma experiência de contato – e estranhamento – com a cultura de saída, com a cultura do outro. Para tal, seria preciso que o tradutor “presenteasse” o leitor com um texto que se aproximasse do texto da língua de saída, como

⁷⁸ Como, por exemplo, manuais de aparelhos eletrônicos.

⁷⁹ A pergunta é se a tradução seria então um ato tolo.

afirmou Schleiermacher, “levando” o leitor ao autor. O contato estranho, dessa maneira, ocorreria ainda não só com relação a aspectos culturais do contexto de saída, eventualmente presentes no texto, mas também com aspectos linguísticos atinentes ao texto a ser traduzido.

Como mencionado na tese⁸⁰, o poeta, com espanto, escreveria como se tivesse um olhar primeiro sobre as coisas. Assim a nomeação destas sucederia a uma nostalgia do idioleto edênico. José Paulo Paes menciona o suposto processo por meio do qual Adão teria nomeado as coisas, e que seus descendentes, em seguida, não teriam realizado: em vez de ver a coisa (ter conhecimento dela) e nomeá-la, passaram a entrar em contato primeiramente com a palavra, e depois com a coisa, o conhecimento. Como exposto no capítulo sobre a poética paesiana, o tradutor paulista diz (pensando na poesia como um modo de ver as coisas pela primeira vez) que, por meio da poesia, conseguir-se-á “voltar a ser o primeiro homem do mundo; uma vez que ele [o poema] composto (ou lido), dissipa-se a ilusão da inocência reconquistada: sempre se chega tarde a um mundo já velho”. (PAES, 1990, p. 48) [colchete nosso]. Nessa perspectiva de estrangeirização, o tradutor de poesia precisaria perceber o “olhar novo” que o poeta lança e transcriá-lo em sua tradução. Esse olhar novo no ato tradutório dialoga com a escrita poética de Paes, que busca realçar o trivial, o familiar, como foi trabalhado no primeiro capítulo à luz de Victor Chklovski.

Para a leitura dos poemas e traduções de José Paulo Paes⁸¹, essas ideias se mostram bastante pertinentes. Isso é válido tendo em vista que o tradutor buscava explicitamente uma experiência de estranhamento na tradução. Em *Tradução: a ponte necessária*, ele afirma sempre ter buscado essa diferença (linguística, cultural...). Se como ele diz (que o poeta procura nomear as coisas pela primeira vez) haveria aí uma experiência de conhecimento do mundo (não contaminado de automatismos), mediada pela palavra.

⁸⁰ Menção feita no primeiro capítulo, e que retorna no terceiro capítulo, numa referência que Paes, em um de seus ensaios, cita Otto Maria Carpeaux.

⁸¹ E como se verá posteriormente aos ensaios paesianos também.

2.13 Tradução: a Cultura como matéria

O posicionamento de José Paulo aponta para a ideia de que a tradução não se restringe ao estranhamento entre culturas. Em “Os modestos construtores: alguns problemas da construção literária”, Paes argumenta sobre como que tradutores são responsáveis por erigirem culturas. Para chegar a tal questão, ele discute escolhas que alguns tradutores fizeram. O mote para a discussão é um artigo de Milan Kundera lido por ele, no qual o autor tcheco critica escolhas feitas por tradutores de sua obra.

A primeira crítica de Kundera se dirige a um editor que reduziu arbitrariamente um romance seu. A partir de tal episódio, José Paulo faz inicialmente duas críticas: uma a editoras dos Estados Unidos que reduzem o tamanho de romances para “os que não têm tempo” e outra a Monteiro Lobato, que traduziu e adaptou (reduzindo o tamanho) *Moby Dick* para jovens. Com isso, o paulista reforça seu intento de manter a tradução mais próxima daquilo que ele entende como o texto de saída – em vez de reduzi-la, alterá-la, devido a fins mercantilistas ou pseudo-didáticos.

Outra crítica de Kundera foi feita a um tradutor espanhol que teria reduzido, a frases curtas, as longas sentenças que o autor escrevera. Frente a isso, Paes elogia os tradutores brasileiros de Proust, que conservaram o número de volumes de *Em busca do tempo perdido*, e elogia também a tradução de *Asno de ouro* feita por Ruth Guimarães, que “manteve, sem prejuízo da legibilidade, os por vezes confusos nexos de subordinação de suas espichadas orações” (PAES, 1990, p. 104). Outra vez é possível ver exemplos de aspectos do texto de saída a serem observados em uma similitude cuidadosa, por parte do tradutor. Nesse sentido, Paes deixa patente sua opinião sobre fidelidade na tradução:

Insurgindo-se contra a conhecida *boutade* de as traduções se assemelharem a mulheres, que quando são fiéis não são belas, e quando são belas não são fiéis, Kundera sustenta, com razão, só ser bela a tradução fiel, pois “é a paixão da fidelidade que faz o autêntico tradutor”. (PAES, 1990, p.104).

Nessa visão, seria então necessário tomar cuidado com aspectos do texto a ser traduzido. Devido aos dissabores citados, Kundera teria acompanhado a tradução de seus textos para o francês. O paulista comenta que considera arriscado os autores deixarem seus

textos “entregues à própria sorte em terras idiomáticas estranhas” (PAES, 1990, p. 105). Dotado dessa herança de Schleiermacher, ele aconselha tal acompanhamento dos autores, com o intento de que a tradução seja feita levando-se em conta aspectos do texto de saída que deveriam ser mantidos ou transcritos na tradução. Com isso, o leitor desta poderia entrar em contato com aspectos próprios (ou julgados como próximos) da língua de saída.

Exemplificando tal ideia, o autor de *Tradução: a ponte necessária* cita Osman Lins para falar da importância da equivalência, pois, por meio desta, seria possível enriquecer a língua de chegada:

(...) o contato com o texto já traduzido (*e a tradução tende a exercer fortes pressões renovadoras sobre as estruturas linguísticas do país receptor*) permite uma fruição mais ágil tendo em vista a vantagem de manter o fruidor de uma obra alienígena em contato com sua própria língua”. (LINS Apud PAES, 1990, p. 105–6) [grifo do autor].

Desse modo, percebe-se mais uma vez que a concepção tradutória de Paes tem relação direta com a proposta de Schleiermacher, tendo em vista o desejo de proporcionar ao leitor da língua de chegada um estranhamento oriundo de aspectos do texto de saída que seriam diferentes de um texto do sistema de chegada. Esse contato, além de proporcionar tal experiência, funcionaria também como um enriquecimento linguístico na medida em que a tradução proporciona uma oportunidade de “atrito” entre construções solidificadas (da língua de chegada) com construções particulares, novas da língua de saída.

Em *Tradução: a ponte necessária*, vê-se outro exemplo dessa busca (no caso, do próprio Paes): dos sonetos luxuriosos de Aretino. No depoimento, o paulista comenta que tentou trabalhar com equivalentes nos planos métricos, rítmicos, estróficos e semânticos⁸² (dos palavrões do poeta italiano). Contudo, ele lamenta o fato de palavras importantes – “potta” e “cazzo” – não possuírem equivalentes em sua “explosão sonora e simetria

⁸² É fundamental destacar que nesse momento Paes especifica aspectos que ele julga importantes na busca de uma equivalência – clareza nem sempre exposta por outros tradutores. Contudo, a equivalência não é precisamente conceituada. Num plano epistemológico, Cristina Rodrigues (2000), à luz de Jacques Derrida, fala da tradução como uma leitura e, como tal, é sujeita a diferentes interpretações. Tal fato desestabilizaria a noção de equivalência; ou ainda: de que haveria uma tradução correta, definitiva, a ser alcançada *no* texto de saída. Como comentou Rodrigues (referindo-se a Lefevere), alguns tradutores parecem considerar que o aspecto semântico poderia ser conservado (como se fosse único ou estático), desconsiderando, eles, o fato de a tradução ser uma leitura – particular – do tradutor.

espelhada (nos níveis fônicos e gráficos) no português” (PAES, 1990, p. 106). Com tal depoimento, parecem ficar evidentes um limite na construção da equivalência, e um desejo desse tradutor de levar ao leitor do português efeitos e sugestões que ele vê presentes no poema de Aretino.

Concluindo essa parte, o autor de Taquaritinga classifica como falácia a tradução que coloca o texto como que escrito em língua vernácula:

Louvável, na verdade, há de ser a tradução que, sem desfigurar por imperícia as normas correntes da vernaculidade, deixa transparecer um certo *quid* de estranheza capaz de refletir, em grau necessariamente reduzido, as diferenças de visão de mundo entre a língua-fonte e a língua-alvo”. (PAES, 1990, p. 106).

Nesse ponto do texto é que se mostra mais explícito o projeto político-filosófico de Schleiermacher em Paes: é a defesa do que ele vê como um atrito construtivo que orienta seu ofício tradutório. A tradução com um viés estrangeirizante lhe é valiosa, oportunidade de aprendizado com o que considera diferente, reflexão acerca do outro e de si.

Tais ideias (de entrar em contato com uma estrangeiridade e, por meio desta, pensar acerca de si) são discutidas por Maria Cristina Batalha e Geraldo Ramos Pontes Júnior em “A tradução como prática da alteridade”. Nesse texto, oriundo do *Cadernos de Tradução* da UFSC, os autores começam uma discussão sobre o que seria o estatuto do texto traduzido. Para tal, eles se valem da tradução como esse contato com o estranho, o diferente, bem como se valem ainda da ideia de que a tradução (por tal carga de diferença a ela associada) proporcionaria efeitos na língua de chegada.

É com essa ideia que citam a professora egípcia Mina Baker que pesquisa diferentes traduções de um texto na língua inglesa, para ver o impacto daquelas nesta. A docente desenvolveu o conceito de “terceiro código”, o que seria uma nomeação para a influência da língua a ser traduzida na língua de chegada: “Isto ocorre porque a tradução se deixa, de certo modo, permear pelas estruturas da língua da qual se traduz”. (BATALHA; PONTES JR., 2005, p. 40). Segundo Baker, A presença do outro, em decorrência do ato tradutório, dar-se-ia então não somente pela oportunidade de entrar em

contato com aspectos da cultura do outro, mas também pela influência que ela causaria na língua para que fora traduzida.

Para trabalhar com tal perspectiva, Batalha e Pontes Jr. tratam a tradução como uma empreitada viável. Opõem-se então aos críticos e teóricos da tradução que a julgam como perda. Ela seria, ao contrário, um ganho cultural muitas vezes, sendo fundamental para a formação de nações. Isso porque a tradução permitiria uma circulação de ideias entre povos. Exemplificam que a formação de países colonizados por metrópoles européias têm relação direta com o legado greco-romano, com os romances de cavalaria, as epopeias renascentistas. Os descobrimentos do século XVI problematizaram a

“certeza interiorizada (...) de que as culturas eram definitivas e impermeáveis. A partir de então, o velho mundo passou a trabalhar com a possibilidade da diferença e imaginação contribuiu para se inventariar não apenas o mundo desconhecido, mas também as transformações do universo conhecido que a perspectiva da diferença havia instalado.”. (BATALHA; PONTES JR., 2005, p. 28).

Apesar das diversas mazelas que alguns processos colonizatórios acarretaram, houve alguns marcados menos pela exploração que puderam propiciar tais trocas culturais. A tradução então facilitaria entrar em contato com o outro. E, ao *ver* o outro, o indivíduo poderia pensar sobre si. Desse modo, a tradução favoreceria conhecer outras leituras do mundo, enriquecendo a interculturalidade. (cf. BATALHA; PONTES JR., 2005, p. 30).

Atuando em tais importantes relações, seria preciso considerar que a relação entre culturas demanda um posicionamento político-filosófico. Isso porque tal comércio pode ser para pulverizar hierarquias ou para reforçá-las. Paralelamente à intraduzibilidade, seguem algumas ideias de superioridade de algumas línguas. Nesse âmbito eugênico, os autores citam Chateaubriand e Céline, com seus “propósitos duvidosos”. (BATALHA; PONTES JR., 2005, p. 32). A situação que se delineia nessa circunstância é a de hierarquização de línguas, de enaltecimento de nações como se fossem superiores e não pudessem ter suas ideias traduzidas por, supostamente, terem uma língua sem igual, inalcançável. Indo contra isso, os autores de “A tradução como prática da alteridade” defendem um soberania equânime a todas as línguas do mundo.

Traduzir, afirmam ambos, seria dessacralizar o texto, pois tal atividade desmonta e remonta o texto de saída. Essa ingerência vai contra o Romantismo, período no qual se viu, basicamente, a consolidação de uma visão subjetiva e única da criação, que enaltece a autoria e desvaloriza a tradução⁸³. Para o autores, a visão romântica seria diferente da de outros períodos; eles colocam que os “antigos desconheciam a ideia de propriedade textual”, colocando os textos dentro de uma tradição, e que na Idade Média e no Renascimento havia uma tradição da retomada e da imitação dos textos já consagrados. (cf. BATALHA; PONTES JR., 2005, p. 30, 31).

Ao desmontar e remontar o texto a ser traduzido, seria possível ver o caráter hermenêutico da tradução. Tal ideia se faz pertinente porque a tradução poderia ser entendida como uma leitura, como apontou Cristina Rodrigues em *Tradução e diferença* (2000) à luz de Derrida, mostrando o caráter particular de cada leitura-tradução. Assim, a tradução seria uma forma “privilegiada de crítica” (cf. BATALHA; PONTES JR., 2005, p. 33), pois é fruto da interpretação e, por vezes, acaba por ser acompanhada de ensaios e notas explicativas (como é o caso de José Paulo Paes, citado pelos autores). Nesse contexto, Paes é evocado pelos autores para dizer que um exercício eficiente para a compreensão de um poema é cotejar a versão original com a tradução (pois esta seria um exercício hermenêutico), afirmação presente em *Tradução: a ponte necessária*.

Daí viria a ideia de que a tradução é um palimpsesto, metáfora usada por Rosemary Arrojo, e de que Batalha e Pontes Jr. se valem. Assim, traduzir seria uma outra interpretação ou uma escritura do texto de saída. Nesse sentido, o tradutor reconheceria uma tal alteridade nessa produção textual e procuraria “trazê-la” ao texto de chegada. “É a negociação permanente entre estranhamento e familiaridade, entre desconhecido e conhecido que representa, em última instância, o modo pelo qual os sistemas culturais se organizam e se movimentam”. (BATALHA; PONTES JR., 2005, p. 35). O tradutor então teria relevante papel nesse contexto de trocas culturais e de formação do arcabouço cultural de uma nação. Ao vislumbrar a diferença no outro, ele perceberia o potencial de enriquecimento. Leituras novas do mundo, diferentes maneiras de se expressar, seriam

⁸³ Uma visão melhor detalhada do Romantismo pode ser vista em COSTA LIMA, Luiz. *Limites da Voz* (Montaigne, Schlegel, Kafka). Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

parte do legado de tal tradutor, por perceber o valor do/no outro, proporcionando potencialmente um alargamento do horizonte cultural do leitor.

2.14 Refletindo sobre a Análise Sistêmica de traduções

Experimentar uma suposta alteridade por meio da tradução é um objetivo mirado por Paes. A conservação de aspectos do texto de saída seria o caminho para tal. Dessa maneira, faz-se pertinente verificar como aconteceria essa conservação em alguns poemas traduzidos pelo paulista.

José Lambert e Hendrik Van Gorp propõem um esquema para analisar as traduções. Esses dois autores, à luz de André Lefevere, Gideon Toury, Itamar Even-Zohar, defendem um processo descritivo, que se inicia observando aspectos macroestruturais do texto até chegar ao que chamam de análise microscópica.

Indicando tal método, contribuem para pensar na crítica de tradução como dotada de caráter científico. Os autores abrem o texto “Sobre a descrição de traduções” comentando que a tradução começou a ser vista como objeto legítimo de investigação científica somente nas duas últimas décadas⁸⁴. O estudo e uso de métodos colaboraria para tal perspectiva. No caso em questão, será apresentado um quadro metodológico “próprio e abrangente que nos permitirá estudar os diversos aspectos da tradução no contexto de uma teoria da tradução geral e flexível”. (LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 198). A abrangência citada será detalhada à frente. Por enquanto, é importante ressaltar que o esquema serviria para ver quais relações são predominantes em determinada tradução.

Um dos problemas passíveis de tratamento com esse método é verificar se o texto se trata de tradução ou de adaptação; outro seria determinar quais os estilos, as convenções retóricas e poéticas (tanto no texto de saída quanto no de chegada); um terceiro problema seria verificar o papel da tradução para uma cultura. Lambert e Van Gorp não localizam precisamente o que seria uma tradução ou uma adaptação, nem citam

⁸⁴ O texto de Lambert e de Van Gorp é de 1985, publicado no livro *The manipulation of literatura. Studies in literary translations*, pela Croom Helm, Londres e Sidney.

autores para ancorar o leitor em conceitos como os de estilo ou convenções poéticas. Apesar dessa imprecisão, o esquema proposto por eles é frutífero para ler um tradutor como José Paulo Paes.

José Lambert e Hendrik Van Gorp falam que o esquema ajuda a sair das abordagens que privilegiam o texto-fonte⁸⁵. Apesar desse atrelamento sutil a um sentido prévio, o esquema dos autores é frutífero porque trabalha com perguntas (no lugar de teses normativas). Ele seria um instrumento para “não apenas caracterizar um ou dois textos, mas estratégias textuais e tradutórias, ou seja, normas e modelos”. (LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 205).

Uma das perguntas que se faz com o esquema é se a tradução é orientada para o sistema-fonte (a tradução é adequada?) ou para o sistema-alvo (a tradução é aceitável?). Assim a questão central, segundo eles, é a equivalência⁸⁶, e nenhuma tradução seria totalmente coerente no dilema “aceitável” versus “adequado”.

Apesar de se aterem à ideia de equivalência, o método permite pensar para além da redução oriunda dos métodos binários. Ao falar de relações binárias, Lambert e Van Gorp comentam que a crítica de tradução literária normalmente se ocupa em ver se determinadas características do texto de chegada estão no texto de saída. O problema dessas abordagens binárias seria que elas não levariam em conta a complexidade da equivalência, pois o tradutor não adotaria usualmente o texto de saída como modelo dominante, apresentando “todos os tipos de interferências provenientes do sistema-alvo”. (LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 203). Com tal afirmação, os autores parecem colocar o texto a ser traduzido como o modelo (como a fonte que jorra sentido) e como se fosse possível (e necessário) afastar as influências (não discriminadas) do sistema de chegada.

Apesar dessas faltas, faz-se interessante ver o esquema. Segundo os autores, uma abordagem inicial se ater à macro-estrutura do texto. O pesquisador coletaria informações macro-estruturais da tradução. Nesse momento caberia perguntar se a

⁸⁵ Como já mencionado, o uso do termo “fonte” já aponta para um colonialismo, sugerindo uma “nascente” que jorra sentido, como mostrado por Cristina Rodrigues (2000).

⁸⁶ A equivalência, esse horizonte buscado por muitos tradutores, foi desconstruída por Rodrigues (2000), como já mencionado nesta tese.

tradução seria tradução ou uma adaptação⁸⁷; se o nome do tradutor é mencionado em algum lugar; se o texto pode ser reconhecido como “um ‘texto traduzido’⁸⁸” (LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 206); se a tradução seria adequada ou aceitável (voltada para o sistema de saída ou para o de chegada, segundo os autores); se o tradutor ou editor faz comentários metatextuais (prefácios, notas de rodapé etc.).

Feita essa etapa, passa-se então ao que os autores chamaram de análise microscópica. Nesta, seria preciso verificar a proporção com que o tradutor traduz “palavras, frases, parágrafos, metáforas, sequências narrativas”, pois seria difícil traduzir “todos esses níveis textuais na mesma proporção e com o mesmo grau de sutileza”. (LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 207). Tal perspectiva parece deixar implícita a ideia estante de que haveria no texto de saída uma quantidade definida de, por exemplo, metáforas. Assim sendo, caberia perguntar se não haveria uma redução das possibilidades semânticas. Ora, rotular que um termo (do texto de saída) tem que necessariamente ser lido em seu sentido conotativo parece ser uma assertividade perigosa. Contudo, atentar para as escolhas e interpretações do tradutor (quanto a considerar tais termos como metáforas ou não, por exemplo) é um procedimento que se mostra mais seguro, já que a tradução pode ser entendida como uma leitura (cf. RODRIGUES, 2000). É importante falar que no caso de José Paulo Paes, ele afirma seu projeto de manter características do texto de saída.

Feita essa análise, segundo os autores, será possível ver que intervenções o tradutor opera: “O tradutor adiciona ou deleta parágrafos, palavras, imagens, características literárias ou ao longo de todo o texto, ou apenas em certos trechos? Neste último caso, como explicar as discrepâncias?” (LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 207). Com essa visão sobre o tradutor, será possível fazer perguntas como estas (cf. LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 208): ele sempre traduz dessa forma? É possível explicar as exceções? Ele escreve sua obra criativa sob essas regras? Ele teoriza sobre normas, modelos etc. da tradução? Seu trabalho é mais inovador que sua escrita “criativa”?

⁸⁷ Os autores sugerem que se verifique “o que esses termos significam no período determinado”. (LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 206).

⁸⁸ Para tal, ele teria “interferência linguística, neologismos, características sócio-culturais”. (LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 206).

Ao falar das implicações desse método, Lambert e Van Gorp argumentam que o processo tradutório deveria ser pensado não só na tríade autor-texto-leitor, mas sim, levando em conta o sistema tradutório (já que ele é distinto no Polissistema Literário) – e talvez de outros sistemas culturais. Assim, faz-se pertinente estudar um mesmo tradutor (pois ele teria elos com outros sistemas, tradutores...). E ficaria ainda inviável falar de “análise de um texto traduzido” ou de “um tradutor” (LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 210), já que o objeto é a literatura traduzida (as normas, modelos, comportamentos, Sistemas). Cabe nesse momento então ver como se dá a tradução de Paes em *Poesia Erótica em Tradução*.

2.15 Análise sistêmica de traduções de José Paulo Paes

A análise consistirá na resposta às perguntas feitas por Lambert e Van Gorp e na discussão gerada a partir destas. No que tange às informações macro-estruturais, afirma-se que o texto é de fato caracterizado como tradução, não cabendo aí a entrada de outras categorias como adaptação ou imitação. O título da publicação, a manutenção do mesmo sistema semiótico, apontam para tal.

Ainda no âmbito macro-estrutural é importante ressaltar que o nome do tradutor não é apenas mencionado, como parece fazer parte de uma estratégia editorial: o título *Poesia erótica em tradução de José Paulo Paes*⁸⁹ aponta para um uso cancelador da publicação, como se tal viesse imbuído de competência e prestígio implícitos. É importante ainda ressaltar que o escritor de Taquaritinga é responsável não “somente” pela tradução, mas também pela seleção, introdução e notas. Isso posto, Paes figura como um intelectual polivalente, de projeção no polissistema literário brasileiro, cujas atribuições são destacadas no projeto editorial a fim de ratificar o valor da publicação.

Como já mencionado, Paes é profícuo escritor. E nessa antologia isso se reafirma. Nesse volume ele assina uma “Nota Liminar”, na qual comenta sobre a concepção de

⁸⁹ É dessa maneira que vem escrito o título na capa do livro; na ficha catalográfica, contudo, está apenas *Poesia erótica em tradução*, o que reforçaria a ideia de prestígio atribuída ao paulista, que tem seu nome “acoplado” ao título na capa.

Poesia erótica em tradução e é responsável ainda por um cuidadoso texto sobre o erótico, no qual se ancora em Bataille. Por fim, o tradutor ainda agracia os leitores, nas páginas finais da publicação, com verbetes sobre os autores selecionados. Esses textos “metatextuais” (LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 210) permitem ver não só o cuidado e envolvimento presente na empreitada, bem como o embasamento de Paes.

A análise dita microscópica, por sua vez, ocupa-se em ver se o tradutor priorizou palavras, frases, parágrafos, metáforas. Definido isso, será possível dizer se tal profissional sempre traduz dessa forma; se é possível explicar as exceções; se ele teoriza sobre tradução.

Começando pela última pergunta, é redundante dizer que Paes teoriza sobre tradução. Há nesta tese⁹⁰ comentários sobre seu livro *Tradução: a ponte necessária*, bem como sobre a “Nota Liminar” presente em *Poesia erótica em tradução*. Como já mostrado anteriormente, Paes expõe reiteradamente nesses textos seu desejo de fazer com que a tradução seja uma experiência de estrangeiridade, de contato com o outro, com o diferente, com aspectos estranhos.

No que tange à primeira atividade da análise microscópica cabe nesta circunstância verificar alguns poemas de *Poesia erótica em tradução*, a fim de ver quais teriam sido as prioridades do tradutor. Isso porque são muitos os detalhes a serem verificados. Os poemas escolhidos são “Soneto”⁹¹, “Soneto”⁹², “O monarca”⁹³. Tal

⁹⁰ Na seção em que se fala da influência de Schleiermacher em Paes.

⁹¹ Segundo as notas sobre os textos autores e fontes consultadas por José Paulo Paes no final de *Poesia erótica em tradução*, a coletânea intitulada “Jardim de Vênus” não tem autoria definida, sendo alguns dos textos dela atribuídos a Quevedo.

⁹² Poema também do Século de Ouro Espanhol, recolhido de “Ramilhete de poesia vária” – uma das coletâneas retiradas da publicação de Alzieu, Jammes e Lissorgues, contextualizada na nota de rodapé à frente.

⁹³ Da Poesia da Restauração Inglesa – período mencionado por José Paulo como aquele que se “seguiu à morte de Cromwell e que foi marcado pela revolução puritana” (PAES, 2006, p. 186). O restabelecimento de Carlos II teria influenciado a poesia, pois ele teria, afirma José Paulo, um “caráter libertino” que funcionou como alívio, depois do puritanismo da ditadura de Cromwell. Isso teria incentivado um espírito de liberdade propício para as artes e o saber filosófico e científico.

“O monarca” é um poema recolhido da coletânea *The fruit of that forbidden tree: Restoration poems, songs and jests on the subject of Sensual Love*, organizada por John Adland. Nessa publicação estão “composições anônimas divulgadas nos almanaques da época [por volta de 1.700], a exemplo de *Nugae Venales, Wit's Cabinet*.” (PAES, 2006, p. 187) [colchete nosso].

escolha se deu porque eles pareceram melhor responder aos questionamentos de Lambert e Van Gorp, já que apresentam metáforas, versos que se aproximam de frases, por seu caráter narrativo.

O primeiro poema a ser discutido⁹⁴ é o soneto que Paes selecionou do Século de Ouro Espanhol⁹⁵. O tradutor aparentemente tenta repetir a estrutura do texto de saída, mantendo a tradicional divisão do soneto em dois quartetos e dois tercetos. Em consonância a isso, a extensão dos versos entre texto de saída e texto traduzido se aproxima. Todavia, parece não ser uma intenção do tradutor de Taquaritinga traduzir palavra por palavra, sintagma por sintagma. Como se vê na escolha feita no segundo versos: onde se lê “ajena de cuidado” (PAES, 2006, p. 86), Paes optou “simplesmente” por “descuidada” (fazendo assim a troca de um sintagma adjetival por um adjetivo). Se, por um lado, há proximidade semântica entre esses trechos, por outro fica evidente que ele não tem a compulsão por buscar uma equivalência estrita⁹⁶, um espelhamento com o texto de saída – traço que, diga-se de passagem, só poderia acontecer (na curiosa ironia) em “Pierre Menard autor de Quixote”, de Jorge Luis Borges. Fato semelhante (apesar de “inverso”) ocorre no terceiro verso da segunda estrofe: no texto de saída consta “le dice con voz mansa y amorosa”; já a tradução por sua vez apresenta “disse, com voz doce de quem se goza” (PAES, 2006, p. 87). Novamente fica patente que o tradutor paulista busca semelhanças com o texto de saída sem, contudo, “manter” cada (classe de) palavra, como se vê nessa troca do adjetivo “amorosa” pela oração subordinada adverbial “de quem se goza”.

Essas são algumas diferenças, discrepâncias perceptíveis numa tradução marcada majoritariamente por “semelhanças” para com o texto de saída. Cabe ressaltar que o

⁹⁴ Vide anexo I.

⁹⁵ O tradutor paulista comenta que a denominação “Século de Ouro Espanhol” ficou conhecida pela época “que se estende da segunda metade do Século XVI pelo Século XVII afora” (PAES, 2006, p. 184), na qual coincide um poderio político e econômico espanhol com a projeção de nomes como Cervantes, Lopes de Vega, Quevedo, Góngora. O tradutor paulista conta que selecionou poemas dessa época a partir das coletâneas *Poesia erótica castellana (del siglo X a nuestros dias)*, organizada por M.R. Barnatán, J. Garcia Sanchez e *Poesia erótica del siglo de oro*, organizada por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues.

⁹⁶ O que corrobora o que Paes diz em *Tradução: a ponte necessária*, ao falar da metáfora da refração – conceito discutido na seção em que se fala da influência de Schleiermacher em Paes.

termo “discrepância” não traz um juízo pejorativo acerca das escolhas do tradutor. Essa distância tende a atender a posicionamentos vários do tradutor, isto é, se ele procura trabalhar mais com aspectos semânticos, sintáticos e/ou sonoros, dentre outros. Com isso, seria possível pensar que o texto literário (na sua riqueza de recursos) ao tradutor se imporia ou se apresentaria, e o profissional, por sua vez, precisaria lidar com diversas instâncias no processo tradutório.

Como já foi dito, a aparente manutenção da estrutura, do uso de cognatos etc. ratifica o projeto tradutório de Paes que é o de tentar levar aspectos do texto de saída para o leitor. Isso pode ser afirmado já que o tradutor não “adiciona ou deleta parágrafos, palavras, imagens” (LAMBERT, VON GORP, 2001, p. 207).

Outro poema⁹⁷ a ser focalizado é o soneto coletado de *Ramilhete de vária poesia*. Nesse texto, a manutenção da estrutura é notória. Constituído de um diálogo entre amantes, ele mostra maneiras diferentes (umas mais formais, outras mais chulas) de uma pessoa falar do desejo que tem pela outra. Por meio de vários cognatos, pode-se ver que a tradução se mostra bem próxima ao texto de saída do ponto de vista semântico. Uma das poucas diferenças que se nota está na primeira estrofe, no terceiro verso, quando Paes optou pela conjunção “então” no lugar do verbo “quiero” (PAES, 2006, p. 100). Outra diferença pontual (essa talvez a mais aguda) está no início da segunda estrofe. O texto de saída traz “– ¡Mal haya quien lo pide esa suerte, / y tú hayas bien, que sabes declararte!”; já o de chegada diz: “– Bem hajás que consigo compreender-te / e mal haja quem peça de tal arte.”. (PAES, 2006, p. 100). Apesar de serem próximos semanticamente, esses versos trazem algo que parece ser até agora algo atípico nas traduções de Paes: uma inversão da localização dos versos. Por fim, a última diferença que merece ser ressaltada nessa tradução diz respeito à supressão que ocorre na última estrofe, por meio da qual a voz poética reitera o pedido de silêncio no texto de saída: “– Calla, mi vida, calla, que me muero por culear tiniéndote debajo”. Paes, entretanto, assim o fez: “Caluda, amor, que de prazer já morra, / fodendo-te, eu por cima, tu por baixo”. (PAES, 2006, p. 100). Com tal mudança, ele explicita o que era subentendido no texto de saída: a posição de topo do eu-

⁹⁷ Vide anexo II.

lírico. Por meio de tais exemplos, é possível ver escolhas do tradutor que acabam por gerar efeitos diferentes e semelhantes em relação aos do texto de saída.

Nesse sentido, é pertinente pensar no projeto de estranhamento na tradução proposta por Paes. Não se diz aqui que aspectos do texto de saída se perderam totalmente, que o estranhamento inexistente. O que se levanta aqui é perguntar o que de fato fica de estranhamento? Até que ponto ele existe? Até que ponto ele é uma construção – tal como uma leitura (assinalada por Cristina Rodrigues)? Conservado um aspecto provocador do estranhamento, seria possível dizer que isso seria da ordem da memória?

Um terceiro poema interessante para desenvolver esses questionamentos propostos por Lambert e Van Gorp é “O monarca”, de *De Wit's Cabinet*⁹⁸, poema da restauração inglesa. Como se vê no anexo três, houve uma preocupação do tradutor em manter basicamente a estrutura textual de dois versos – ainda que de extensões distintas (o texto de chegada é mais longo que o de saída). Há preocupação também para com a variante linguística (formal) do texto de saída (que usa termos como “Thy”, “shall”). Tal cuidado pode ser visto na escolha, por exemplo, do futuro do presente (“eu serei”) ou do pronome possessivo (“tua”) em vez de empregar, por exemplo, “vou ser” e “sua”, aparentemente mais triviais. Aspecto que chama a atenção nessa tradução é a escolha de Paes em colocar entre vírgulas o “estendido ao teu lado” (ênfase que não ocorre no texto de saída). Tal mudança acarreta um inevitável destaque a essa oração adjetiva. Contudo, é possível pensar que a alteração pode ter o intuito de preservação de outro aspecto: o do ritmo. O texto de saída é marcado por diversas consoantes bilabiais (que têm o som formado pelo encontro dos lábios), como o “p”, o “m” e o “b”. Tal choque impõe um ritmo bem marcado, quase marchado. Talvez não houvesse a delimitação (a marcação temporal imposta pela vírgula no texto em português) se Paes não colocasse tal sinal gráfico.

Esse “episódio” pode ilustrar uma passagem de *Tradução: a ponte necessária*, na qual José Paulo fala da ideia de refração, sob a ótica jakobsoniana da “equivalência da

⁹⁸ Vide anexo III.

diferença”. Citando Manuel Bandeira, ele comenta sobre a busca por equivalência de imagens: “consiste [a equivalência] não na tradução exata das palavras, mas na expressão do mesmo sentimento⁹⁹, e até das mesmas imagens, sob forma diferente”. (BANDEIRA apud PAES, 1990, p. 61) [colchete nosso]. Nas palavras de Paes, isso seria a tentativa de criar aos leitores um símile do poema original, “capaz de produzir (...) efeitos semelhantes aos produzidos pelo dito poema nos leitores da língua-fonte”. (PAES, 1990, p. 61). Ele explica a metáfora da refração, ao dizer que o texto sofre um desvio ao entrar num meio linguístico de densidade diferente do original: “o raio luminoso (o ‘sentimento’ ou ‘emoção poética’ no dizer de Bandeira, ou os efeitos formais no nosso) continua sendo o mesmo, só a sua intensidade é que muda.” (PAES, 1990, p. 61). Essa é a maneira pela qual o tradutor afirma que fica graduada (ou modalizada) a antítese traduzível – intraduzível. José Paulo, em seus textos sobre tradução, afirma recorrentemente que seria necessário atentar para nuances do texto de saída a fim de que, de algum modo, elas se façam presentes na língua de chegada. E assim, em sua ótica, ficaria justificada a metáfora da ponte: a tradução como uma experiência de leitura, um caminho não usual que liga pessoas, que conduz a um lugar diferente, a uma experiência distante, estrangeira – mediada pelo tradutor, o responsável por ver (ou fazer uma leitura d) o que deve ser experimentado.

A tradução de textos literários se mostra uma atividade complexa. Seja pelo cunho político que lhe é inerente, seja pela dificuldade de traduzir elementos literários de outras línguas. Tendo isso em vista, o projeto paesiano de tradução aponta para o contato com o outro (ou o que se entende como sendo o outro). Sua busca detetivesca pelos poemas eróticos mostra não só seu o ineditismo almejado, mas também o desejo de trabalhar com textos marginalizados pelo filisteísmo cultural.

Textos, culturas são mediados pelo tradutor que busca oportunizar um contato com o outro (seja o estrangeiro, seja o tema marginalizado). Dessa maneira, realiza-se, sempre por mediação, a proposta do grupo de Göttingen, ao ver a tradução como um *transfer* cultural, como foi exposto à luz de Ana Maria Bernardo (2009). O texto

⁹⁹ Não cabe aqui repetir o forjamento em torno da ideia de equivalência.

traduzido, portanto, proporcionaria uma oportunidade para o leitor conhecer uma representação do outro, do diferente, alargando, com isso, seu repertório cultural.

Em consonância com essa construção inter-cultural, o projeto tradutório paesiano almeja se aproximar linguisticamente do texto de saída (isto é, usando de uma variante linguística semelhante; buscando preservar a extensão dos versos; optando por palavras de classe gramatical diferente, mas com sentidos próximos, dentre outras possibilidades comentadas nos poemas trabalhados). Elementos fônicos, estruturais, dentre outros, identificados por esse leitor (o tradutor), são trabalhados a fim de ter efeitos semelhantes na língua de chegada. Como falam Haroldo de Campos e João Barrento, a tradução seria um ato de recriação, ao traduzir signos e o que porventura extrapolasse a linguagem. Experimentado o tratamento que outras culturas dão à experiência humana, o leitor (de traduções estrangeirizantes) poderia conhecer algo novo ou redescobrir o que lhe passa despercebido. O texto traduzido poderia fazer o leitor olhar para o lugar que ocupa de modo diferente. Se, como fala a voz poética em “Canção do exílio” paesiana que de tanto conhecer a rua onde mora já não sabe mais voltar, uma solução seria experimentar o estranhamento para redescobrir o já conhecido.

A busca (ou lembrança) de uma estrangeiridade, de uma outridade, a tentativa de renovação do trivial são algumas formas de estranhamento realizadas na escrita paesiana, seja na tradução, seja na poesia do escritor paulista. Em seus ensaios, como se verá no capítulo seguinte, há algumas dessas formas e outras de estranhamento via memória.

“O ensaio, que lê o mundo e se dá a ler, exige a instauração simultânea de uma hermenêutica e de uma audácia aventureira. Quanto melhor ela percebe a força atuante da fala, melhor ele atua por sua vez”.
(STAROBINSKI, 2012, p. 61).

Capítulo 3: A memória nos ensaios de José Paulo Paes

Introdução

Na poesia paesiana, como exposto no primeiro capítulo, personagens, lugares, o próprio corpo, são matéria da fatura poética dessa voz que lança um olhar sobre o familiar, sobre o trivial, tirando estes de uma condição aparentemente ordinária, naturalizada, para realçá-los em seus contornos, idiossincrasias. Assim, do consolidado, do opaco, faz-se o renovado. O objeto da poesia ganha novo brilho, muitas vezes por um olhar que o revigora, alçando-o a um lugar novo, diferente, mas pertinente. A voz poética então lembra (ou cria) “objetos poéticos” para, dentre outras coisas, iluminar particularidades ainda não notadas, novas, inusitadas, surpreendentes.

Na tradução, por sua vez, como tratado no segundo capítulo da tese, o estranhamento é busca explicitada, declarada por Paes. Nas notas liminares, e em diversos textos que escreveu a respeito, José Paulo anseia que suas traduções tenham algo do texto de saída: a sintaxe, o jogo sonoro, por exemplo, são algumas das metas que ele alega buscar para o texto de chegada. A tradução, assim, tornar-se-ia possibilidade de um encontro (mediado) com o outro, com uma cultura diferente.

Os ensaios, por fim, são frutos, com frequência, de um exercício de análise sobre o outro, sobre um objeto criado por outrem, como Adorno (2012) ressalta à luz de Lukács. Ensaístas veem em determinados textos a oportunidade para *ensaiar* ideias, comentários, leituras¹⁰⁰. Eles se lembram do objeto alheio para fazer considerações. É possível pensar

¹⁰⁰ Essa acepção será trabalhada ao longo do capítulo, a qual pode ser vista em, por exemplo, STAROBINSKI (2012, p. 48), REBOUÇAS (s.d., p. 3198), SILVA, TARGINO (2010, p. 04).

que nem sempre o ensaísta se ocupa com um romance, um conto de um autor (como se vê, por exemplo, no caso paradigmático de Montaigne, que versa, por vezes, sobre assuntos mais diversos, partindo de, por exemplo, canibais à doença do próprio corpo). Contudo, essa tipologia, em Paes, diz respeito a outrem, como o título *O lugar do outro* já adianta. Nesse livro, José Paulo ensaia, dentre outras coisas, uma visão do gênero romance como “o lugar por excelência da representação literária da outridade”. (PAES, 1999, p. 11).

Os ensaios de *O lugar do outro*, na dupla operação que realizam de lembrar e, de algum modo, estranhar, suscitam perguntas tais como: de que outridade trata o autor? Que memória se poder ver nesses ensaios? Há relação dela entre a memória dos poemas e a das traduções? Haveria também uma proposta de estranhamento declarada (como perpassa a tradução de Paes) no âmbito ensaístico? Quais desdobramentos de estranhamento (como, por exemplo, desnaturalização) ocorreriam nos ensaios? Qual a importância da literatura para o desembotamento? De que procedimentos mnemônicos a voz ensaística se vale? O que ensaiam os textos de José Paulo?

Com essas indagações, espera-se discutir as relações entre memória e ensaio, ao enfocar a tradição que o paulista constrói; ao discutir ainda como o autor se vale das leituras que faz para, de certo modo, endossar a própria obra, bem como a relação que ele estabelece com a poesia em sua função de provocar um estranhamento. Espera-se ainda realizar uma conclusão sobre o que seria um projeto literário de José Paulo Paes (já que a tese aborda um livro de cada segmento em que o paulista se destacou), isto é, uma conclusão sobre a proposta do escritor paulista: trabalhar com uma espécie de estranhamento via memória.

O lugar do outro, objeto deste capítulo, é dividido em três partes: “Outridades” (na qual estão reunidos textos sobre o romance como lugar privilegiado de aparição de vozes outras); “Circunstancialidades”, parte em que o paulista tece “associações de ideias (...) mas sem perder-se em generalizações impertinentes” (PAES, 1999, p. 12); e “Helenidades” seção na qual o autor compila textos que versam sobre questões helênicas (contemporâneas e da antiguidade). Nesta, Paes lembra a “campanha” que ele realizava em torno da divulgação de textos do grego, principalmente do neo-helênico, como se

pode ver na apresentação que o ensaísta e tradutor fez do poeta Konstantinos Kaváfis. Como mencionado no segundo capítulo desta tese, há um esforço, por parte do tradutor paulista, de trabalhar com textos desconhecidos. Assim, parece se delinear uma primeira intercessão das atividades ensaísticas e tradutórias de Paes: uma busca pelo ignorado, pelo outro, pelo diferente, fugindo àquilo que é tido como ordinário. Trazer ao leitor uma tradução ou uma leitura com frescor sobre um texto-outro parece ser uma das características do projeto literário¹⁰¹ de Paes, que lida com o estranhamento em diversas facetas como, por exemplo, a problematização do eu, da voz que fala, concebendo, por exemplo, um distanciamento. Na “Nota Liminar”, o autor menciona tais ambições, bem como o gênero que ele nomeia para os textos do livro, bem como este foi dividido.

3.1 A “Nota Liminar”

Nesse texto preliminar, o escritor de Taquaritinga comenta sobre como *O lugar do outro* é montado; informa ao leitor que os textos foram publicados em jornais, o que evidenciaria o caráter circunstancial dos escritos¹⁰². Tal informação revela não apenas uma marcação temporal, mas certa humildade do autor que diz que o gênero denominado ensaio não teria que apresentar um enfoque “exaustivo e erudito” (PAES, 1999, p. 11); todavia, como será discutido neste capítulo, alguns dos textos trazem reflexões cuidadosas, agudas, o que revelaria uma modéstia do autor.

Paes nomeia como ensaios a tipologia dos textos de *O lugar do outro*. Citando o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moises, coloca que o ensaio traria uma “discussão livre, pessoal, de um assunto qualquer (...) [que] faça da brevidade e clareza de estilo os seus esteios máximos”. (MOISÉS apud PAES, 1999, p. 11) [colchete nosso]. Como será visto à frente, os textos desse volume¹⁰³ apresentam uma linguagem fluida,

¹⁰¹ Evidencia-se assim a possibilidade de encarar o ensaio como uma tipologia literária, como será exposto nesse capítulo à luz de Silva e Targino (2010).

¹⁰² Cf. PAES, 1999, p. 11.

¹⁰³ Textos que o autor, em alguns poucos momentos da “Nota Liminar”, chama também de artigos, ou seja, a tese se vale da tipificação predominante feita pelo paulista, de que os textos são ensaios, como ele delimita a partir de Massaud Moisés.

simples (mas nem por isso simplória), marcada por um “programa hermenêutico.”¹⁰⁴ (PAES, 1999, p. 12).

A citação de Massaud Moisés ainda trata da possibilidade de essa tipologia abordar livremente assuntos diversos, o que se vê pela variedade em *O lugar do outro*. A diversidade de temas e modos de tratamento dos mesmos (que resultaria na impossibilidade de redução do ensaio a uma definição estável) é comentada por Alexandre Eulálio em “O ensaio literário no Brasil”, texto em que faz um panorama do ensaísmo brasileiro e, para tal, discorre sobre alguns aspectos que predominaram nessa tipologia no Brasil.

O autor diletante abre seu texto com uma alegoria físico-geográfica do ensaio, o qual colheria características em regiões vizinhas, sendo uma “península estética de maré muito variável” e uma “movediça ordem de dissertação”, que tende a confinar “filosofia e política, a novela e o documento, dentro de um campo que compreende tanto a erudição pura quanto o apontamento ligeiro do *fait divers*”¹⁰⁵. (EULÁLIO, 2012, p. 07).

Jean Starobinski, em “É possível definir o ensaio?”, também aborda o gênero tendo em vista a etimologia do termo que aponta para liberdade, mas também para um exame meticuloso. Começa recorrendo à etimologia do termo, a qual diz respeito a “balança” (*essai*, no francês, que viria do latim *exagium*). “Ensaiair”, por sua vez, “deriva de *exagiere* que significa ‘pesar’; e um termo próximo, ‘exame’, por sua vez, apontaria para agulha, lingueta do fiel da balança e, conseqüentemente, pesagem, exame, controle. Mas outra acepção de exame aponta para o enxame de abelhas...”. (STAROBINSKI, 2012, p. 43). O termo “ensaio” referir-se-ia a uma “pesagem exigente”, a um exame atento e a um “enxame verbal”, e ainda como uma (colocação à) prova. (cf. STAROBINSKI, 2012, p. 44). Ou seja, o crítico suíço vê o ensaio como um enxame verbal (o que não quer dizer prolixidade, mas expressão perspectivizada, com certa originalidade) com vistas a uma comprovação, que se esboça. E ele indaga: se esse é um gênero livre, quais seriam “suas condições, deveres e chaves”? (STAROBINSKI, 2012,

¹⁰⁴ O autor ao usar essa expressão cita outro livro dele próprio, o *Transleituras*, cujo prefácio traz tal proposta de interpretação. Os ensaios paesianos são marcados por uma prática interpretativa do entorno: textos literários, propagandas, entre outros, são objetos da leitura do paulista.

¹⁰⁵ Assuntos não categorizáveis nas típicas seções jornalísticas; assuntos que não cabem nas tradicionais divisões do jornal como a política, a economia, a cultura etc.

p. 43). Assim sendo, é mister perguntar: quais seriam os deveres, condições, chaves dos ensaios de Paes? Que propõe esse eu, essa voz ensaística, que relata experiências, episódios, leituras, e se desdobra para autobiografar?

3.2 Memória do eu, memória do outro

Um ensaio que traz essa perspectivização do eu é o que dá nome ao livro. Paes fala do romance como lugar por excelência da *outridade*. Para tal, recorre a E. M. Foster e Edwin Muir para discorrer sobre o modo como os personagens são construídos, tendo em vista as idiossincrasias deles e suas relações – por vezes estereotipadas – com o enredo do texto. Apesar de alguns leitores menos exigentes se aterem em resolver, por exemplo, sua curiosidade quanto à solução de um crime num romance policial simples, Paes chama atenção para os entes que protagonizam os acontecimentos da narrativa.

Alguns romances conseguiriam construir uma consistente relação entre os acontecimentos e a formação do personagem. Este, desse modo, teria o caráter moldado por tais eventos. Todavia, o ensaísta coloca que no romance de J. K. Huysmans *Às avessas*, quase não haveria enredo, mas sim uma “minunciosidade descritiva” (PAES, 1999, p. 22), recurso que não explicita de modo óbvio o personagem, mas sugere aspectos deste, através do “levantamento de ‘miúdos componentes’” (PAES, 1999, p. 22) – expressão de Ortega y Gasset que ancora a leitura de José Paulo.

O personagem de *Às avessas*, Des Esseintes, expõe Paes, apesar de ter características de figuras que eram do círculo do autor, não se configura como um reflexo determinista. A composição do personagem teria sido feita a partir de “materiais colhidos pela observação e afeiçoados pela imaginação” (PAES, 1999, p. 22). É com esse entrelaçamento que o ensaísta afirma que Huysmans teria saído de si para criar um outro ficcional.

À luz de *O homem e a gente*, de Ortega y Gasset, Paes fala dessa intrincada relação do “eu” com o “tu”. O selvagem que considera ser outro ente no espelho, o Narciso que despreza as ninfas e se apaixona por um outro *no rio*, a criança que paulatinamente começa a descobrir que seu corpo tem uma extensão (ao se chocar com o outro) apontam

para a ideia de que o “‘tu’ funciona como um espelho para o ‘eu’” (PAES, 1999, p. 23). É uma noção de “eu” que demanda um outro, nem que esse outro seja o próprio eu, “outrificado”.

Além de conhecer o outro, coloca Paes, a literatura propiciaria um deleite e um aprendizado sobre “quão grande e estranho é o mundo”¹⁰⁶, pois,

para além do círculo de giz dos valores convencionais, os grandes romances descortinam a complexidade das pulsões, compulsões e paixões (...) esses romances aprofundam nossa capacidade de compreensão, naquele processo de auto-avaliação do eu pelo profuso sortimento dos “tus” que a outridade figurativa do romance, melhor que todos os tratados de psicologia, põe generosamente ao nosso dispor. (PAES, 1999, p. 25 - 6).

A experiência de contato com o eu, com o outro, com o texto literário, esse outro que emerge da página, é, para Paes, oportunidade de aprendizado. Percebe-se assim uma função que o autor atribui à literatura, em sua capacidade formadora, apta a atuar em âmbitos como o processo de formação da identidade do indivíduo.

Outro ensaio de *O lugar do outro* que aborda essa questão da perspectivização das vozes, do eu é “Gesta e antigesta”. Comentários sobre a interioridade psicológica e a modernização predatória constituem a matéria desse texto, no qual o paulista aborda algumas das intrincadas ambivalências do eu (e do outro) junto com o impacto da modernização no nordeste brasileiro, em *Os desvalidos*, de Francisco J. C. Dantas.

Para José Paulo, o primeiro livro do autor sergipano (*Coivara da memória*) trazia uma narração que colocava a figura do outro mais como um “em-mim” do que um “em-si”, isto é, os personagens outros, figuravam mais como produto da subjetividade da voz narrativa do que como uma existência autônoma. Já em *Os desvalidos* haveria uma distinção mais definida entre primeira e terceira pessoa. Contudo, ressalta Paes, que o texto de Dantas não se reduz a polarizações básicas: “(...) os bruscos câmbios da terceira para a primeira pessoa nos monólogos interiores mostram que o em-si da outridade recusa a dissolver-se na descaracterizadora onisciência da visão de fora.”. (PAES, 1999, p. 56).

¹⁰⁶ Provável alusão de Paes ao romance de Ciro Alegria.

É com essa nebulosidade que o ensaísta discorre sobre a opressão histórica por que passa o personagem Coriolano em sua antigesta, como num poema em que não houvesse algo de heróico¹⁰⁷, ou em que do herói teriam sido subtraídas as condições para viver com dignidade. Tal circunstância teria sido provocada por um processo de modernização excludente no nordeste brasileiro.

O romance de Francisco J. C. Dantas teria o mérito ainda, reflete José Paulo, de trabalhar com ambivalências como a do Lampião que, de um lado, pensa consigo que os coronéis do sertão são “monarcas treitentos que chupam o sangue da pobreza” (DANTAS In: PAES, 1999, p. 60), mas que de outro lado, complexamente conflitante, acabou “adubando o poderio” (PAES, 1999, p. 60), ao penalizar injustamente pessoas boas que não sabiam “viver varrendo o chão”. (PAES, 1999, p. 60).

A condição do Lampião que ora é um (vingado) do povo, ora oprime este, bem como os impactos extremamente negativos da modernização, constituem “Gesta e antigesta”, ensaio o qual versa ainda sobre a construção do outro, mediada pela voz narrativa. Esta então seria responsável por sugerir a complexidade do outro, bem como colocá-lo ora como ser distinto, ora como produção discursiva da própria voz que fala, ou seja, o outro como produto concebido por quem tem a voz.

Por fim, um último texto que entra nessa categoria do eu como um outro é “Por direito de conquista”. Abrindo a seção “Circunstancialidade” de *O lugar do outro*, o autor faz um ensaio no qual atravessam considerações autobiográficas, arquitetônicas, históricas e econômicas. Provavelmente, “Por direito de conquista” é um dos mais belos textos da publicação, no qual a voz do ensaísta olha com argúcia e acidez para mudanças drásticas por que passou a capital paulista na segunda metade do século passado, para então chamar de sua a *Pauliceia desvairada*, relacionando-a a episódios de sua vida.

No texto, José Paulo comenta sobre sua instalação em São Paulo, inclusive sobre o interstício de quatro anos em que saiu do sudeste para estudar química em Curitiba – onde se aproximou de Dalton Trevisan e publicou artigos na Revista *Joaquim*, do poeta curitibano. Paes fala mais efetivamente das mudanças por que ele e a cidade passaram: o

¹⁰⁷ O que se poderia inferir pelo termo trazido por Paes, que faria oposição à gesta, poema heróico ou épico, em forma de canção, característico da França da Idade Média.

primeiro conquistando sua “cidadania paulista”, e a segunda com o chamado crescimento.

A ilusão de desenvolvimentismo que a ditadura aqui vendeu – e que a classe média comprou – contribuiu para a instauração desses dissabores. Tal época teria produzido “sombrios icebergs cujos afloramentos mais notórios foram em São Paulo o assassinato de Vlado Herzog e a ascensão política de Paulo Maluf”. (PAES, 1999, p. 134). O ensaísta discorre então sobre o crescimento desordenado e arbitrário da cidade, mas tal exposição é mediada pela experiência dele dentro da cidade.

O gosto por errar pelo centro, as experiências noturnas quando jovem, o noivado com a futura esposa (Dora), a conciliação das atividades de químico e de escritor, atravessam o espaço paulista, oferecedor de opções (de emprego, de livrarias, de manifestações artísticas). Todavia, “Por direito de conquista”, apesar de não estar na primeira seção de *O lugar do outro*, realiza uma operação de outridade (que não se restringe à descrição de uma outra São Paulo, saudosa): a do eu.

José Paulo, por diversas vezes, nesse ensaio, coloca-se como “ele”, deslocando o pronome pessoal de primeira pessoa para a terceira: o poeta distrital, o garoto novo que chegava à capital, o químico que larga a indústria farmacêutica para trabalhar em editora. São diversos os trechos que trazem o recurso:

Mas faz tanto que saiu da sua Taquaritinga de ruas em pé que [ele] já não sabe como lá voltar: só se pode voltar no espaço, não se pode voltar no tempo. (...)

[Ele] Passa agora os dias enfurnado ente seus livros (...) Raramente sai de casa. (...) A perna mecânica que *tem* dificulta-lhe andar sozinho na cidade. (...) De vez em quando [ele] vai a um cinema de shopping onde se angustia de ver adolescentes gastando as horas de lazer naquela atmosfera confinada de penitenciária do consumismo. (...)

Dentro de dois anos vai fazer exatamente meio século que *ele* vive em São Paulo. (PAES, 1999, p. 128, 136, 137). [colchetes e destaques nossos].

A citação mostra que o ensaísta busca um desdobramento do eu para tratar das experiências e mudanças vividas. A capital paulista, que se tornava outra cidade (maior, mais hostil, desenvolvimentista), é cenário desse “personagem”, que passa de jovem

interiorano a químico, a poeta, a sujeito crítico da época e do lugar; tornando-se, posteriormente, indivíduo mutilado e também, por isso, mais recluso.

Essas considerações sobre a cidade e sobre si denotam um envolvimento da voz ensaística com o passado e com o presente. Elena González, em “Memória autobiográfica, memórias de uma cidade, memórias de uma ilha: um inventário de Havana segundo Abilio Estévez”, discorre sobre essa relação ambivalente que escritores têm com o espaço e o tempo, com a cidade e com a memória. Para a autora, se escritores como José Lezama Lima e Alejo Carpentier fizeram narrações entusiasmadas de espaços cubanos, Esteves, por sua vez, trabalha na cidade restos e rastros de algo que já fora, de um espaço em aparente decadência, fazendo assim um “discurso ruinoso”. (GONZÁLEZ, 2013, p. 234). O olhar para o passado seria parte da constatação de uma perda no presente. Mas seria também um olhar que acaba voltando para si. A partir de Jerome Bruner e Susan Weisser, a autora salienta que o ato de recordar engendra uma imagem de si, atravessada pelos mais diversos papéis que assume o escritor: na condição de leitor, de *flâneur*, de *voyeur*, de testemunha, sendo que tal diversidade dialoga com as diferentes sequências de base que permeiam os escritos de Estévez, ora passando pelo autobiográfico, o memorial, ora pelo ensaio e pela crônica. (cf. GONZÁLEZ, 2013, p. 233, 226). Assim, o texto do cubano passaria por diversos gêneros, como o inventário, as memórias, o guia da cidade sem, naturalmente, ter o tipo de preocupação que, por exemplo, um historiador teria para com a “reconstrução do real”, o que sugere um possível limite entre a reconstrução feita pelo discurso histórico e aquela feita pelo literário. As cidades, nesse caso, dar-se-iam no âmbito da imaginação inventiva e da escrita, o que parece se distanciar de Paes, ao encetar críticas contra o desenvolvimento de São Paulo e a relação disso com aspectos biográficos.

A exposição autobiográfica permite pensar nas possibilidades do gênero ensaio, que seria uma oportunidade propícia à autorreflexão, ao relato de experiências pessoais, como afirma Gabriela Rebouças em “O ensaio como reflexão metodológica para o campo jurídico”. A pesquisadora procura ver a importância desse gênero na área jurídica como uma tipologia que possui uma “atitude crítica e filosófica”. Para tal, discorre sobre a abordagem de autores como Adorno e Foucault. Tendo em vista os *Ensaio*s de Montaigne, a autora diz que o gênero é marcado pela erudição, reflexão pessoal, e certo

informalismo. Rebouças cita *História da sexualidade*, de Foucault, para falar do ato de filosofar, o qual diria respeito ao “trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento” (FOUCAULT apud REBOUÇAS, s.d., p. 3203), e o ensaio, por sua vez, seria, segundo Foucault, “O uso dos prazeres”, o “corpo vivo da filosofia (...) uma ‘ascese’, um exercício de si”. (FOUCAULT apud REBOUÇAS, s.d., p. 3203). A autora vê no ensaio o esboço de uma leitura particular sobre algo, que não se pretende definitivo, mas que seria uma reflexão extremamente válida.

Nesse sentido, “Por direito de conquista” é exemplar em relação a esses aspectos, pois ao ler a própria vida e as mudanças da cidade, Paes faz um “discurso assumido, rajado de marcas autorais, experiências pessoais.” (REBOUÇAS, s.d., p. 3204). E o modo que o paulista encontra para fazê-lo é por meio do desdobramento do eu na escrita. Esta seria uma circunstância propícia às “técnicas ascéticas, já que permite ao sujeito ver seu pensamento e a partir disso, refletir e refazer o itinerário de sua existência, se colocar diferentemente no mundo”. (REBOUÇAS, s.d., p. 3205). Por meio do ensaio em pauta, José Paulo se coloca no mundo, principalmente o da linguagem, no qual se concebe: um outro de si. E o ensaio, como gênero flexível que é, permitiria tais incursões (auto)biográficas, ficcionais, analíticas, o que faria dele uma tipologia do “despropósito (...) sempre transgressora, uma ascese que é ruptura, emancipação. O ensaio com escrita é, então, uma postura, uma atitude, um *ethos*.” (REBOUÇAS, s.d., p. 3208).

A emancipação é tema que perpassa “Por direito de conquista”, permitindo vê-lo como uma espécie de “ensaio de formação”, que trata do percurso do intelectual. Um modo que o autor usa para tal é tornando-se um ser outro, concebido na esfera da linguagem; um outro que é fruto de uma leitura, a qual indica que a experiência não está dada, mas que é fruto do discurso. Distanciando-se de si e do espaço, Paes, espécie de Perseu frente a Medusa¹⁰⁸, lança um olhar enviesado sobre sua formação e seu entorno – exercício que é ensejado pelo arqui-gênero¹⁰⁹.

Vale ressaltar que esse processo de desdobramento é alternado com uma presença discursiva do eu: “Mudou a cidade, mudei eu”, ou “Aos olhos de interiorano como eu (...)”

¹⁰⁸ Como lembra Italo Calvino (1990) em *Seis propostas para o próximo milênio*. Ao falar da leveza, o crítico escreve sobre a estratégia do semideus que sobrevoou a Medusa, evitando olhá-la de frente. Com isso, o autor ressalta a importância de um olhar distanciado, enviesado *sobre* o problema, desafio.

¹⁰⁹ Noção trabalhada à frente neste capítulo a partir da leitura que Andréia Guerini (2000) faz de Adorno.

era fonte de perene espanto a vida noturna da capital.”. (PAES, 1999, p. 127, 131). Esses pronomes, essas pessoas que encenam a vida do ensaísta apontam para a visão de um eu fragmentado, cindido, que procura se lembrar de como (ele diz que) sua vida se deu na São Paulo da década de 1950, e de como ele era (ou dizia ser) no momento da escrita.

José Paulo desse modo ensaia uma biografia de si, outra de São Paulo, ora se distanciando (e então se espantando com o visto), ora se aproximando de ambos, eu e cidade, (e então se deleitando com o que tivera).

3.3 Paes e a lembrança de alguns autores.

Um primeiro texto em que tal lembrança ocorre é “Aventura e arquétipo em Stevenson”, no qual Paes mescla um tom de divulgação com crítica de dois romances do escritor escocês. O mote da escrita é o então centenário de morte (1994) do autor de *Kidnapped*. O ensaísta brasileiro lembra que, apesar do fato de “a obra de Stevenson filiar-se à literatura dita de entretenimento e de dirigir-se antes a um público juvenil do que a um público adulto” (PAES, 1999, p. 27), isso não impede de considerá-la como *clássica*¹¹⁰, já que, por vezes, sua prosa conseguiria se mimetizar “como inconsciente coletivo e individual”. (PAES, 1999, p. 27). O ensaio em pauta, portanto, procura tecer um elogio a um autor que, na visão de Paes, ocupa um lugar menos apropriado do que deveria (o de uma “literatura adulta”). Para tal, José Paulo lembra que Carl G. Jung cita a história de Dr. Jekyll e Mr. Hyde para falar do duplo. Todavia, o foco do texto paesiano diz respeito aos livros *A ilha do tesouro* e *Sequestrado*.

Apesar de estarem voltadas para figuras arquetípicas (como a oposição entre mundo adolescente e mundo adulto, sendo este marcado pela censura, proibição, violência), José Paulo coloca que ambos os livros de Robert Louis Stevenson teriam o mérito de realizar a forma “arquetípica da literatura”, isto é, de

visualizar o mundo do desejo não como uma fuga da “realidade”, mas como forma genuína do mundo que a vida humana tenta

¹¹⁰ O termo aí é empregado a partir de *Por que ler os clássicos*, de Italo Calvino.

imitar, mundo que é, segundo o mesmo [Northrop] Frye, “o mundo dos sonhos que criamos com os nossos desejos”. (PAES, 1999, p. 31) [colchete nosso].

Assim, além de ratificar uma concepção de literatura, o texto paesiano apresenta um tom de crítica literária e divulgação de um autor que, segundo o juízo do ensaísta, gozaria de um lugar menor, mais pueril. Dessa maneira, “Aventura e arquétipo em Stevenson” realiza o que Silvina Rodrigues Lopes (2012, p. 124) chama de retirar certas obras do esquecimento. O ensaio, para a professora da Universidade Nova de Lisboa, teria uma potência que incita; ele seria capaz de ressignificar o lugar que ocupa seu objeto, fazendo com que este “não continue como antes” (LOPES, 2012, p. 126, 127). Em “O ensaio como pensamento experimental”, a autora discorre sobre o poder livre dessa tipologia que, em vez de fazer conjecturas fixadoras, teria o poder de realizar “conexões imprevisíveis”¹¹¹. (LOPES, 2012, p. 130). Nesse sentido, *O lugar do outro* é profícuo nas diversas operações¹¹² que efetua. No que compete a esta seção do presente capítulo, a potência do texto paesiano reside na leitura que o paulista faz do romancista escocês. Ressaltando o mérito que vê em Stevenson, o texto de José Paulo pode lançar nova luz sobre o lugar do ficcionista, procurando deslocá-lo do lugar de injusto esquecimento que o paulista aponta. O ensaio, com forte viés de crítica literária, pode atuar como elemento influenciador na (re)colocação de textos num *mainstream*.

Outro ensaio no qual há uma preocupação com autores e sua projeção é “Kipling e seus fantasmas”. Não se afirma nesta segunda seção (tendo em vista seu título) que o autor de *Mowgli* esteja num lugar de desprestígio, mas que Paes enceta discussão acerca da uma imagem do escritor britânico.

No referido texto, Paes trafega com presteza entre a resenha¹¹³ e a crítica literária. O primeiro aspecto pode ser visto no tom de divulgação com que o paulista abre o ensaio

¹¹¹ Esta tese não coloca que uma leitura acerca de Stevenson (ou a reivindicação de lugar dele num cânone, pois é um autor citado, por exemplo, por Borges, em “Borges e eu”) seja algo da ordem do imprevisível. O que se faz aqui é trazer a leitura paesiana que, no caso, enxerga o autor de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ocupando um posto inapropriado, injustamente menor do que o merecido.

¹¹² Como, por exemplo, as sete listadas no início deste capítulo, que funcionam para abordar o livro.

¹¹³ Toma-se aqui o termo *resenha* como uma apreciação de um texto (romance, conto etc.) expondo um juízo crítico, o que se aproxima da definição de Massaud Moisés ao dizer que a tipologia tem como objetivo “informar acerca do conteúdo de uma obra. Via de regra publicada em jornal, não dispensa o

(tendo como base a publicação de uma antologia de textos do poeta britânico); já o segundo se faz notar com as incursões acerca do sobrenatural, o qual se daria de modo emblemático por meio de um “vago simbolismo, entre o alusivo e o elíptico, cujo ponto de fuga são os labirintos da interioridade humana vistos do prisma do atípico, do único”. (PAES, 1999, p. 33). O mérito desse escritor estaria ainda no que Tzvetan Todorov chamou de uma “dúvida insolúvel” acerca dos fatos sobrenaturais narrados: se eles seriam de fato “sobrenaturais ou haveria alguma explicação natural, por estrambótica que fosse, para eles?” (PAES, 1999, p. 35), como poderia ser visto em “O cirurgião da casa”, coloca o ensaísta.

Passando por esses dois âmbitos, o autor paulista discorre brevemente sobre o lugar que ocupa Kipling. O termo “fantasmas”, presente no título, não aludiria apenas ao caráter sobrenatural dos contos do britânico, mas também ao deplorável posicionamento político que perpassa o poema “Fardo do homem branco”, no qual a voz poética “conclamava os Estados Unidos a se unirem à Inglaterra na obra de conquistar para a civilização os povos ‘meio-demônios’ e ‘meio-crianças’ do chamado Terceiro Mundo”. (PAES, 1999, p. 34). Com isso, o autor de *O lugar do outro* realiza nesse ensaio comentários que não se restringem à resenha (do então lançamento da coletânea kipliguiana), mas efetua considerações, ainda que pontuais¹¹⁴, de natureza crítica ou teórica.

Uma delas pode ser vista na abertura do ensaio quando José Paulo fala da oposição entre a experiência de organização de edições completas e a de antologias. Se a leitura destas pode funcionar como um momento privilegiado de apreço pelo autor lido, a organização, contudo, relata Paes, poderia ser desestímulo. Isso porque caberia ao antologista “selecionar os melhores momentos da produção de um autor, ao passo que o editor de obra tem por obrigação coligir-lhe *todos* os momentos, inclusive os piores”.

julgamento crítico”. (MOISÉS, 2004, p. 382). Contudo, os textos de Paes poderiam se aproximar ainda do que o autor de *Dicionário de termos literários* chama de “recensão”, a qual seria mais extensa e minuciosa, tornando-se comumente um ensaio ou artigo. Contudo, o autor do verbete não traça claramente em que consistiria, por exemplo, tal “minuciosidade” da recensão. O que se reforça nesta tese é o tom de divulgação que o texto paesiano traz, juntamente com algumas considerações analíticas.

¹¹⁴ É importante lembrar que esse texto, assim como os demais de *O lugar do outro*, foram publicados em veículos jornalísticos, tais como o *Estado de São Paulo* e a *Folha de São Paulo*.

(PAES, 1999, p. 32) [destaque do autor]. Nessa colocação, o paulista se vale provavelmente de sua experiência como editor para tecer uma consideração que é primeiramente de cunho editorial, mas que acaba abarcando a questão da seleção e do gosto¹¹⁵.

Com isso, o escritor paulista realiza uma operação de lembrança acerca do poeta britânico. Ao mencionar seus “fantasmas”, ele não somente aborda o caráter sobrenatural dos textos, mas toca num condenável posicionamento político. O ensaio de Paes tece considerações sobre o mérito literário de Kipling sem, contudo, desconsiderar questões éticas e políticas. Assim, o objeto observado é alvo de um olhar atento: elogiando de um lado o mérito de construção do sobrenatural no texto, e, de outro, depreciando a postura pouco democrática e imperialista do autor. O ensaio paesiano em pauta reitera ao leitor que a atividade (da) crítica não se atém “apenas” a um louvável conjunto outro de textos, mas também a “episódios extratextuais”.

Outro texto em que o ensaísta de Taquaritinga se ocupa com a imagem e o lugar que ocupa determinado autor é “O escritor que fugia de si mesmo”. Neste, José Paulo comenta sobre como Monteiro Lobato deveria ser lembrado, sobre qual legenda¹¹⁶ ele deveria ficar. Paes parte então da ideia de que o autor de *Urupês* é conhecido como um editor empreendedor, com fortes ambições financeiras que, contudo, vai à falência devido aos seus projetos editoriais. Essa seria a “anti-legenda” de Lobato.

Todavia, depois de tal insucesso, o escritor de Taubaté teria reencontrado sua vocação: escrever literatura para o público infanto-juvenil. Numa carta a Godofredo Rangel, Lobato diz que as crianças teriam sido a solução para o impasse que vivia (depois da quebra financeira e depois de perceber que o que escrevera para adultos não tivera sido reeditado a contento): “De tanto escrever para elas [crianças], simplifiquei-me, aproximei-me do certo (que é o claro, o transparente como o céu)”. (LOBATO In: PAES, 1999, p. 43) [colchete nosso]. Outra descoberta alegada, relata José Paulo, foi a

¹¹⁵ Como já exposto na tese, no capítulo sobre a poesia erótica, as antologias paesianas revelam certa “verdade do gosto”, como se a seleção trouxesse sempre o melhor de um autor, e tal recorte teria ares de definitivo.

¹¹⁶ O termo *legenda* é empregado pelo ensaísta no sentido religioso, isto é, como texto constituído de “relatos de vida de santos compilados com o propósito de estimular os fieis a seguir-lhes [sic] o exemplo de conduta reta e devota”. (PAES, 1999, p. 38).

percepção de uma distinção entre os mundos adulto e infantil – diferença que, segundo Monteiro Lobato, separaria a maioria dos escritores de, por exemplo, Hans Christian Andersen. (cf. PAES, 1999, p. 43).

Com tal texto, Paes efetua o exercício memorialístico de recuperar uma legenda¹¹⁷, um rótulo (no melhor sentido do termo) para um escritor cuja imagem estaria marcada por um viés pragmático-comercial da esfera editorial. Com isso, Paes coloca Lobato como o fundador da literatura brasileira infanto-juvenil, e compara-o ao advento dos modernistas brasileiros:

(...) Lobato fez o mesmo tipo de revolução que os modernistas haviam feito na área da chamada literatura de proposta, pelo que não é demais ver em Emília e na sua turma do Sítio do Picapau Amarelo os Macunaímas anunciadores dessa outra revolução. (PAES, 1999, p. 42).

Texto marcado pela acidez é “Boletim de saúde”. Neste, o ensaísta faz uma depreciação à academia, quanto a uma suposta miopia ou cegueira em ver que a (então)

¹¹⁷ Não se afirma aqui que Paes precisaria dar conta de aspectos biográficos de Lobato. Contudo, é importante mencionar que contemporaneamente têm ocorrido debates sobre o discurso tido como eugenista e sanitarista do autor de *Caçadas de Pedrinho*. O leitor pode consultar o texto de Dennis Oliveira intitulado “Monteiro Lobato, racismo e nacionalismos”. No site em que está o texto de Oliveira, há um dossiê (em construção) sobre autor de Taubaté (já que ele foi indicado como leitura obrigatória em colégios públicos brasileiros, apesar de aparentemente ter conteúdo racista) tem este link:

<http://www.geledes.org.br/areas-de-atuacao/educacao/dossie-monteiro-lobato/#axzz3NycYzt2I> (acesso em 05/01/2015).

Ainda sobre o tema do lugar que Lobato (não) deveria ocupar, recomenda-se ler também a dissertação de Lucilla Zorzato, intitulada “A cultura alemã na obra infantil *Aventuras de Hans Staden*, de Monteiro Lobato”, na qual a pesquisadora transcreve trechos potencialmente eugenistas de cartas do escritor, como seria o caso desta endereçada a Arthur Coelho:

“A desgraça da guerra atual é matar muito pouca gente e destruir muita coisa feita. A coisa feita é que constitui a riqueza do mundo, como obra do aturado trabalho de gerações. Destruir isso é o maior dos crimes imagináveis ao passo que destruir gente é apenas sangria aliviadora do grande mal que é o excesso de gente. (...)”

O crime de Hitler, para mim, é esse: destruir coisas feitas em vez de matar gente, como o Kaiser. (...) Minha esperança está na guerra química.”

O trecho acima foi retirado desta referência:

LOBATO, Monteiro. Cartas Escolhidas. 4. ed. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1951. V. II 16 e 17, I e II Tomo (1ª série). p. 131, a partir da dissertação de Zorzato, disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000439859&fd=y> (acesso em 05/01/2015).

nova¹¹⁸ poesia brasileira não estaria morta, acabada. Realizando uma polarização restritiva (e aludindo a Umberto Eco¹¹⁹), José Paulo fala dos críticos “integrados”, “cujos ouvidos julgam captar a todo momento o borbulhar de novos gênios”, e dos “críticos apocalípticos, para quem João Cabral de Melo Neto é o último dos moicanos”. (PAES, 1999, p. 107). Tais ataques servem como ponto de partida para as leituras que o ensaísta faz em “Boletim de saúde”.

Paes procura mostrar que haveria bons poetas (ainda que com ressalvas nestes) na produção daquele momento. O autor paulista cita Ruy Proença, Fabio Weintraub e Roberval Pereyr como exemplos exitosos. José Paulo coloca como critérios para tal leitura o que ele entende como inventividade (como “acréscimo (...) e não mera repetição a partir das linhas que, a partir de 22, vem componho o campo de força da poesia brasileira” (PAES, 1999, p. 108)), bons jogos sonoros (paronomásicos, aliterativos etc.), a metalinguagem (que seria exagerada aos coetâneos, “afetados do mal de Anfion” (PAES, 1999, p. 109)). Com isso, o autor reforça um ideal que tem de literatura, de poesia, os quais estão presentes na parte de sua obra poética (tais como o diálogo com o modernismo, os jogos de palavras, o mergulho sobre a própria produção etc.).

Paes, então, corrosivo em seu juízo, procura lembrar aos críticos que haveria poesia digna de nota (supostamente não percebida pelos profissionais), e que por isso a mesma não estaria morta. Assim, o título do ensaio se mostraria sintomático ao trazer o ensaísta com a pretensão de quem vê bem (ou que afirma isso) em detrimento de uma crítica (tida como) míope.

3.4 Personagens tidos como estranhos, incomuns

O lugar do outro traz um espectro diverso de possibilidades de estranhamento: tentativa de desnaturalização do leitor, revisão de noções históricas arraigadas, exame da

¹¹⁸ É relevante expor que o texto é de 11/01/1997 (publicado no Caderno “Mais” do *Estado de São Paulo*).

¹¹⁹ Alusão ao livro *Apocalípticos e integrados*, de 1964, no qual o semiólogo italiano faz uma crítica tanto aos “apocalípticos” (críticos que condenavam os meios de comunicação de massa, devido ao caráter industrial deste) como aos “integrados” (aqueles que não discordavam de tais meios de comunicação, o que, para Eco, seria um problema devido ao fato de a cultura de massa ser produzida por conglomerados que visam ao lucro, mantendo seus interesses em detrimento dos da chamada massa).

cristalização do cânone, comentários sobre personagens incomuns, dentre outros, são algumas das incursões que o ensaísta faz. Esta terceira seção se ocupa com textos em que Paes aborda personagens que, segundo ele, seriam insólitos, pouco comuns, e, como tais, teriam mérito devido a tais particularidades. Exemplo disso ocorre no quinto texto de *O lugar do outro*: “Jornada pela noite escura”. Neste, Paes tece comentários interpretativos sobre o livro *A noite escura e mais eu*, de Lygia Fagundes Telles. A importância da descoberta e a reação frente a ela (por vezes de estranhamento) ocupam o cerne dos comentários do ensaísta.

Esta parte do quadro reproduzido na capa do livro (“Eva”, de Ismael Nery) para falar da riqueza não convencional que os contos da publicação sugerem. A imagem suscita em José Paulo um espírito de desconfiança “em relação ao mundo além-moldura”; contudo, a “expressão de firmeza em sua boca [de uma das mulheres no quadro] dá a perceber que ela já conhece com o saber da experiência (...) as armadilhas e os desconcertos.” (PAES, 1999, p. 44) [colchete nosso]. Assim a capa, bem escolhida, traria, de modo sutil, um “diagrama das linhas de força da novelística tão estranhamente feminina de Lygia Fagundes Telles.”. (PAES, 1999, p. 44).

O ensaísta discorre detidamente sobre três contos, nos quais se sugere a complexidade irreduzível do temperamento humano (do feminino, principalmente). O “nunca-visto” da descoberta, destaca Paes, é matéria desse livro, que trabalha ainda com uma ruptura do previsível frente aos valores morais. Assim, Paes procura comentar o mérito do livro de Telles, tendo em vista o imprevisível, o estranho (e até o inverossímil¹²⁰) que perpassam os contos. Ou seja, são diversas circunstâncias propiciadoras de estranhamento nos contos de *A noite escura e mais eu*, tais como o “nunca-visto da descoberta”, ou episódios da ordem do absurdo, como o anão de jardim que ganha alma “sentiente e pensante”. (PAES, 1999, p. 45, 46). Essa última situação entra numa das condições de estranhamento que Freud lista em “O estranho”, o qual se daria, dentre outras possibilidades, com o animismo, a magia, o complexo de castração (FREUD, 1980, p. 14). O animismo aí diz respeito a objetos que deveriam ser inanimados, mas que possuiriam movimento. Independentemente como a análise é feita

¹²⁰ Paes não define a categoria inverossímil exemplificando-a com base num conto de Lygia Fagundes Telles em que um macaco de circo se torna homem, e um anão de jardim se torna um ser sensível, pensante. Mas tal classificação não é o foco primeiro do ensaio paesiano.

(pela verificação dos significados de “estranho” ou pela reunião das propriedades das pessoas, objetos, experiências etc. que despertam a sensação de estranhamento), a conclusão a que chega o autor de *O mal estar na civilização* é de que o estranho é da ordem do conhecido, “de velho, há muito familiar”. (FREUD, 1980, p. 02). Essa conclusão, apontada já no início do texto freudiano, encontra eco na obra paesiana que busca frequentemente atentar para o trivial, o familiar, mas que menciona o surreal em sua dimensão de estranheza improvável.

Em “A sabedoria do bobo da aldeia”, por sua vez, José Paulo discorre sobre *O romance negro*, de Rubem Fonseca. Com tom elogioso, o ensaísta coloca que os contos do juiz-forano lembram o valor da literatura como o “caminho do equilíbrio e da sabedoria” – sabedoria essa que não viria do “poeta ou do filósofo, mas a do bobo da aldeia depois que viu a sereia”. (PAES, 1999, p. 55).

Assim, o ensaio comenta três contos, notando a intercessão que atravessa muitos textos dessa publicação: o escritor como protagonista, o que permitiria ver *Romance negro* como uma “reflexão ficcional (...) das vicissitudes da vida autoral”. (PAES, 1999, p. 54). Além disso, o livro traria o estilo de narrar brutalista, expressão de Alfredo Bosi que Paes cita ao comentar sobre o espaço predominante dos contos: a zona sul carioca dos “nossos dias”¹²¹. (PAES, 1999, p. 51).

O ensaio em pauta, como outros de *O lugar do outro*, objetiva fazer uma recomendação de leitura. Por meio desta, seria possível ver o citado equilíbrio e sabedoria da literatura – isso através do texto ficcional cujos personagens apresentariam traços curiosos, como o escritor que paga prostitutas ao lhe ensinarem a ler, ou ainda como o bobo (mais sábio que o poeta e filósofo) que viu a sereia. (PAES, 1999, p. 55), ou seja, chama a atenção o ensaísta personagens (com ações) não convencionais.

Outro “personagem” (aparentemente) esquecido, sobre o qual Paes lança luz, é a figura do (que o paulista chamou) “anfíbio cultural”, em “Os dois mundos do filho pródigo”. Apesar da suposta inexistência de pesquisas sobre isso¹²², haveria exemplos

¹²¹ A marcação temporal talvez demande a menção de que “A sabedoria do bobo da aldeia” foi publicado originalmente no caderno “Mais” da *Folha de São Paulo* em 19/04/1992.

¹²² Tal inexistência ocorreria em detrimento, na opinião de Paes, do grande número de cursos de Letras – o que parece ser, infelizmente, algo ruim para o autor de *O lugar do outro*. Controverso e resumidor, diz que nessas faculdades se ensina “tanta literatura e se mostra tão pouco apreço por ela”. (PAES, 1999, p. 68).

consagrados na literatura brasileira. Como daria para prever a partir do título do ensaio, José Paulo cita Raduan Nassar e Milton Hatoum como escritores que deram “testemunho *literariamente* qualificado de sua experiência de duplicidade”. (PAES, 1999, p. 68) [grifo do autor].

Essa introdução prepara o “terreno” para resenhar dois livros de Per Johns. Carioca, filho de dinamarqueses, esse escritor teria trabalhado bem com a duplicidade de línguas e culturas. José Paulo então comenta sobre os méritos de *As aves de Cassandra* e *Cemitérios marinhos às vezes são festivos*, livros nos quais se equaciona a referida ambivalência por meio de projeções de um *alter ego* ou de um pai com um rigor atípico para com o filho que vive abaixo dos trópicos.

Um dos méritos de Per Johns seria dar ao leitor “uma representação a um só tempo intensa e sóbria” a partir da “confusão de sentimentos vivida pelo protagonista entre o rigor luterano do mundo nórdico e a complacência católico-fetichista do trópico brasileiro”. (PAES, 1990, p. 69).

O ensaísta, com isso, recomenda a leitura dos livros em questão (sem deixar de entregar o final de um dos romances), passando de modo brando (adjetivação não pejorativa) por uma questão intrincada e pertinente: a de indivíduos com uma formação dupla arraigada e evidente. Ao mesmo tempo propositivo e analítico, Paes levanta a ideia de lançar um olhar detido para um outro, um diferente; para alguém que não se encaixa bem no nebuloso rótulo intitulado “brasileiro” – figura tão diversa, híbrida¹²³.

De modo intratextual, José Paulo dá certa continuidade à ideia de “Anfibismo cultural”, iniciada em “Os dois mundos do filho pródigo”. No ensaio que precede este, Paes desenvolve brevemente a proposta tendo como foco Moacyr Scliar e seu *A majestade do Xingu*.

Esse romance teria o mérito de misturar, “brasileiramente, o indianismo satírico ao humor judaico – sem prejuízo do que possa haver de amargor num e noutro”. (PAES, 1999, p. 76). Além desse ponto, o ensaísta destaca, em “As vidas paralelas de Moacyr

¹²³ Faz-se importante ressaltar que, no âmbito das literaturas e do multiculturalismo, há, vinculado à ANPOLL, o grupo de pesquisa “Relações literárias interamericanas” o qual pesquisa questões como hibridismo, identidade cultural/nacional e/ou narrativas da transculturação numa perspectiva contemporânea. Um dos trabalhos do grupo foi publicado em *Conceitos de literatura e cultura*, organizado por Eurídice Figueiredo (Juiz de Fora: Editora UFJF/ Niterói: EdUFF, 2005).

Scliar”, o uso da paródia como marca da (pós)modernidade (cf. PAES, 1999, p. 75). Tal recurso irônico no romance consistiria no formato narrativo, subvertido de Plutarco em *Vidas paralelas*, no qual se propunha a “biografar alternadamente pró-homens da Grécia e Roma a fim de alternar pontos de semelhança nos feitos de uns e outros”. (PAES, 1999, p. 75).

Com tal visada, José Paulo mais uma vez alterna em *O lugar do outro* crítica literária e resenha, ao encetar tais comparações e ao indicar tal livro. Faz ainda, mais uma vez, um exercício de leitura do que chama de outridade ao abordar novamente uma figura (que afirma) não pesquisada: o anfíbio cultural, tentando propiciar ao leitor/pesquisador o encontro com uma figura (tida como) não convencional.

O caráter insólito ou as “particularidades por vezes desconcertantes” (PAES, 1999, p. 89) são a matéria abordada pelo ensaísta de Taquaritinga em “Sob o olhar hiper-realista”, tendo em vista *Benjamin*, de Chico Buarque.

O romance é colocado numa tradição que José Paulo chama de hiper-realista, na qual *O jogador* e *Estranho marido*, de Dostoievski, *O estrangeiro*, de Camus, “O foguista”, de Kafka, estariam no mesmo grupo. Isso porque tais textos trariam idiossincrasias insólitas, ou extremamente particulares dos personagens, tocando no extravagante e no “irrealmente prosaico” (PAES, 1999, p. 89). Citando Lukács, Paes especifica que, diferentemente do romance experimental de Zola, não haveria nessa tradição hiper-realista um intento de criar figuras parecidas “(...) com a média das pessoas”, nem condensar as “determinantes essenciais, humanas e sociais”. (PAES, 1999, p. 88).

Com isso, o ensaísta coloca *Benjamin* (e também *Estorvo*) como romances assim filiados, já que os mesmos, com seus personagens deambuladores, abrir-se-iam para o errático, para o aleatório, para o imprevisível, o qual chegaria a resvalar o psicótico. Essa abertura seria típica daqueles que praticam o nomadismo, como discorre Maffesoli. A errância seria oportunidade para entrar em contato com o diferente, com o domesticado, discorre o autor de *Sobre o nomadismo*, ao dizer que o homem existe é na relação, em sua busca pelo imprevisível e pelo estranho. (cf. MAFFESOLI, 2001, p. 43). Estaria no contato com o estrangeiro, feito por aquele que migra, um desejo de viver uma pluralidade que o indivíduo tem. Assim o estrangeiro (e possivelmente o chamado

“anfíbio cultural”) tornar-se-iam “elementos explicativos”, trazendo aspectos díspares, por vezes contraditórios, para a leitura do entorno, o que agradaria à figura do intelectual, pois este, recorrentemente, dialoga com várias culturas (cf. MAFFESOLI, 2001, p. 52, 141).

Nesse sentido, José Paulo, ao abordar os personagens erráticos de Chico Buarque ou ao indicar o estudo dos anfíbios culturais, delineia um elogio ao incomum, ao diferente, ao improvável, ao estrangeiro, como se dissesse que o encontro de repertórios díspares poderia revitalizar ou apurar uma visão de mundo, e poderia ainda modificar parte da cultura brasileira.

O estranhamento é abordado diretamente por Paes em “Pinguelos no mato e na maloca”. O ensaísta discorre sobre alguns contos coligidos por Betty Mindlin em *A guerra dos pinguelos*, nos quais se vê um erotismo de aborígenes da Amazônia brasileira. Tal empreitada editorial é elogiada, por trazer em si um fim memorialístico, pois a ela salvaria “antes que seja tarde, a memória cultural de povos indígenas do Brasil cujas línguas estão à beira da extinção.” (PAES, 1999, p. 97).

Comentando alguns dos contos, José Paulo fala de temas constantes, tais como a metamorfose (que sugeriria a fluidez entre os mundos humano, animal e vegetal), o incesto e um processo de duplicação temporal em anterior e presente. E tais textos, apesar de curtos, diz, trariam uma “‘vigorosa presença’ de um imaginário cujos sortilégios semelham ser, a um só tempo, exóticos e estranhamente familiares¹²⁴”. (PAES, 1999, p. 99). O exotismo se explicaria devido à distancia entre os mundos dos chamados selvagens e os civilizados¹²⁵; já o estranhamento familiar, por sua vez, o ensaísta assume, criteriosamente, a tarefa intrincada que é abordá-lo.

Para tal, ele recorre à teoria junguiana dos arquétipos ou imagens primordiais como elementos estruturadores da psique (cf. PAES, 1999, p. 99). A ambivalência ocorreria ao leitor de *A guerra dos pinguelos* ao reencontrar tais imagens “sob outras figurações, num conto que não conhecíamos [e assim] surge então aquela impressão de familiaridade/estranhamento” (PAES, 1999, p. 99). É com tal raciocínio que o ensaio

¹²⁴ É interessante pensar se nesse rótulo de exotismo não haveria um preconceito inconsciente ou implícito, oriundo de um leitor “civilizado”.

¹²⁵ Adjetivos problemáticos, ambos, já que a noção de progresso é algo suspeito de se colocar como índice de melhoria de, por exemplo, práticas sociais – leitura que Paes (1999, p. 99) também explicita.

trabalha a noção de mito não só como a narrativa de seres superiores e da origem das coisas, mas também como a duplicidade de mundos (o anterior e o presente). Isso poderia ser visto, por exemplo, nas explicações que alguns dos contos trazem para fenômenos como o parto, a menstruação.

Com esse ensaio, Paes efetua uma dupla operação: a de resenhar um livro (o qual traz um valor simbólico fundamental) e outra de, explicitamente, abordar o estranhamento em sua relação jungiana de reconhecimento e desconhecimento. Tal estranhar aí pode advir de uma diferença (ou centralidade) cultural, que indicaria uma distância étnica entre o leitor e os costumes ficcionalizados nos contos. Paes procura sugerir que o contato entre culturas diferentes seria responsável por uma revitalização do leitor e da literatura brasileira.

3.5 Vozes das minorias, visão outra da História

De modo análogo ao texto “A sabedoria do bobo da aldeia”, José Paulo, em “Sob o peso do passado”, aborda a questão do diferente, de um outro que passa a ter voz – tópico desta seção. O mote para essa breve exposição de cunho histórico-museológico é o romance de Rui Mourão intitulado *Boca de chafariz*.

As diferentes vozes que emergem no texto do diretor do Museu da Inconfidência contracenam discussões sobre, por exemplo, preservação museológica, tendo como alguns personagens certos “fantasmas de um passado remoto”. (PAES, 1999, p. 62). Corroborar tal ideia uma fala do fantasma do fundador Antônio Dias: “Ouro Preto não é: foi e se acabou.”. (MOURÃO apud PAES, 1999, p. 64). Essa fala faz referência ao que José Paulo colocou como uma encenação de si que tal cidade histórica faria, tendo que capitalizar seu passado, concentrando-o principalmente (e artificialmente) num determinado lugar: a Praça Tiradentes. (Cf. PAES, 1999, p. 63).

O autor paulista afirma que é iterativo o contraponto entre passado e presente, como que reforçasse uma cisão entre a cidade que foi e a que é. Isso seria visto, coloca Paes, no estilo das falas – diferentes entre os vivos e os mortos. O embate entre eles, aliás, permitiria ver que a história é um discurso em constante construção, “um livro

sempre aberto onde vivos e mortos, ao ajustarem suas contas, vão definindo sem cessar o sentido jamais definitivo do humano...”. (PAES, 1999, p. 67).

É nesse ponto que o ensaio em foco se aproxima daquele que se ocupa com Rubem Fonseca. Se neste o bobo ganhava voz e destaque, em “Sob o peso do passado”, Paes, ao concluir, ressalta a voz – muitas vezes abafada – dos anônimos, dos populares. Ao citar uma fala do capítulo final de *Boca de chafariz* (minando a surpresa do final), José Paulo enaltece o romance, o qual trabalharia a voz do povo, mediada pelo vendedor de miniaturas em pedra-sabão, Benê da Flauta. Este, ao ser sabatinado sobre os heróis da história ouro-pretana (ou seja, os vencedores), faz ecoar a “voz do povo anônimo da cidade”. (PAES, 1999, p. 67), permitindo ao leitor pensar numa história-outra, feita por uma voz não hegemônica, que, por isso, dar-se-ia a contrapelo, como na emblemática expressão de Walter Benjamin, na sétima tese de “Sobre o conceito de história”. Assim, Paes procura ressaltar uma voz que não é ouvida recorrentemente; uma voz diferente daquela endossada pelo “investigador historicista”, o qual mantém empatia com o vencedor, com o dominador. (cf. BENJAMIN, 1994, p. 225). O ensaio paesiano procura lembrar uma voz-outra, no plano da ficção, e com isso, de certo modo, dialogar com um discurso histórico.

Em alguns ensaios, Paes aborda a questão da *outridade* no romance ou de personagens não convencionais, ou ainda de situações incomuns, o que permite ver *O lugar do outro* como um livro que majoritariamente se ocupa com aquilo que ultrapassa a esfera embotada do ordinário, da rotina. Os textos literários sobre os quais se debruça são marcados por esses aspectos que passam por alguma experiência de estranhamento.

Em “Uma contista do interior”, texto provavelmente mais corrosivo do volume, ocorre algo análogo: o ensaísta não se ocupa efetivamente da outridade ou de um processo de desembotamento que a literatura propiciaria, mas (como o fez ao falar de Francisco J. C. Dantas) trata de uma publicação de feições regionalistas – característica que, segundo José Paulo, estaria em desuso, devido a práticas de escritas distintas, as quais se distanciariam de, por exemplo, um

(...) brutalismo metropolitano, daquela fragmentação do relato, daquelas piruetas metalinguísticas, e daquelas colagens de sucata de mídia com que, transformando em convenção o que um dia fora

invenção, os narradores mais *up-to-date* vêm oficiando no altar da novidade pela novidade. (PAES, 1999, p. 93).

Essa citação, ácida, efetua uma crítica de José Paulo à literatura tida como pós-modernista, debochada por meio do estrangeirismo acima, com o qual o ensaísta ironiza, sugerindo um suposto ar de modismo dessa literatura, zombado por meio do uso supérfluo do inglês que, por sua vez, associar-se-ia àquilo tido como modismos e “piruetas”, ou seja, a movimentos circenses, típicos de um espetáculo inócuo, mas espalhafatoso. Com isso, o autor de *O lugar do outro* revela um posicionamento conservador para com uma literatura que lhe fora contemporânea. Feita a depreciação, Paes chega então ao objeto de que trata o ensaio: o livro *Contos de cidadezinha*, de Ruth Guimarães. Nessa publicação, a autora “compraz-se em contar histórias com começo, meio e fim”, dotada de uma “fala acaipirada”, o que permite ver uma “filiação a um regionalismo dado como morto pela crítica de plantão”. (PAES, 1999, p. 93). Com o ensaio em pauta, José Paulo procura criticar uma parte da crítica especializada, e lançar luz sobre o regionalismo, o qual estaria condenado a uma extinção ou esquecimento.

Ao comentar o livro de Ruth Guimarães, o ensaísta diz abordar uma tradição aparentemente preterida, a qual teria o mérito de “descobrir no dia a dia da gente mais simples as raízes da condição humana.”. (PAES, 1999, p. 94), como ocorre no texto de Rui Mourão ao dar voz à vendedora de pedra-sabão. Esse é um dos modos com os quais o escritor paulista faz um elogio àquilo que ele considera esquecido pela crítica literária.

A última seção do livro, “Helenidades”, como o nome indica, é formada de ensaios em que o autor discorre sobre textos relativos à Grécia. O primeiro deles, “Um poema político”, José Paulo se ocupa com texto *Escrita Gama*, de Mando Aravandinou, traduzido pelo próprio Paes¹²⁶.

Nos apontamentos que faz, o autor de *O lugar do outro* comenta sobre aspectos da poesia neo-helênica, suas proximidades e, principalmente os distanciamentos com a poesia helênica. Entre estes se destacam o fato de essa escrita recente se valer da *Koiné* (a “língua do povo”), no lugar do “idioma erudito da antiguidade clássica” (PAES, 1990, p. 172) e ter influência de literaturas vizinhas. Paes comenta ainda que a poeta em questão

¹²⁶ O ensaio em pauta, comparando com os outros de *O lugar do outro*, é o mais antigo, tendo sido publicado em 1982, na *Revista Escrita*, ano VII, nº 32.

vem depois de Kostantinos Kaváfis, sendo ela da geração do pós-guerra. O poema traduzido pelo paulista diz respeito ao contexto da ditadura, feita a partir do golpe, em 1965, do rei Constantinos II, “obrigando o primeiro-ministro eleito, Papandreou, a demitir-se.” (PAES, 1990, p. 174).

Interessante para a presente pesquisa são ainda os pontos de intercessão entre a escritora neo-helênica e o tradutor brasileiro. Ela é também é poeta, ensaísta e tradutora (no caso, de James Joyce), tendo escrito uma tese sobre o escritor irlandês. O poema traduzido, “Escrita Gama”, trabalha com elementos que permitem entrelaçar poesia e biografia (o que ocorre também com José Paulo): abordando os anos terríveis na Grécia, e

(...) quem fala no poema é, não a porta-voz mais ou menos impessoal, mais ou menos abstrato, de uma plataforma de ideias, mas o “eu” da poeta a ruminar suas próprias vivências – lembranças, temores, pesares, indignações, esperanças. (PAES, 1990, p. 176).

Semelhantemente à poesia de Paes, o poema de Aravandinou permite ver uma ponte entre o discurso poético e biográfico. É por isso que o ensaísta diz que em “Escrita Gama” a realidade existiria a partir do que a escritora teria vivenciado, e “que, testemunhando-se, testemunha-a também.” (PAES, 1990, p. 176).

Com o tema da opressão política, o poema toca em pontos da ordem do particular, do que teria vivido a autora, e também adquire o âmbito de uma coletividade, ao abordar tal contexto histórico da Grécia dos anos de 1965 a 1974. O poema ainda poderia corroborar a ideia de outridade que atravessa *O lugar do outro*. Isso porque a voz poética fala de um lugar não hegemônico, de uma condição oprimida frente ao golpe de 1965. Essa visada dialoga com duas noções. A primeira seria a de “Nova história”, que Coelho (2013)¹²⁷ trabalha ao ler *La balsa de la medusa*, de Hugo Achugar, e *Memorias de la generacion fantasma*, de Mabel Moraña¹²⁸. Essa noção consiste, basicamente, numa “história da história”, ou seja, num estudo da manipulação da memória coletiva, dos episódios que foram contados sob a ótica dos vencedores, da hegemonia.

¹²⁷ À luz de Peter Burke e Le Goff.

¹²⁸ Livros nos quais os dois autores, mesmo exilados do Uruguai, devido à ditadura, continuaram a pensar sobre o país.

A segunda noção seria a de “espaço biográfico”, que diz respeito ao discurso crítico “que lida com a própria memória e o esquecimento. Buscando ativar o silenciado, [ess]a crítica retoma percursos que foram interrompidos no tempo e no espaço.” (COELHO, 2013, p. 205, 213) [colchete nosso]. Não se afirma aqui que Paes realiza a primeira visada (relativa à história) ou que ele sistematicamente ativa o silenciado; diz-se que um ensaio como “Um poema político” possui elementos de ambas as noções trabalhadas por Coelho. Os comentários feitos sobre o poema de Aravandinou permitem pensar nas relações entre texto e biografia, entre a voz dos que oprimem e dos que são oprimidos, bem como entre história e memória coletiva. Assim, parece haver em Paes (ainda que de modo não sistemático como em Moraña e em Achugar) isso que Coelho chama de consciência de uma “fragmentação histórica provocada pela ditadura e a crítica como problematizadora”, que possibilitaria o “enfretamento de outras heterogeneidades discursivas” (COELHO, 2013, p. 216, 221) frente àquilo que Moraña chamou de situação “anômala, posterior a um corte social, cultural e político que detonou os vínculos imediatos com o passado cultural do país.”. (MORAÑA apud COELHO, 2013, p. 216).

“Um poema político” permite então ser lido a partir de Targino e Silva (2010, p. 09) por dizerem que o ensaio faria uma proposição nova sobre o já assimilado, ou que um ensaio pode descortinar vozes abafadas. Os autores de “A inscrição do ensaio nos gêneros literários” afirmam que há uma tradição na América Latina de ensaístas que problematizam as versões oficiais da história. Para eles,

é possível compreender a práxis do ensaio na América hispânica como um processo de criação artística que também, mesmo que não seja seu fim exclusivo, pode interpretar as realidades sócio-políticas e econômicas; o que contribui para que a arte não seja apenas adorno, mas também uma forma de construção social. Sob esta perspectiva, o ensaio é, como toda literatura, uma expressão artística que emana do homem, portanto, não pode abster-se de refleti-lo e a seu entorno, seu contexto histórico. (TARGINO; SILVA, 2010, p. 09).

Não se afirma aqui que José Paulo efetua em seus ensaios uma reflexão sistemática sobre a condição da América Latina. Entretanto, faz-se presente uma preocupação com vozes abafadas, estranhas às versões oficiais, como ocorre em “Um poema político”, no qual vem à tona uma voz que busca romper com a voz oficial que busca ser assimilada.

O segundo e último ensaio da seção “Helenidades” traz uma visão de feitos de guerra que se aproxima da proposta de Walter Benjamin de abordar a história sob uma ótica não hegemônica, lendo-a a contrapelo (cf. BENJAMIN, 1994, p. 225). No caso de “Epopéia e miséria humana”, José Paulo parte da leitura que Simone Weil faz da *Iliada* de Homero para então esboçar uma interpretação de *Os Lusíadas*, a epopeia de língua portuguesa.

A escritora francesa discorre sobre como no texto grego haveria não só um elogio aos grandes feitos bélicos, mas também uma forte consideração sobre a miséria humana que tal combate provoca, por coisificar o homem, por mostrar o “avesso da guerra”. (PAES, 1990, p. 200). Se a vida desprovida desse mal colocaria a morte, usualmente, como o “limite mais ou menos distante do futuro, para o combatente ou para a vítima, [a morte] é o horizonte ameaçadoramente próximo, que os converte em pré-mortos, mortos em vida”; é assim que “a tolerância para com o inimigo e a compaixão pelos desafortunados”¹²⁹ encontraria no “sentimento comum da miséria humana” seu fundamento. (PAES, 1990, p. 200, 201) [colchete nosso]. Com isso, o ensaísta salienta a visão reificadora acerca da guerra, trabalhada por Weil.

Essa interpretação é ponto de partida para José Paulo fazer uma associação: ler o texto de Camões observando que o foco da epopeia portuguesa estaria numa visão contra a “vã cobiça” e a “glória de matar” (PAES, 1990, p. 204); estaria ainda no silenciamento da “tuba canora e belicosa”, o qual permitiria então ouvir “bem mais convincente (...) a miséria humana” (PAES, 1990, p. 204). Assim, Camões teria conseguido trazer universalidade à epopeia que, na visão do ensaísta, redimi-lo-ia, em parte, do ufanismo que pesou sobre esse texto. É a crítica a esse procedimento reificador (em detrimento do foco primordial nos feitos de guerra, nas narrativas dos vencedores) que faz o ensaio “Epopéia e miséria humana” trazer uma leitura enfocando como *Os Lusíadas*, para além do teor expansionista, carregaria também uma universalidade *via* “sentimento da miséria humana” que se evidencia na guerra.

¹²⁹ Caberia indagar se haveria aí uma equiparação redutora e delicada dos que matam com os que morrem.

3.6 Memória direcionada para si: citação de outrem e o endossamento da própria obra.

É com tom de segredo revelado (gradualmente) que Paes escreve “O amigo dos bilhetes”. Se o título não anuncia o parceiro, também se faz esquiva a primeira página do ensaio, sendo que o autor revela só no final o parceiro epistolar – apesar de “falar de carta, no caso de escritor tão conciso quanto ele, é positivamente um exagero.” (PAES, 1999, p. 141).

O texto “O amigo dos bilhetes” ocupa-se então em comentar alguns episódios que José Paulo teve com um conhecido contista de Curitiba, no período em que morou no sul para estudar química. Episódios curiosos ocorridos em noites são alguns dos tópicos descritos, que servem de mote para o ensaísta mencionar novamente (como o fez em sua autobiografia¹³⁰) a motivação de escrever o “Balada do Belas-Artes”: “Tentei preservar [o estabelecimento comercial] a lembrança numa balada” (PAES, 1999, p. 139).

Mas o objetivo principal do texto é trazer um pouco da relação que o paulista teve com o autor de *A faca no coração*; é trazer à luz “cartas-haicais” (reciprocamente elogiosas), pois seria um “ato de no mínimo sovínice escondê-lo do mundo”, mas que é feito com parcimônia “para não levar mais longe o censurável ato de inconfidência que sempre é tornar pública uma correspondência originariamente privada”. (PAES, 1999, p. 143, 142). Desse modo, José Paulo lembra episódios que julga fundamentais para sua formação e para sua relação com outros autores, tais como Dalton Trevisan. Assim, tal ensaio seria o que Weinberg chama de o lugar de “encontro simbólico, o lugar do diálogo e da amizade intelectual.”. (WEINBERG, 2012, p. 29). O misto de afeto e interpretação traz à tona a hibridez dessa tipologia, a qual pode ser contemplada como um “espaço textual de encontro, confluência, diálogo de diálogos, apropriação criativa de leituras e representação de práticas discursivas assim como modos de sociabilidade intelectual”. (WEINBERG, 2012, p. 30).

Em “El lugar del ensayo”, a professora da Universidade Nacional Autónoma do México discorre sobre aspectos do gênero em questão, dizendo que recorrentemente ele

¹³⁰ PAES, 1996, p. 31 – 2.

descreve o que entende por real, a partir de um ponto de vista, atribuindo um sentido ao mundo, às relações estabelecidas nele. O ensaio pode ser encarado como um diálogo, um reconhecimento do outro, um diálogo de amizade e de liberdade, o que permitiria construção do conhecimento, com um olhar crítico (cf. WEINBERG, 2012, p. 20, 21).

O contato entre Paes e Trevisan pode ser um exemplo do conceito de “poética da relação”, trazido de Édouard Glissant por Liliana Weinberg. Essa prática tiraria uma interação de uma opacidade, de esquecimento e/ou anonimato, para um “permanente esforço de salvação do particular e do distinto, na vinculação entre homem e mundo”, construindo uma “sociabilidade intelectual”. (WEINBERG, 2012, p. 32, 31). Tal ideia, afirma Glissant, asseguraria um contato atento ao diverso, feito por aquele que tem a necessidade “de consentir la diferencia de lo otro” (GLISSANT apud WEINBERG, 2012, p. 32). Isto é, por meio da escrita ensaística seria possível, no plano do discurso, trabalhar aproximações, afinidades intelectuais; como se dois mundos (dois escritores, por exemplo, em seus repertórios diversos e consonantes) dialogassem, como sugere a professora, citando o autor de *Ensaio*: “nuestro mundo acaba de encontrar otro...”. (MONTAIGNE apud WEINBERG, 2012, p. 33).

A escrita acerca desses contatos traz à luz leituras que, por exemplo, autores fazem uns dos outros, resultando em ensaios que se originaram em função de textos pregressos (como ocorre, no caso em pauta, com as cartas trocadas entre o paulista e o paranaense). Os episódios, relativos às cartas em questão, podem (além de verbalizar tal amizade e parceria) reforçar um valor, um juízo sobre a obra de Paes, como o curitibano faz acerca dela: “A mim então, chegando a um haikai, os seus versos perfeitos me dão arrepio no céu da boca e tintilam o terceiro dedinho do pé esquerdo.”. (TREVISAN In: PAES, 1999, p. 143). Obviamente, não se diz aqui que José Paulo precisa de artifícios de autopromoção; diz-se que com tal citação há o reforço de uma imagem (como a do poeta da concisão¹³¹).

Como argumenta Leila Perrone-Moisés, escritores-críticos¹³² tendem a ler, traduzir e criticar aquilo que, de certo modo, endossa a própria obra, o que é feito, por exemplo,

¹³¹ Alfredo Bosi (1986, p. 19) fala de uma “concisão telegráfica” ao ler *Epigramas*.

¹³² Esse conceito da autora diz respeito àqueles que: a) fazem crítica com regularidade; b) seriam vistos como de vanguarda; c) têm uma preocupação pedagógica (expresso no ensino de literatura, em publicação de manifestos, na elaboração de revistas; d) são políglotas, cosmopolitas; e) são tradutores. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 12).

por meio do ensaio. (cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 14). Assim, à luz de Ezra Pound, a professora da USP explicita que seria o leitor o indivíduo a dar valor (que não é documental, filológico) ao passado, mas um “valor atual do passado”. E dependendo de como faz, pode-se colocar o atual como condição para a existência do passado, como o fez Borges em “Kafka e seus precursores”. (cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 32).

Desse modo, a leitura poderia ser uma escritura, estabelecendo relações como é salientado por Philippe Sollers. Este teria buscado, em seu processo de leitura e escritura, as bordas, aquilo que ficou de fora da história literária oficial, em nome de uma “normalidade ditada, como autodefesa, pela ideologia dominante: os textos considerados como místicos, pornográficos, loucos”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 50). Esse olhar atento àquilo que está além da borda é um dos focos de Paes, o qual procurou, com a literatura erótica, por exemplo, lançar luz a um segmento que o paulista via como recorrentemente pouco difundido. De modo menos evidente, poder-se-ia incluir aí a ideia de estranhamento que perpassa a maioria dos ensaios de *O lugar do outro*. Os personagens insólitos, marginais; as vozes abafadas; a outridade no romance, são alguns exemplos que corroboram esse olhar que o escritor-crítico José Paulo constrói em seu livro.

O exercício memorialístico em “Um crítico contra corrente” tem como objeto Wilson Martins (mais precisamente os quinze volumes em que são reunidos seus rodapés de críticas a partir de 1954), e o ensaio tem como objetivo salientar a importância, para Paes, do que seria o “último moicano da nossa crítica literária”. (PAES, 1999, p. 119). Isso porque ela teria perdido seu valor com o desaparecimento dos Suplementos Literários, segundo o ensaísta de Taquaritinga.

Para José Paulo, o autor de *História da inteligência brasileira* teria inúmeros méritos, tais como ter constatado, pioneiramente, o valor do contista Dalton Trevisan, ou ainda o de perceber e reivindicar o caráter precursor de Monteiro Lobato¹³³ no modernismo, já que a personagem Emília, de *O sítio do pica pau amarelo*, seria “um avatar mirim do herói da rapsódia mário-andradina”. (PAES, 1999, p. 122). Outros

¹³³ Ambos os autores (Trevisan e Lobato) são elogiados por Paes em *O lugar do outro*. Assim, é possível deduzir que José Paulo acaba reforçando aquilo que Perrone-Moisés diz sobre escritores críticos lerem os autores que reforçam a própria obra.

destaques feitos dizem respeito à “lucidez e ceticismo (...) competência, maturidade intelectual e paixão literária sem a qual não há, tampouco, a boa crítica.”. (PAES, 1999, p. 120). Essas características foram arroladas por Wilson Martins elogiando um biógrafo de Lúcio Cardoso. E elas são, para José Paulo, características do texto de Martins, o que corroboraria o raciocínio de Leyla Perrone-Moisés de que os escritores críticos acabam lendo o que legitima sua obra¹³⁴.

Comedidamente, Paes ressalta aquilo que Martins lhe soa menos exitoso, como a aversão a vanguardas (como o Concretismo), ao pensamento de esquerda – aspectos que o ensaísta de Taquaritinga chama eufemisticamente de “idiossincrasias”. O autor de *O lugar do outro* faz então uma homenagem ao crítico morto em 2010.

Um dos poucos ensaios em que não há a abordagem de algum tipo de estranhamento, ainda que indiretamente, é “Um alucinar quase lúcido”, texto no qual José Paulo discorre sobre *Novolume*, livro de Rubens Rodrigues Torres Filho. O ensaísta comenta que a ironia seria a “faculdade-mestra a governar todas as aporias da poética de Torres filho.”. (PAES, 1999, p. 118). Parte considerável da poesia do autor ainda seria marcada por certa “criptografia”, como numa “subjatividade esquivia”. (PAES, 1999, p. 115). Haveria ainda traços que aparentemente coincidem com a poesia paesiana, como os “saltos da ‘matéria autobiográfica’ para a ‘particularidade dos objetos’” e os momentos de “suspensão reflexiva” ou dos trocadilhos que revelam uma relação crítica e reflexiva do eu com o mundo (cf. PAES, 1999, p. 116, 117). Tal coincidência poderia corroborar o raciocínio de Leyla Perrone-Moisés (1990), no qual a autora afirma que os escritores críticos acabam lendo – e escrevendo sobre – autores que os legitimam. Com isso, eles constroem um cânone que é formado a partir de valores a serem perpetuados. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 173). Dentre os diversos valores¹³⁵ citados pela autora de

¹³⁴ No caso, Wilson Martins não é tomado, obviamente, como escritor de texto literário. A proposta aí é pensar num desdobramento do raciocínio de Perrone-Moisés, isto é, de que a matéria (chanceladora) lida pelo escritor-crítico não precisa ser necessariamente literária. Destarte, um crítico que lê textos críticos, biográficos (ou naturezas textuais outras) pode vir a endossar o próprio trabalho com tais leituras. Com isso, seria possível pensar que essas características (como o ceticismo, a paixão literária, a maturidade citados por Martins) estão presentes na crítica paesiana, ou que elas são atributos almejados.

¹³⁵ Perrone-Moisés (1990, p. 155 – 173) elenca dez valores, para os escritores-críticos, que a literatura deveria ter. Dentre essas noções estão a maestria técnica, a concisão, a exatidão, a visualidade e a sonoridade, a intensidade, a completude e a fragmentação, a intransitividade, a utilidade, a impessoalidade, a universalidade, a novidade.

Altas Literaturas, poder-se-ia destacar a maestria técnica (relacionada à citada preocupação para com a linguagem, que se revelaria na relação crítica e reflexiva do eu com o mundo) já que ela ajudaria o povo a “voltar ao real”, pois os populares constantemente transformariam em jargão os editoriais e as falas dos ancestrais.¹³⁶ (cf. PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 155).

A ironia, a metalinguagem contida, o olhar voltado para si na relação do eu para com o mundo, e o atravessamento da voz poética no eu autobiográfico são aspectos da poesia de Torres Filho sobre os quais José Paulo se debruça, mas que poderiam ser sobrepostos na poesia paesiana. Tal aproximação, como exposto no primeiro capítulo da tese, é enunciada por José Paulo em sua autobiografia ao falar de poemas tais como “A casa”, “Balada do Belas-Artes”, “À minha perna esquerda”.

3.7 Poesia como desembotamento do leitor

A poesia pode impactar o leitor. Essa pressuposição, cara à estética da recepção, ancora-se na divisão entre *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* que, para Jauss (2002), estariam tanto na criação como recepção da manifestação artística. Na primeira, estaria a possibilidade de retirar do “mundo exterior sua dura estranheza e convertê-la em sua própria obra” (JAUSS, s.d., p. 80); já com a segunda, *aisthesis*, vislumbra-se o efeito da arte no indivíduo, que poderia ter seu olhar desembotado graças à obra de arte, por uma espécie de conversão, devido a um “processo de estranhamento (Chklovski), como uma visão renovada” (JAUSS, s.d., p. 80); e a *katharsis*, por fim, seria um resultado desse processo, que modificaria o indivíduo em seu estar na sociedade, como uma espécie de cura, liberando sua psique e/ou transformando suas convicções, liberando ainda o indivíduo dos “interesses práticos (...) a fim de levá-lo através do prazer de si no prazer do outro para a liberdade estética”. (JAUSS, s.d., 81). A poesia (e a arte em geral) poderiam ser circunstâncias que, além de gerarem um prazer singular, propiciariam ainda ao indivíduo desenvolver um olhar não contaminado acerca do entorno. Nesse sentido,

¹³⁶ Talvez perpassasse um purismo nessa concepção de variação linguística.

alguns textos de *O lugar do outro* trazem a ideia de que o indivíduo massificado (por algumas instâncias discursivas) pode se embotar.

Um belo ensaio de *O lugar do outro* é “O Vagabundo e a usura”, no qual José Paulo, à luz de T. S. Eliot¹³⁷, discorre sobre a função social da poesia. Esta é abordada com vistas a um engajamento social, para tirar do embotamento o leitor massificado e insensibilizado pelos “agentes corruptores da linguagem”, a saber: “O discurso eleitoral, o editorial da imprensa mais ou menos amarela, (...) a maior parte dos textos de publicidade”. (PAES, 1999, p. 144). Tais instâncias seriam responsáveis por diminuir o poder de significação da linguagem poética, já que nesta haveria “comunicação de alguma nova experiência, ou uma nova compreensão do familiar, ou a expressão de algo que experimentamos e para o que não temos palavras — o que amplia nossa consciência ou apura nossa sensibilidade.”. (ELIOT, 1991, p. 27).

O estopim para a depreciação acerca da publicidade e afins é um comercial televisivo no qual Carlito, personagem de Charles Chaplin, é relacionado a uma instituição financeira que divulgava planos de poupança bancária. Essa associação arbitrária é, para o ensaísta, um “aviltamento simbólico” já que provocaria uma “usurpação de valores e, como tal, de degradação simbólica” (PAES, 1999, p. 145, 146) devido ao fato de, em *Tempos Modernos*, o personagem vagabundo lutar contra as engrenagens do capitalismo desumanizador, às quais fora associado no reclame.

Desse modo, José Paulo fala da função da poesia como manifestação cujo propósito (um deles, pelo menos) seria tirar o leitor do automatismo, apurando a “sensibilidade e a consciência do leitor” (PAES, 1999, p. 146) embotado por esses agentes. Tal visada de José Paulo está em consonância com a noção de ensaio para Jean Starobinski, para o qual, à luz de Locke, haveria na prática ensaística uma “ideia nova, uma interpretação original de um problema controverso. E é nesse valor que a palavra será empregada. Ela alerta o leitor para uma renovação das perspectivas”. (STAROBINSKI, 2012, p. 44). Muitos dos textos de *O lugar do outro* têm essa função de alerta quanto ao desserviço da mídia, por exemplo. O ensaio assim é fruto de um olhar não contaminado; é fruto dessa leitura que se espanta com um desgaste e reivindica o estranhamento, o impacto que a

¹³⁷ ELIOT, T.S. A função social da poesia. In: *De poesia e poetas*. Trad. e prólogo Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 25-37.

linguagem pode gerar. É à luz de Montaigne que Starobinski afirma que escrever é “tocar o leitor na carne, arrastá-lo a pensar e sentir mais intensamente. É às vezes surpreendê-lo, escandalizá-lo e incitá-lo à réplica”. (STAROBINSKI, 2012, p. 56). É como se o ensaio tivesse a função de despertar o leitor (possivelmente embotado pela rotina ordinária) de uma “vigília consciente”.

Conseguindo realizar tal tarefa, o ensaio se mostraria valioso, e pode ser despido da atmosfera que frequentemente o reveste. O próprio Montaigne assim teria feito, pois não queria atizar a Igreja com assertivas, apenas com os volteios de um pensamento “aparentemente díspar, como esboços, tentativas, fantasias, e imaginações *vacilantes*” (...) e pode dizer que está apenas ensaiando pensar, ou: “‘Vou, inquiridor e ignorante’, ou ainda: ‘Eu não ensino nada, eu conto’.”. (STAROBINSKI, 2012, p. 48) [grifo do autor]. Essa humildade seria fachada, coloca o autor de “É possível definir o ensaio?”, pois o inventor do ensaio pessoal sabia que o termo “ensaio” também designava “uma pedra de toque que permite determinar inapelavelmente a natureza e a classificação de um metal”. (STAROBINSKI, 2012, p. 48). Assim, o termo se mostra ambivalente: ora traz um ar de leveza, esboço, despretensão; ora é pesagem meticulosa, forte, capaz de determinações relevantes. E Paes parece saber disso, pois apesar de por vezes partir de objetos aparentemente triviais (como uma propaganda), realiza conjecturas que instigam. Para Starobinski, falar das obras passadas (como se vê em Paes ao falar, por exemplo, do filme de Chaplin) é ajudar os indivíduos da atualidade, sendo que algumas delas estão esquecidas, traídas; obras “das quais nosso mundo se originou”; é com isso que o crítico suíço concebe a tipologia em pauta como um “saber sóbrio” que confronta o objeto com o presente. (cf. STAROBINSKI, 2012, p. 57, 61).

José Paulo, de modo talvez involuntário, acaba então por estabelecer uma relação, ainda que não explícita, entre seus ensaios e sua escrita poética, visto que o olhar em seus poemas lança luz sobre objetos triviais tais como uma propaganda, um *outdoor* (os quais passariam batido para um olhar desatento ou embotado), proporcionando ao leitor refletir sobre o próprio olhar lançado às coisas que o cercam. Desse modo, percebe-se que a crítica feita por Paes acaba por ser metalinguística (por se relacionar com sua poesia), ainda que não o faça diretamente.

A crítica direta ao embotamento (provocado pelo uso desmedido, saturador) é o tema de “Viva diferença”. O ponto de partida do ensaísta-observador é um *outdoor* no qual estava escrito “A inveja é uma merda”. A visão da placa provoca uma reflexão em José Paulo, que discorre sobre como o uso exagerado de palavrões acaba por esgarçar o efeito que eles deveriam ter¹³⁸. A diluição ocorreria também com nudez devido à explicitação exagerada da mesma. Com isso, Paes passa de um ao outro (do palavrão à nudez), fazendo um elogio ao efeito de estranhamento, do chocante.

Como é possível deduzir a partir do parágrafo acima, a publicidade é um alvo recorrente do ensaísta¹³⁹, devido ao fato de ela aparentemente enfraquecer os disfemismos¹⁴⁰. O paulista expõe o “tiro no pé” que a mídia daria ao exagerar, por exemplo, na exposição da nudez. Isso ocorreria porque “a repetitividade mecânica dos mesmos estímulos acaba por embotar a percepção, com automatizá-la”. (PAES, 1999, p. 149). É a partir de tal premissa que José Paulo faz um elogio ao interdito. À luz de Bataille, o paulista afirma que o “jogo manhoso de interdito e violação” (PAES, 1999, p. 149) é que provocaria a eficácia do erotismo – e, por conseguinte, do palavrão.

A defesa paesiana diz respeito à não pasteurização das diferenças. Estas deveriam ser sentidas, percebidas, vivenciadas – o que não ocorreria, o ensaísta exemplifica, com o lema dos estudantes franceses que escreveram no muro em 1968 “É proibido proibir”, pois ao “coibir qualquer manifestação que não se enquadre estritamente em sua ortodoxia, a intolerância busca[ria] anular a diferença e barrar[ria] a diferença do novo”. (PAES, 1999, p. 150)¹⁴¹ [Colchete nosso]. Lúcida exposição sobre alteridade, o ensaio paesiano em pauta faz um elogio à capacidade de convivência com a diferença,

¹³⁸ De modo conservador, Paes afirma que as “mulheres inclusive” estariam falando mais palavrão, e que o tempo de então seria mais permissivo e debochado. (cf. PAES, 1999, p. 148).

¹³⁹ Como exposto, a publicidade ainda foi alvo também em “O vagabundo e usura”, no qual José Paulo comenta sobre o emprego tido por ele como indevido da figura de Carlitos pelo reclame de uma financeira.

¹⁴⁰ Oposto pernóstico de eufemismo, como o ensaísta coloca. (PAES, 1999, p. 149).

¹⁴¹ Alexandre Nodari, em “Limitar o limite: modos de subsistência”, faz uma leitura diferente do lema em pauta. Para o professor da UFPR, a frase traz um raciocínio distinto, análogo a “Sejamos realistas, demandemos o impossível.”, isto é, “(...) contestava-se a lógica normativa em sua raiz, pois, no fundo, obedecer e aplicar a lei é uma mesma coisa”. (NODARI, s.d., p. 03). Com isso, à luz de Deleuze, ele discute uma relação diferente (da mera subserviência) em relação aos poderes: de limitar o limite, ou seja, de contenção, de restrição de instâncias opressoras.

entendendo-a, permitindo o atrito com o outro; sem, contudo, presenciar de modo passivo e embotado, o aparecimento do diferente.

Em “Defesa do atrito”, Silvina Rodrigues fala da poesia como possibilidade de entrar em contato com o outro, e fala de uma cultura que possibilitaria um estar no mundo propício às mais diversas semelhanças. Por isso, defende uma “intervenção política que dê primazia à educação, à preparação para construir um mundo em que possam existir falas-aventuras, falas que abram caminho através do desconhecido.”. (LOPES, 2012, p. 139). Apesar de o presente capítulo dizer respeito ao ensaio, a citação de Silvina Rodrigues dialoga com a proposta literária que atravessa os três livros de Paes abordados nesta pesquisa, na medida em que, de um modo ou de outro, propõem um mergulho no desconhecido, no estranho; propõem um elogio à não pasteurização, à escuta de vozes outras, como que a construir essa cultura de que fala a autora de *Defesa do atrito*.

Nessa perspectiva, a literatura se tornaria uma experiência¹⁴² já que propiciaria um contato com o diferente, modificando o leitor. “A literatura como experiência”, primeiro texto do livro da professora portuguesa, apresenta também essa leitura ao dizer que

Tudo o que vai no sentido da distanciação em relação aos hábitos petrificados (sentimentos emoções, valores), e constitui uma cultura viva, crítica de si própria e que, longe de fazer apologia de misticismos e irracionalismos, pretende estender e aprofundar a irracionalidade, admite já de algum modo a irreducibilidade do estranho. (LOPES, 2012, p. 19 – 20).

Tais defesas (do racionalismo, do contato com o diferente) encontram forte eco nos textos de Paes como “Bruxaria de primeiro mundo” (no qual ocorre uma crítica ao misticismo rasteiro) e na maior parte dos textos de *O lugar do outro*, já que neles se pode ver um olhar para com a diferença, seja por meio de personagens insólitos, seja pela escuta a vozes abafadas por hegemonias políticas, dentre outros.

“Viva diferença”, assim como “O vagabundo e a usura”, mostram um enunciador que observa criticamente o entorno. Myriam Ávila, em “Dêixes e estranhamento: caminhos da nova poesia brasileira”, discorre sobre poemas cujas vozes lançam um olhar

¹⁴² Como já exposto nesta tese a partir de Olgária Matos, com a ideia de que a experiência traz algo novo ao indivíduo, depois de este ter passado pelo perigo, pelo desconhecido.

para aquilo que as circunda, como que a “auscultar o mundo” (ÁVILA, 2007, p.141), lidando assim, a autora, com uma percepção visual do mundo na literatura brasileira do Século XXI e sua relação com a subjetividade do olhar poético. Um exemplo trabalhado é a partir de um texto de Sérgio Medeiros, no qual há uma cena (como um cenário montado) com cadeiras de praia, windsurfe, piscina, como que para fulgurar para um “olhar turista” que, contudo, olha para as coisas atentamente para não se coisificar. (cf. ÁVILA, 2007, p.141). A proposta de Paes, em “Viver a diferença”, é a do olhar renovado, que percebe o outro em sua diferença, e o aceita como tal, sem revidar uma negação com outra negação (como no caso da frase no muro parisiense), ou ainda sem desconsiderar a diferença incomensurável entre as pessoas.

São sobre o cânone os comentários feitos em “Um carnaval de clássicos”, por sua vez. Nesse ensaio com um leve tom de crônica, o paulista revela aos seus leitores da *Folha de São Paulo* de 13/02/1994 que ele passaria o feriado lendo *Por que ler os clássicos*, de Italo Calvino; diz ainda como que alguns textos literários venceriam o tempo e se estabeleceriam como fundamentais.

José Paulo afirma que haveria algo *do* texto (assim como das marchinhas) que conferiria tal posição¹⁴³: “Graças às suas *qualidades intrínsecas*, resistem à prova dos nove, enquanto as novas, de tão mediócras, mal aguentam uma prova de dias” (PAES, 1999, p. 151) [itálico nosso]. Com tal fala, ele desloca o poder canonizador do(a) leitor(a) e das instituições canonizadoras para algo abstrato, como o tempo, o qual se encarregaria de “por ordem na casa das Letras, atirando ao lixo o que não preste e guardando apenas o que merece ser lembrado.” (PAES, 1999, p. 151). Tais afirmações poderiam levantar questões tais como “o que seria ordem nesse contexto?”, ou “quais seriam as qualidades intrínsecas?”, ou ainda: “o que mereceria ser lembrado?”. O posicionamento paesiano torna-se ainda mais curioso quando sugere que um “país de cultura tão rala como o Brasil¹⁴⁴” não poderia dispensar a presença dos (chamados) clássicos estrangeiros. Mas esse não foi o foco do ensaísta.

¹⁴³ Em vez de pensar que a canonização é uma construção social.

¹⁴⁴ É importante fazer uma ressalva quanto a essa “afirmação colonizada”, já que o ensaísta é tradutor defensor da atividade tradutória como formadora das nações, como se vê na explanação sobre a colonização do Brasil por parte de Portugal e impacto dos impedimentos feitos pela metrópole. (Cf. (PAES, 1990, p. 11-12).

Com tal afirmação sobre a cultura brasileira, ele traz uma definição de clássico. O ensaísta cita Paulo Ronai à luz de Otto Maria Carpeaux, o qual diz que “a grandeza do poeta consiste em ver as coisas pela primeira vez”¹⁴⁵ (PAES, 1999, p. 152), tal como um texto clássico faria com o leitor que passasse a ver as coisas já vistas como que pela primeira vez. Ou seja, o entorno seria percebido com olhos descansados, atentos. Paes reforça então novamente seu elogio ao texto literário como elemento extintor do embotamento.

A definição de clássico trazida por José Paulo vem de uma pergunta generalizadora. Depois de contar um episódio acerca de *Sobre a brevidade da vida*, de Sêneca (que teria vendido impressionantemente mais depois de terem publicado num jornal que o então ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, lia-o), o ensaísta potencializa o episódio de especulação editorial, perguntando qual seria o aumento se em vez de noticiar político, o jornal contasse que fora a cantora Madonna ou Michael Jackson a ler o livro: “(...) será que o público deles leem alguma coisa?” (PAES, 1999, p. 152). Assim, *especulando*, conclui o texto, dizendo que se eles apenas comprassem o livro já seria algo válido, pois poderia acontecer a eventualidade de, começarem a ler – por falta de opção, ressalta – e serem fisdados (cf. PAES, 1999, p. 152 - 3). Isso porque um clássico poderia se efetivar como tal quando o prazer ocorresse por acaso.

Tendo em vista que os ensaios de *O lugar do outro* foram escritos para jornais e revistas, é possível ver momentos em que o objeto de análise é extremamente circunstancial. Silva e Targino (2010) comentam sobre essa despreensão do ensaio no jornal. À luz de Peter Burke, dizem que, por vezes, a tipologia foi vista como “(...) um escrito ligeiro e possivelmente superficial, uma expressão de opinião que não se baseia em pensamento rigoroso nem pesquisa extensiva”. (TARGINO; SILVA, 2010, p. 06). Apesar disso, algumas considerações do ensaísta de Taquaritinga vão além da vulgaridade do objeto, tocando em pontos mais ricos, ao passar, por exemplo, pela crítica literária, pela crítica da cultura de massa.

¹⁴⁵ Citação de “A consciência cristã de Milton” (ensaio presente em *A cinza do purgatório*), em que o crítico austríaco discorre sobre a agudez do autor de *Paradise lost*, que teria escrito num contexto de “consciências adormecidas” (CARPEAUX, s.d., p. 178), sendo o referido poeta uma figura fundamental para o homem em sua relação para com o destino e a igreja.

Esse é o caso de “A felicidade pelo computador”, no qual o taquaritinguense comenta sobre um livro de Bill Gates. As ponderações de Paes se dão a partir de trechos do livro do empresário que uma revista arrolara. Eles então servem como desencadeador para o paulista comentar sobre o tom profético e vazio das afirmações do milionário, as quais dizem respeito, basicamente, às possibilidades de um espectador comprar um produto presente num filme a que assiste (por meio da televisão, no momento da exibição); ou dizem respeito ainda à possibilidade de um usuário poder solicitar todas as “matérias do mundo inteiro sobre o primeiro bebê de proveta” (PAES, 1999, p. 156). Bill Gates afirmaria que tal “poder” transformaria a cultura tão radicalmente quanto a imprensa de Gutemberg transformara a Idade Média. Isso leva José Paulo a dizer que os “prodígios arrolados pela futurologia de Gates podem dar uma ideia do que ele entende tanto por cultura como por radicalidade”. (PAES, 1999, p. 156).

É com essa acidez que o ensaísta cita um artigo de Henry David Thoreau, poeta e ativista ecológico, para afirmar seu posicionamento, a saber: a ilusão recorrente da tecnologia como entidade oferecedora de prazeres grandiosos quando, de fato, ela acaba por proporcionar simplesmente “prazeres vulgares”, expressão tomada de Thoreau.

Paes nesse ensaio procura desconstruir a imagem da tecnologia e do entretenimento de massa como instâncias relevantes, recolocando-os no lugar de utilidade e diversão pedestres. Ambos seriam inócuos se se considerar que não conferem ou não proporcionam uma experiência substancial ao indivíduo, por não propiciarem a este, por exemplo, uma desestabilização de noções banais e arraigadas, ou ainda por não ensejarem uma circunstância de reflexão.

Esse cenário parece fomentar o aparecimento de autômatos, como daqueles “consumidoidos”¹⁴⁶ que perambulam no *shopping center* da ode paesiana¹⁴⁷. Tais figuras, desprovidas de maior significação existencial, erram pelo espaço comercial asséptico à procura de algo insosso como a “Grande Liquidação” (PAES, 1992, p. 72). Essas “almas penadas do mundo do consumo” estariam incapacitadas de perceber desejos (mais) próprios do que aqueles incutidos, construídos pela publicidade. Se os círculos infernais do centro comercial conduzem a um inebriamento, a estrada de Gates “parece levar não a

¹⁴⁶ Neologismo do poema “Seu metaléxico”. (PAES, 2008, p. 196).

¹⁴⁷ Ode ao shopping center. (PAES, 1992, p. 73).

um Lincoln Center de deleites culturais propriamente ditos, mas a uma Coney Island dos mesmos ‘prazeres vulgares’ que o nosso século nos tem impiedosamente impingido sob o álibi da produção de massa.”. (PAES, 1999, p. 157).

A crítica à perda da sensibilidade por que passariam esses indivíduos assolados pelo consumismo e pelo entretenimento vulgar permite ver um contraponto que o ensaísta realiza, colocando a literatura como um discurso renovado(r). Essa visão se aproxima do poder moderno feito ao texto literário. Antoine Compagnon (2009), em *Literatura para quê?*, lista quatro poderes atribuídos ao texto literário desde Aristóteles: o primeiro seria o aprendizado via mimeses (o exemplo, na arte, que ensina); o segundo (surgido no Século das Luzes e aprofundado no romantismo) seria a capacidade de cura frente a obscurantismos religiosos; o terceiro, por sua vez, diria respeito à “correção da linguagem” que consistiria na compensação que a poesia faria à chamada língua comum, indo além do ordinário, fazendo o leitor ver o que estaria implícito, “escondida da consciência” (COMPAGNON, 2009, p. 38); por fim, o poder pós-moderno seria o “impoder” (COMPAGNON, 2009, p. 41), ou seja, a impossibilidade de atribuir a ela um engajamento, um aproveitamento social ou moral, o qual “nega qualquer poder da literatura além do exercício sobre ela mesma” (VIEIRA, 2010, p. 4), afirma Miguel Vieira em resenha sobre o livro do professor francês.

O terceiro poder diz respeito a essa preocupação para com a linguagem, afastando-se de um uso ordinário, fazendo “da literatura uma filosofia” por desvelar uma “verdade que não seja transcendente, mas latente, potencialmente presente”. (COMPAGNON, 2009, p. 37, 38). O poeta e o romancista seriam pessoas com articulação linguística, capazes de expressar o que faltaria de palavras ao homem tido como comum; eles seriam, nas palavras de Bergson¹⁴⁸, o artista – figura “cuja função é ver e nos fazer ver o que não percebemos naturalmente”. (COMPAGNON, 2009, p. 37). A operação de estranhamento nos ensaios de Paes não se relaciona diretamente com uma atenção metalinguística da linguagem listada pelo autor de *Literatura para quê?*, mas, sim, na matéria que aborda, procurando, o paulista, desvelar causas distantes de contextos do presente; procurando entoar uma voz dissonante àquela hegemônica da mídia e dos entretenimentos de massa.

¹⁴⁸ Compagnon cita “A percepção da mudança”, texto de *O pensamento movente* (2006, p. 155).

Uma leitura precipitada de “O latim do *marketing*” poderia dizer que o autor de *O lugar do outro* se mostra um purista (quanto à entrada de estrangeirismos em inglês no Brasil). Contudo, essa ideia se dissolve quando José Paulo esclarece, com humor ácido, o motivo de seu descontentamento para com tal presença, ou parte dela, com efeito.

A incorporação abundante de termos em inglês no marketing é alvo de Paes, devido ao fato de essa apropriação se dar com fins mercadológicos e vazios. O ensaísta sugere o despropósito de usar um termo em língua estrangeira para o qual há correspondente na própria língua. Afirmar tal poderia ser vista como intrincada num contexto como, por exemplo, o da tradução de poesia, como se discutiu no capítulo sobre tradução desta tese. Isso porque a poesia teria uma preocupação para com a linguagem e achar correspondentes estritos seria tarefa ingrata, cabendo ao tradutor a faculdade da (trans)criação, no dizer de Haroldo de Campos (1987).

Todavia, o emprego de estrangeirismo o qual o paulista menciona traz em si ares de uma pretensa sofisticação – pautada num valor econômico. José Paulo assim ironiza o “inglês de marketing”: “Neles [em anúncios de imóveis caríssimos], você tem o privilégio de desfrutar um *penthouse garden*, dormir numa *suite master*, dispor de um *flat service*, lanchar na *coffe shop*, bronzear-se no *deck* da piscina ou bebericar no *wave bar...*”. (PAES, 1999, p. 159) [colchete nosso. Grifos do autor]. A (provável) caricaturização do anúncio critica o inócuo (e pretensamente sofisticado) uso dos termos em inglês dessa maneira.

José Paulo lança então um olhar corrosivo sobre isso, mas sem cair num brado vazio contra tal força; isso porque ele reconheceria a utilidade do inglês como “esperanto turístico” (PAES, 1999, p. 161). Seu olhar aí se dá de modo a não naturalizar tal emprego, ou ainda de modo a criticar uma relação suspeita entre estrangeirismo e poder econômico. O uso artificial desses estrangeirismos é percebido por uma atenção que não se mostra embotada.

Outro texto que tem como alvo a vacuidade do *merchandising* e da classe média consumista é “Bruxaria de primeiro mundo”. O título permite ver o tom jocoso e ácido que Paes traz à “esdrúxula simbiose entre tecnologia de ponta com o fetichismo mais primitivo” (PAES, 1990, p. 164), a qual se faria presente no entretenimento pseudo-cultural de novelas televisivas.

Essa fusão, no caso do programa em questão, diz respeito a um personagem que teria poderes paranormais grandiosos, usando de duas ferramentas: uma peça de metal andina e um computador modernoso. Com ambos se dá a vazia ambivalência mencionada no título.

Tal *cenário* serve para o paulista fazer uma ligação com outro produto dito cultural: os romances de Paulo Coelho, os quais teriam uma “feitiçaria yuppie” (expressão que José Paulo cita de Mário Maestri). Paes faz uma breve mas pertinente discussão sobre produtos culturais que colaboram na formação do “imaginário arrivista e fantasioso do brasileiro de classe média”. (PAES, 1999, p. 165). O discurso do ensaísta, portanto, é de cunho crítico, ao valorar o que é ofertado aqui, e que deve ser possivelmente exportado, já que “lá como cá, más bruxas há”. (PAES, 1999, p. 165).

É possível pensar ainda na argumentação de Perrone-Moisés ao dizer que o escritor crítico escreve sobre aquilo que o chancela, ou que, pelo menos, dialoga com sua obra. Nesse sentido, é mister lembrar poemas paesianos como, por exemplo, “Ode ao shopping center” ou “Seu metaléxico”¹⁴⁹, nos quais há uma ácida crítica à classe média consumista que (acha que) realiza-se no ato de aquisição de bens; *personagens*-autômatos que consomem passivamente um produto inócuo e seriam incapazes de promover uma crítica ao *status-quo* ou de realizar uma reflexão mais aguda sobre, por exemplo, o estar no mundo e/ou sobre a própria linguagem.

“Bruxaria de primeiro mundo” é um ensaio que permite ver a liberdade do paulista, que parte de um objeto potencialmente ordinário, como a novela televisiva, para fazer considerações mais amplas sobre a formação do imaginário idiotizado da classe média brasileira que consome tais produtos. Desse modo, o ensaísta inicia suas considerações a partir de um objeto usualmente mal visto para fazer tais considerações. Essa escolha permite ver uma liberdade de José Paulo ao abordar tal produto cultural. Esse alvedrio, arbítrio, relaciona-se como a tipologia textual de *O lugar do outro* e com um *ethos* de escritor que Paes constrói para si: flexível, diverso, hermenêutico.

¹⁴⁹ Poemas de *Prosas seguidas de Odes mínimas* e *Meia palavra*, respectivamente. Aliás, vários outros poderiam ser citados, como corrosivo o “Ode ao turismo”, presente em *Geográfica pessoal*: “Do juízo final / só eles serão poupados / porque mesmo nesse dia / estavam apenas de passagem”. (PAES, 2008, p. 340).

Na tese *Ensaísmo em Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*, Paula Moreira, a partir de mais de duzentos artigos¹⁵⁰, aborda a relação entre a produção poética e a teórico-crítica do escritor curitibano, pois ele disse ter percebido que “não havia mais lugar para o bardo ingênuo e ‘puro’.” (LEMINSKI In: MOREIRA, 2011, p. 27). Nos textos ensaísticos desse autor haveria uma movência: mudanças relativas ao modo como passou a se expor em jornais (a fim alçar um lugar de mais projeção no cenário cultural brasileiro) e ambivalências relativas a um modo de pensar, de cunho dialético, voltado amiúde, por exemplo, a um “cultivo das oposições”, procurando assim constituir o “*ethos* de um intelectual”. (cf. MOREIRA, 2011, p. 253).

A movência, assim, dialogaria com o caráter aberto do ensaio, que procura se distanciar de assertivas universalizantes. Tal característica coloca em xeque a eficiência do ensaio frente, por exemplo, a uma universalidade com traços positivistas. Contudo, como salienta a pesquisadora, algo universal teria a pretensão fugidia de fazer uma “abordagem total”, “analisando [o objeto] em todos os seus pormenores, e sob todos os pontos de vista”. (MOREIRA, 2011, p. 33) [colchete nosso]. Citando Adorno, ela afirma que a “hibridez” seria outro motivo que afugentaria o ensaio em relação à academia, por tal tipologia “evocar uma liberdade de espírito” (ADORNO In: MOREIRA, 2011, p. 34), o que impediria de criar regras universais.

Andréia Guerini também cita Adorno para colocar que a academia em tempos passados também deixou de lado o gênero ensaio, pois este não ambicionaria “perenizar o transitório” (GUERINI, 2000, p. 17) e/ou porque ele compreende um vasto campo, podendo ter traços de quase todos os outros gêneros, tais como o “drama, o tratado, a posa didática, a biografia, a historiografia, o relato de viagens, as memórias, a confissão, o diário etc.” (GUERINI, 2000, p. 17, 19). Em “A teoria do ensaio: reflexos de uma ausência”, a autora faz um panorama de críticos e teóricos que preteriram a tipologia em pauta como, por exemplo, Warren e Wellek, que fazem um capítulo sobre gênero literário em *Teoria Literária*, mas não tratam especificamente do ensaio.

Este, como Adorno afirma em “O ensaio como forma”, nega-se à redução conceitual, por fazer confundir formas e estilos, mostrando-se complexo nas “possibilidades de análise: o ensaio como forma; como opinião; como gênero, antigênero

¹⁵⁰ A autora usa tal nomenclatura, por vezes, para se referir ao ensaio.

ou arquigênero; como forma discursiva; como escritura; como produção simbólica; como prosa crítica; como interpretação etc.”. (GUERINI, 2000, p. 21). O esquecimento mencionado por parte da academia é um dos pontos abordados por Adorno em “O ensaio como forma” – uma das principais referências acerca da tipologia em pauta. No texto, o filósofo alemão coloca que um dos motivos dessa depreciação é porque a academia se ocupa com a “dignidade do permanente, do universal” e por vezes condena uma escrita livre o suficiente para dizer “o que a respeito lhe ocorre” e terminar “onde sente ter chegado ao fim” ¹⁵¹. (ADORNO, 2012, p. 16, 17). O ensaio ainda, afirma o autor de *Notas de Literatura I*, acaba por se envolver em questões de mercado cultural, sendo elas tidas como menos profícuas – exemplo disso seria Sante-Beuve. Em Paes, contudo, os comentários sobre manifestações artísticas de evidente cunho comercial ocorrem com um fim lúcido de criticar o que há de nivelador na ação do mercado (como ocorre em “Bruxaria de primeiro mundo”), o que há de cínico e perversamente invertido pelo *marketing* (como acontece em “O vagabundo e a usura”). Pode-se dizer que os ensaios de *O lugar do outro* não “promovem as celebridades, o sucesso e o prestígio de produtos adaptados ao mercado” (ADORNO, 2012, p. 19), mas, de modo oposto a essa cooptação mercadológica, promovem uma crítica aguda àquilo que José Paulo vê como um raleamento de mitos fundadores e/ou como aviltamento de um dos símbolos contra a opressão mercantil, como é a figura emblemática de Carlitos.

O ensaísta, “radical na não radicalidade”, oferece então ao leitor (...) “explicações dos poemas dos outros (...) ou de suas próprias ideias” (ADORNO, 2012, p. 25), configurando-se assim uma liberdade que pode soar como pouco rigorosa para um contexto mais positivista. Nesse sentido, o livro de José Paulo é exemplar nessa liberdade (de escolha de objetos e de interpretação dos mesmos), apesar de haver neles, como mostra esta tese, uma linha que os atravessa que é o de algum(a) proposta de) estranhamento.

Os textos de *O lugar do outro* mesclam um discurso que ora passa pela crítica literária, ora pela biografia, e ora confundindo-os, fazendo “de si mesmo o palco da experiência intelectual sem desemaranhá-la”, como se vê, por exemplo, em “Por direito

¹⁵¹ Vale ressaltar que essa ressalva para com a liberdade ensaísta não é uma regra definitiva – o que pode ser percebido, por exemplo, na recepção de Walter Benjamin, já que o filósofo alemão se vale, com frequência, de uma escrita fragmentada, pouco ortodoxa academicamente.

de conquista”, texto em que, como já exposto aqui, a voz ensaísta se desdobra, torna-se outra para se ver distanciadamente, para então ensaiar um capítulo ao mesmo tempo biográfico e crítico do desenvolvimento urbano de São Paulo. Nesse caminho sempre em construção, sempre ensaiado, essa tipologia assume sua despretensão e sua distância de uma análise total(izante), tentando anular “as pretensões de completude e de continuidade”, já que a realidade também seria fraturada e a unidade do ensaio estaria na busca “através dessas fraturas.”. (ADORNO, 2012, p. 34, 35). A totalidade assim reverberaria no fragmento, a telenovela metonimicamente abarcaria uma vasta produção cultural voltada a controlar mesquinamente o imaginário da classe média¹⁵², assim como a São Paulo das décadas de 70 e 80 é o epicentro (talvez junto com Brasília) que emblematisa a ideia de desenvolvimentismo que pairou no Brasil do século passado. Nesse sentido, as análises de Paes fulguram não apenas como interpretações de questões pontuais, mas partem destas para se ambitalizarem.

A liberdade referida, marca do ensaio, seria a entrada aberta para o ensaísta investir afetos e leituras na escrita, mesclando questões biográficas (como sua relação com, por exemplo, cidades e escritores), com visadas interpretativas sobre o entorno, sobre os mais diversos textos que José Paulo leu. Ele então faz aquilo que Liliana Weinberg atribui ao gênero ensaístico: a adoção de um ponto de vista, e (a partir de Adorno) a “representação de um processo interpretativo”. (WEINBERG, 2012, p. 18).

Tal construção, afirma a professora argentina, estabelece o elo do ensaísta com o outro. Dá-se então uma tríade, uma relação de participação entre o autor, o leitor e o objeto de reflexão, e um “reenvio constante desse mundo para o olhar sobre esse mundo” (...) o que configura esse processo de “pensar el mundo con el otro”. (WEINBERG, 2012, p. 23). À luz do sociólogo francês Marcel Mauss, a autora vê o ensaio como um diálogo, um livre exercício da amizade e reconhecimento do outro. É importante ressaltar que essa outridade (os textos, os lugares, anúncios etc.), analisada por Paes em *O lugar do outro*, pode ser o próprio autor, como ele se “desdobra” no plano do discurso em “Por direito de conquista”, colocando-se como um outro ao lembrar de sua formação (e da formação de

¹⁵² Cabe lembrar que escritores contemporâneos, contudo, valem-se de todo um aparato midiático, tornando menos categórica essa “mancha” que pairaria nas instâncias midiáticas. Vale lembrar ainda o exemplo menos recente dos vídeos-poema, em que se usa de suportes tecnológicos. Como todo produto cultural, a literatura também está em mudança frequente.

São Paulo em meados do Século XX). Assim, o ensaio paesiano pensa o mundo com o outro (não “apenas” no sentido de ler o entorno com o outro enquanto companhia, ou fazendo uma inclusão); isto é, ambos estão nessa dimensão de outridade, sendo assim matéria de um processo hermenêutico. Lembra Weinberg que Montaigne trouxe algo novo à prosa: suas leituras, diálogos, seu corpo, em um exercício de “autoetnografia” (WEINBERG, 2012, p.20), por trazer para o plano do ensaio questões como, por exemplo, a doença do próprio corpo. Paes, por sua vez, não faz de modo enfático, sistemático tal registro de si; contudo, o discurso autobiográfico em sua obra atravessa tanto os ensaios como a poesia. Nesse sentido, a memória se dá com procedimentos vários: o relembrar/contar a própria vida para ler o espaço (São Paulo, por exemplo); o criticar manifestações culturais tidas como inadequadas para se lembrar de uma leitura mais digna (Carlitos, por exemplo).

Com esse processo interpretativo, o ensaísta apresenta um olhar ativo, crítico, acerca do mundo. E tal postura, pode-se especular, é fruto de um exercício de desembotamento ou, pelo menos, um desejo de não se deixar anestesiado (pelo excesso de estímulos midiáticos, por exemplo). Assim, a voz ensaística se distancia da figura lobotomizada de “Ode à televisão”, pois dispara sua crítica sobre incoerências cínicas da publicidade. O caráter ativo dessa voz, todavia, não se dá apenas nesse âmbito: ela ainda confronta outros discursos, tais como o histórico e o jurídico. Ela se lembra de processos históricos fundacionais para desnaturalizar violências cometidas, por exemplo, pelo Estado.

3.7 Hipóstase: para uma memória que cava

Em “A longa viagem de volta”, Paes parte de um romance de Sinval Medina, *Tratado da altura das estrelas*, para falar do viés histórico que a literatura brasileira teria¹⁵³. O romance permitiria pensar, por exemplo, na Ditadura Militar brasileira como uma hipóstase de tempos anteriores. José Paulo, assim como fez em “Os dois mundos do

¹⁵³ O ensaísta, curiosamente, ainda faz uma provocação à academia, dizendo que os “(...) lítero-sociólogos não costumam voltar os olhos para o domínio da ação simbólica. Com isso perdem o melhor da história e da História”. (PAES, 1999, p. 83).

filho pródigo”, concebe então temas para pesquisas acadêmicas. No caso, a proposta é de ler Medina a partir dessa chave da sedimentação, isto é, tirando a história, certas concepções arraigadas de um lugar aparentemente sólido, para repensar causas diferentes de versões oficiais.

Como já mencionado, é recorrente um livro de ensaios ter textos de temáticas díspares. Prova isso a principal referência do gênero, o texto de Montaigne. São vários, pois, os tópicos abordados por Paes, sendo que eles acabam, com frequência, culminando numa reflexão instigante. Esse é o caso de “Somos todos réus”.

Neste, o ensaísta parte de uma intimação judicial para tocar em reflexões jurídicas e históricas. O ponto de partida da discussão é um documento que uma pessoa conhecida mostrara ao escritor paulista, e este, perplexo pelo tom abusivo do documento, faz, pode-se dizer, uma análise do discurso ali presente. Um dos aspectos comentados diz respeito à escolha do termo “intimado” (no lugar de, por exemplo, “convocado”), o qual tem uma concepção de “falar com arrogância ou mando”. (PAES, 1990, p. 166). Outro trecho que chama a atenção do ensaísta é a parte em que, com caixa alta, afirma-se que se o intimado faltar ao compromisso e não justificar sua ausência, ele será “(...) CONDUZIDO(A) COERCITIVAMENTE POR OFICIAL DE JUSTIÇA OU PELA POLÍCIA.”. (PAES, 1990, p. 167). As letras maiúsculas são vistas por José Paulo como um “mãos ao alto!” e “parecem pressupor na testemunha intimidada a intenção explícita de desobedecer”. (PAES, 1990, p. 167).

Essa culpa pré-estabelecida faz José Paulo remontar a contextos passados (mas nem por isso distantes simbolicamente) que poderiam ter influência direta nessa “culpa subliminar” ou esse “inato sentimento de culpa kafkiano” (cf. PAES, 1990, p. 168, 167). Paes se refere aí à chegada e presença opressoras do catolicismo no Brasil, com o Santo Ofício chegando a Salvador em 1591. Uma denúncia simples bastava a essa instituição para condenar os “inimigos da fé”, em cujos ombros caía o ônus da prova (quando possível), em vez de este ser de responsabilidade do acusador. Tal procedimento criava uma atmosfera de medo e pavor “fácil de medrar os espíritos obsessionados com a noção de pecado”. (PAES, 1990, p. 168).

Com essa reflexão, o que José Paulo faz é tirar a culpa “subliminar” do lugar arbitrariamente naturalizado, buscando em contextos históricos aparentemente remotos

(como o pecado original, aludido na última citação) a causa de mazelas sociais como abusos de órgãos jurídicos e alguns medos generalizados.

É possível dizer que José Paulo realiza algumas das operações ensaísticas, tais como as que são tratadas por Lindinei Silva e Andrea Targino em “A inscrição do ensaio nos gêneros literários”. Uma inclinação interpretativa e autoral associada a uma aparente leveza e liberdade são alguns dos traços desse gênero. Contudo, algumas características despertariam dissenso entre os pesquisadores do gênero ensaístico, tais como o “caráter aberto; instável; ambíguo; híbrido; mestiço.”. Entretanto, haveria características com as quais o consenso entre os pesquisadores é maior como, por exemplo, uma

(...) escrita dedicada a oferecer o ponto de vista do autor a respeito a alguma questão; vínculo com a prosa; caráter não-ficcional; perspectiva pessoal ostensiva; abertura de um amplo espectro de temas e formas de tratamento; concisão; contundência; vontade de estilo. (TARGINO; SILVA, 2010, p. 02).

Tais particularidades podem ser vistas, em medidas distintas, nos textos que compõem *O lugar do outro*. A abertura e/ou “hbridismo” poderiam ser vistos nas diferentes tipologias que atravessam os ensaios paesianos, as quais se notam pelo viés de autobiografia, crítica literária e/ou crítica de arte, crônica, resenha, dentre outros, como se poderá ver nas seções que se seguem neste capítulo¹⁵⁴. O mesmo acontece com as outras características do consenso arroladas por Targino e por Silva: Paes, amiúde, demarca seu ponto de vista sobre aspectos, temas diversos (posicionamento político, crítico-teórico, dentre outros). O vínculo com a prosa, por sua vez, dá-se com as inúmeras incursões memorialísticas (e algumas declaradamente autobiográficas) nas quais o paulista narra ao leitor episódios que seriam pessoais, históricos. Já o caráter não ficcional poderia se articular com análises feitas sobre livros, propagandas etc. Contudo, nos ensaios de *O lugar do outro*, como mencionado, há diversas incursões narrativas (além do fato de que o ensaio em geral é uma exposição perspectivizada, o que subentende uma

¹⁵⁴ É importante lembrar que um gênero textual não se constitui como tal numa condição de unicidade. Como afirma Luiz Antônio Marcuschi, em “Gêneros textuais: definição e funcionalidade”, quando se nomeia um texto “como ‘narrativo’, ‘descritivo’ ou ‘argumentativo’, não se está nomeando o gênero e sim o predomínio de uma sequência de base.” (MARCUSCHI, 2003, p. 27). Ou seja, em meio à argumentação de Paes (reivindicando, por exemplo, um lugar simbólico de mais prestígio a um determinado escritor), atravessam-se narrações, descrições, argumentações etc.

ficcionalização dos fatos). A “perspectiva pessoal ostensiva” é uma propriedade difícil (quicá inviável) de ser medida; vale, contudo, expor que alguns posicionamentos de Paes aparentam ser conservadores¹⁵⁵ (se é que isso pode se relacionar com tal atributo). A amplitude de temas, como já mencionado na tese, é um dos aspectos que caracteriza o livro, o qual aborda temas díspares como, por exemplo, a função da poesia, alguns desserviços da publicidade; hipóstases históricas – temas dessemelhantes que, todavia, são atravessados por alguma proposta de estranhamento. A concisão, por sua vez, é marca conhecida da escrita poética de Paes. Porém, os ensaios em pauta não problematizam a brevidade¹⁵⁶, mas também não apresentam adjetivação excessiva ou qualquer outra marca que trouxesse prolixidade aos textos. Tal característica se relaciona com uma das definições da tipologia, como um texto no qual uma ideia é ensaiada, esboçada, o que por princípio se distancia da verborragia desmedida. A contundência é um dos aspectos que salta aos olhos em *O lugar do outro*, mesmo ela não sendo uma constante excessiva. A crítica literária acadêmica, a mídia, como se verá à frente, são algumas das instâncias que recebem ataques do taquaritinguense. Por fim, a última característica arrolada por Targino e por Silva é a “vontade de estilo”, a qual se mostra, também, difícil de ser definida – salvo quando a escrita é muito idiossincrática. Nos ensaios de Paes, vê-se uma clareza, agilidade, que não permitem uma redução estilística. O autor, por vezes, já criticou escritores iniciantes que teriam estilo forçado, artificial, como cacoetes, o que permite deduzir que José Paulo teria o cuidado de não cair em tais armadilhas caricaturais.

O presente capítulo procurou ajuntar os ensaios, tendo em vista afinidades temáticas, sendo que elas seriam atravessadas por alguma proposta de estranhamento, por parte de José Paulo. Assim o corpo que se forma em *O lugar do outro* não é totalmente híbrido, tendo em vista os temas e as propostas dos textos. Contudo, o conjunto que ali se delineia tem um caráter propositivo: de abordagem e produção da literatura (e das artes

¹⁵⁵ Vide, por exemplo, análise do ensaio “Viva diferença”, neste capítulo.

¹⁵⁶ Como se vê no já citado “Poética” (PAES, 2008, p. 289):

conciso?	com siso
prolixo?	pro lixo

em geral) com vistas a um estranhamento – o que se opõe a uma tendência embotadora dos sentidos feita por instâncias como, por exemplo, a mídia mercadológica. Assim, o autor de Taquaritinga lança seu olhar sobre o entorno, reivindicando, no plano do discurso, um lugar menos anestesiador, para então construir um *ethos* de crítico agudo das coisas que se apresentam, revelando um eu que está para além da figura do “poeta da concisão” – rótulo pelo qual comumente é conhecido. A leitura dos textos de José Paulo Paes revela uma voz lúcida, crítica e com sólida formação cultural.

Tal ideia de revelação de um “novo eu” relaciona-se com a leitura que Cynthia Ozick faz em “Retrato do ensaio como corpo de mulher”, no qual concebe que essa tipologia seria construída deslizando por coisas disparatadas (cf. OZICK, 2011, p. 11). A nova-iorquina se lembra de quando era criança e via uma contadora de história montar uma narrativa a partir de objetos aleatórios. Por isso, fala que o ensaísta é um artista, pois do caos criaria uma cosmogonia. Esta seria urdida a partir de um “eterno perceber”, comparável ao zunido (o qual seria diminuído de modo que se torne agradável ao leitor) baixo da eletricidade, “às vezes se avolumando a ponto de parecer a própria fala, aquilo que todos os seres humanos levam dentro da cabeça.” (OZICK, 2011, p. 11). A estadunidense coloca os ensaístas como figuras que seriam “inquisidores de pormenores, com o mínimo grão do ser” (pequenez do objeto que não diminuiria de modo algum a atividade) o que revela o gosto pela análise; por isso que

(...) a têmpera meditativa do ensaio requer mesa, cadeira, reflexão e devaneio, uma conexão com um entorno civilizado. Ainda que o próprio tema seja a selva de leões e tigres, a questão é ruminar. O lugar do ensaio é junto à lareira, não na rebelião ou no safári. (OZICK, 2011, p. 12).

Em suas incursões sobre literatura, arquitetura, cinema etc. José Paulo pode ser visto como esse “metafísico analítico” de que fala Cynthia Ozick. Um leitor desatento, um crítico cansado poderia deixar passar incólume o reclame com Carlitos, ou poderia postergar a escrita do ensaio-crônica sobre a perda de efeito que o uso reiterado do palavrão provoca. Contudo, o incômodo, o zunido diante do mundo nivelador faz de José Paulo um ensaísta reativo que ruma o entorno, e depois o lança fora (na página) com olhar incisivo. Esse procedimento de Paes encontra eco na associação de Ozick, pois esta aproxima o ensaio da figura feminina, como uma voz viva que pode permitir a entrada

àquele que bate à porta, revelando assim um “eu secreto” (OZICK, 2011, p. 11). Nesse sentido, os ensaios de Paes são um convite ao estranhamento, a um olhar, desprovido do cansaço, para o mundo resultado do excesso de estímulos e opções.

O ensaio paesiano faz então aquilo que João Barrento chama de “escavar realidades”, ou seja, mesmo com um espaço, um cotidiano saturador, o gênero em pauta seria gestado “a bordo dos dias”, e que ele seria uma “desfloração da matéria (...) a penetração (a ficha, a anotação solta, o lampejo que torna o véu translúcido); o desfolhar do labirinto de experiências”. (BARRENTO, 2010, p. 16). Com isso, o autor português afirma que o gênero “faz fulgurar conexões imprevistas”. (BARRENTO, 2010, p. 15) – noção que encontra harmonia em Paes, quando este, em sua autobiografia, comenta sobre o apreço por essa tipologia:

(...) esse gênero tem sido para mim uma via de criação tão estimulante quanto a poesia. Enquanto nesta avulta o trabalho com as palavras e suas caprichosas combinações, no ensaio avultam as aproximações de ideias aparentemente incongruentes para gerar novos pontos de vista. Sobretudo no campo da análise e interpretação literária, conforme acentuo no prefácio de *Transleituras*, meu mais recente volume de ensaios. (PAES, 1996, 57)¹⁵⁷.

As conexões aí podem se dar do “encontro” de um espírito analítico e ao mesmo tempo inventivo com um olhar atento ao que se passa em volta, àquilo que é visto, que é da ordem da experiência. Barrento atrela o ensaio àquilo que, aparentemente, foi experienciado, estando nesse ínterim da experiência e da escrita acerca disso. Por esse motivo, o autor de *O gênero intranquilo* também associa o ensaio ao feminino, como “um espaço uterino receptivo a todas as possibilidades de preenchimento”, em sua aspiração “omnifágica” de tudo abarcar. (BARRENTO, 2010, p. 29, 31).

E para realizar tal escavação do real, seria preciso um convívio íntimo, tal como Paes relata: seu envolvimento com as cartas a Trevisan, sua experiência de tradução e contato com Aravandinou (dentre outras abordagens relatadas em *O lugar do outro*) que

¹⁵⁷ Essa citação tem como contexto um momento de sua autobiografia em que o paulista conta sobre alguns dos episódios em que, por mais de vinte anos, trabalhou no meio editorial, dizendo que coincidentemente quando entrou nessa área, em 1961, publicou seu primeiro livro de ensaios: *Mistério em casa* (São Paulo: CEL, 1961).

denotam não só um espírito atento e inquiridor do paulista, mas também uma relação existencial para com a literatura, e com as artes em geral (e como estas podem ser leituras críticas do entorno). Desse modo, Paes parece fazer aquilo que João Barrento considera típico de ensaístas: a escrita de um “único ensaio contínuo” (BARRENTO, 2010, p. 46). O ensaísta escreveria, com efeito, num sentido macro, um único texto (tal afirmação não tem ares de totalidade resumidora). No caso paesiano, esse texto único que forma *O lugar do outro* diz respeito aos objetos lembrados por ele que, de um modo ou de outro, carregam alguma experiência de estranhamento, desnaturalização ou proposta de mudança, mediados pela memória. Seja pelo desejo de desnaturalizar noções arraigadas, seja pela vontade de recolocar um autor dentro de um sistema literário, o livro é engendrado, mesmo em sua diversidade de temas, como uma compilação de reflexões livres, mas ao mesmo tempo rigorosas, atentando para textos e para episódios aparentemente triviais, reivindicando ou observando algum estranhamento.

O ensaísmo de Paes, observado em *O lugar do outro*, corrobora a hipótese levantada nesta tese, de que a escrita do autor é recorrentemente pautada por uma leitura ou proposta de estranhamento. Se o ensaio é uma discussão livre e pessoal (como o paulista define a partir de Massaud Moisés), José Paulo usa dessa tipologia para rever o lugar simbólico que escritores ocupam, sejam aqueles que já possuem projeção (e que por algum motivo foram supostamente esquecidos pela crítica), sejam aqueles contemporâneos ao ensaísta, os quais têm seus livros resenhados nos “artigos” paesianos publicados em jornais. Com clareza e sem prolixidade, José Paulo reivindica, dentre outras coisas, um lugar não embotado ao uso da palavra. Desse modo, os textos que poderiam ser “apenas” resenhas alçam um posto diferente, na medida em que, por exemplo, discutem o (conjecturado) esquecimento de autores, e/ou na medida em que argumentam em prol de um livro, levantando os méritos deste. O ensaísta, portanto, procura realizar um “programa hermenêutico” (PAES, 1999, p. 12) ao lançar um olhar para objetos aparentemente triviais (como um *outdoor* ou um reclame) e para textos literários dos mais diversos contextos.

Conclusão

Os três livros de José Paulo Paes pesquisados nesta tese abordam diferentes tipos de estranhamentos trabalhados por meio da memória. Assim, delineia-se um projeto literário do escritor paulista: aquele que, por exemplo, procura ver a poesia como um primeiro olhar sobre as coisas; aquele que, na tradução, procura manter aspectos do texto de saída a fim de conduzir o leitor a algum tipo de experiência estrangeira; aquele projeto que, por meio da prática ensaística, busca falar do embotamento que a mídia realiza ao saturar o leitor com informações, dentre outras estratégias.

Mais do que um poeta da concisão, Paes tem uma proposta para sua poética que se nivela com a de grandes modernistas brasileiros, usando de uma linguagem aparentemente simples, mas que não se mostra simplória. Temas existenciais diversos intrincados são tratados à altura de sua complexidade, sugerindo como a experiência humana é marcada por faltas, ausências, enfim, por lacunas as mais diversas. Sua poesia recorda esses aspectos para então, de certo modo, relatar uma voz impactada, que passa ao largo do indivíduo anestesiado. A morte do pai, a casa que desconforta, a filha que *partiu* prematuramente são parte da matéria poética das prosas de Paes. Assim, no pai que ele desconhece, na filha que não pôde conhecer bem vê-se uma relação parca para com os entes, impossibilitados de se tornarem mais familiar.

Os lugares também ensejam um estranhamento familiar, como é poetizado em “Canção do exílio”, texto em que a voz poética conta /lembra que, de tanto passar numa rua, esta passa a ser irreconhecível. O poema traz então uma operação de estranhamento realizada pelo sujeito lírico em decorrência de um uso excessivo exagerado – ideia de que de certo modo se repetirá em um dos ensaios de *O lugar do outro*, ao dizer que a mídia, com seu uso saturador da palavra acaba por cegar o “poder de corte”, de efeito de um vocábulo. A saturação ainda se faz presente em “Ode à televisão”, na qual as emissoras, em suas programações totalizantes, inibiriam o contato do telespectador com o “mundo externo”, desestimulando o indivíduo a ter uma experiência com o entorno, com outros sujeitos, com um outro mundo físico, palpável (e, não, virtual). Desse modo, essa ode faz uma crítica a essa abdicação, abordando a experiência decorrente da relação do homem com o mundo.

O corpo também é fonte de estranhamento, quando a voz poética personifica a perna amputada, ao criar com ela um diálogo. A limitação corpórea ainda se encontra em “Ode aos óculos”, na qual o mundo visto pelo próprio sujeito lírico é construído por *outrem*: as lentes. A visão, sentido que seria particular do indivíduo, é deslocado, tendo os óculos como aquele que seleciona o que vai ser visto. Nessa linha de modificação do corpo e do estar no mundo, a “Ode à bengala” é exemplar na transformação, pois com esse objeto, seu usuário adquire outro status, torna-se diferente do que era.

Diversos são os textos de *Prosas seguidas de Odes mínimas* que permitem ver um diálogo com aspectos biográficos do autor. Como a tese procurou trabalhar, não se diz que haja um espelhamento entre vida e obra, como o biografismo fizera crer. Procurou-se ver como alguns aspectos coincidentes foram metaforizados nos poemas. Um exemplo disso foi a leitura de “Ode à minha perna esquerda”, na qual a voz poética, usando de expedientes do Concretismo, ressignifica o espaço em branco, atribuindo a este a ideia de falta, lacuna, vazio, perda. Tal leitura encontrou consonância nos textos de Combe e de Souza, os quais tratam dos limites tênues entre o vivido e o escrito. Este, portanto, adquire assim um estatuto de mediação. Se na autobiografia o paulista procura “apenas” narrar episódios de sua vida, na poesia, por sua vez, há um outro trabalho estético com a linguagem ao se referir a esses episódios.

No âmbito da tradução, por sua vez, Paes trabalha o estranhamento de modo declarado. O paulista almeja trazer ao leitor do texto de chegada aspectos (sonoros, sintáticos, semânticos) que seriam característicos (do poema) da língua de saída. A ambição de equivalência é uma construção que o tradutor comenta detalhadamente em *Tradução: a ponte necessária*. Assim, o ato tradutório passa a ter um viés de criação, no qual o tradutor ganha espaço (o que não ocorria quando anteriormente dizia-se que o tradutor não deveria aparecer no texto de chegada). Sua transcrição, portanto, procura atender a um desejo seu de provocar estranhamento no leitor do sistema literário de chegada.

Esse desejo é ainda presente na escolha do objeto – a poesia erótica – que, segundo José Paulo, é um segmento marginalizado, esquecido por editoras e outros agentes do sistema literário. Assim, a lembrança, a escolha por tal tema não diz respeito apenas à ideia de (tentar) viver o prazer (fugidio) dessa experiência no âmbito da leitura, mas diz

respeito também a um interesse de divulgação de todo um sistema literário (a literatura erótica) que estaria por ser “garimpada”, como ele afirma na Nota de *Poesia erótica em tradução*. Seria possível ainda pensar no lugar que escritores passam a ocupar num sistema literário depois da publicação de Paes. Ela pode recolocar (ou colocar de modo distinto) autores que eram mais conhecidos por uma literatura bastante diferente da literatura erótica. Nesse sentido, a antologia organizada por José Paulo parece realizar aquilo que alguns de seus ensaios reivindicam: a mudança do lugar que um autor ocupa no cânone, valorizando o escritor por obras aparentemente esquecidas.

A produção ensaística, por fim, traz reflexões, lembranças variadas de José Paulo, as quais, em sua maioria, apresentam alguma experiência ou proposta de estranhamento. O desejo de recolocar autores no cânone, ou seja, a vontade de propor uma mudança, a abordagem de personagens que são estranhos para o autor, a noção de que a poesia desembotaria o leitor apontam para perspectivas de estranhamento. Ou seja, em sua visão, a literatura e a arte poderiam, por exemplo, ser manifestações capazes de aguçar a sensibilidade do leitor “cegado” pelo uso saturador da linguagem midiática. A literatura poderia ser um discurso daqueles que não têm voz hegemônica – o que pode ser visto no poema de Aravandinou traduzido e comentado por Paes. Desse modo seria possível pensar nos ensaios paesianos, mesmo com uma diversidade de temas, como textos marcados por uma unidade, por um desejo de lembrar e estranhar.

Vê-se assim que esses três livros apresentam essa intercessão (do estranhamento *via* memória), o que revelaria não só uma coerência do projeto literário de Paes, mas também uma perspectiva marcante que o autor tem da literatura e das artes. Nesse sentido, esta tese poderia ser um ponto de partida para pesquisas outras acerca da obra do paulista, que é vasta, mesmo sem ser prolixa.

Referências bibliográficas sobre tradução

ARBEX, M.; DINIZ, Thaïs. F. N.; OLIVEIRA, Luiz C. V.; BRAGA, Cibele; SANTOS, Ariane Souza; CLUVER, C.; IM, Y. J.; MENDES, A. M. Da transposição intersemiótica. Belo Horizonte: POSLIT/FALE/UFMG, 2006.

BARRENTO, João; MARTINS, Floriano. Da tradução. In: *O arco da palavra*. Ilustrações Sérgio Lucena. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BATALHA, Maria Cristina; PONTES JR., Geraldo Ramos. In: *Cadernos de tradução*. Centro de Comunicação e expressão. Pós-Graduação em Estudos da Tradução. – nº. 1 (1996). Florianópolis: Pós-Graduação em Estudos da Tradução. p. 27 – 44.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de João Barrento. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>> (acesso em 31/01/2012).

BERNARDO, Ana Maria Garcia. *A tradutologia contemporânea: Tendências e Perspectivas no Espaço de Língua Alemã*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

BLANCHOT, Maurice. Traduzir. In: *L'amitié*. Paris: Editions Gallimard, 1971. Tradução de Davi Pessoa. Disponível em <<http://traduzirfantasmas.wordpress.com/2011/11/26/traduzir/>> Acesso em 26/12/2013.

BRANCO, Lúcia Castello. (Org.) BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf> (acesso em 31/01/2012).

CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco. Ensaios de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. p. 93 – 130.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970. p. 21 – 38.

CLAUS, Clüver. Arte transgênica: a biopoesia de Eduardo Kac. Tradução de Thais Flores N. D. e Eliane Lourenço L. R. In: DINIZ, Thaïs. F. N. (Org.); VIEIRA, A. S. (Org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea* vol.2. 1. ed. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. 213p.

CLAUS, Clüver. Intermedialidade. In: *Pós*. V 1. Nov. 2008. p. 8 – 23.

DE MAN, Paul. Conclusões: “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin. In: *A resistência à teoria*. Tradução de Teresa Lauro Perez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989. p. 101 - 135

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HEIDERMAN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução* (Antologia bilíngue). Florianópolis: Ed. UFSC, 2001. p. 188-215. v. 1. Alemão-Português. [páginas ímpares].

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 63 – 72.

LAGES, Susana Kampff. A tradução como trabalho da memória e traço mnêmico. Disponível em: <
<http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/03susana.pdf> > Acesso em 23/02/2012. ISSN: 2179-8478.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LAMBERT, José. “A tradução”. In: LAMBERT, José; GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène; COSTA, Walter (Orgs.) *Literatura & Tradução*. RJ: 7Letras, 2011. 222p.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. Sobre a descrição de traduções. In: GUERINI, A. Torres; TORRES, Marie-Helène Catherine; FERNANDES, Lincoln P. *Literatura e tradução* – Textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. 197-212

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. 2005. Trad. Thais F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 71p. (Babel)

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora Unesp, 2000. – (Coleção Prismas / PROPP).

ROMÃO, Tito Lívio Cruz. Resenha de *A Tradutologia Contemporânea: Tendências e Perspectivas no Espaço de Língua Alemã*, de Ana Bernardo. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2011v2n28p208/20411>> Data de acesso: 18/12/2013.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIRDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001. 218 p. (Antologia bilíngüe, alemão-português; v. 1).

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Curitiba: Editora UFPR, 2005, pp. 533. Tradução de Carlos Alberto Faraco.

VIEIRA, Josalba R. Duas Leituras Sobre "A Tarefa Do Tradutor" de Walter Benjamin, Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/5079/4540>> (acesso em 01/02/2012).

VISCARDI, Norma Regghianti. *O duplo postulado universal-particular e a polêmica em torno da tradução de poesia: um estudo sobre a matemática da tradução poética de José Paulo Paes*. 1998. (Dissertação de mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 1998. Disponível em <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000182502>> Acesso em 20/02/2012.

Referências bibliográficas sobre memória

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1983.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto. [et al.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 95 – 124.

LEJEUNE, PHILIPPE. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MATOS, Olgária. Tempo sem experiência. Disponível em <<http://www.cpfcultura.com.br/2009/06/09/integra-tempo-sem-experiencia-olgaria-matos/>>. Acesso em 03/01/2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto. [et al.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361 – 366.

PESSOA, Silvana Maria. Casa e memória na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Disponível em

<http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta12/Conteudo/N12_Parte01_art11.pdf> Acesso em 02/01/2014.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Referências bibliográficas sobre poesia

ARRIGUCCI JR. Davi. *José Paulo Paes*. São Paulo: Global, 2003. 5 ed.

BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 – 1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1996. 16 ed.

CLÜVER, Claus. Arte transgênica: a biopoesia de Eduardo Kac. In: DINIZ, Thaís. F. N. (Org.); VIEIRA, A. S. (Org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea vol.2*. 1. ed. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. 213p.

CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona Frenesi, 2008.

COMBE, Dominique. A referência dobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: *Revista USP*. Nº 84. Dezembro/fevereiro 2009 – 2010. p. 112 – 128.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUIMARÃES, Denise A. D. Uma leitura possível do poema “Terra”, de Décio Pignatari. Disponível em http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/03/artigos/pos_texto_entrevista_decio.pdf Acesso em (acesso em 27/07/2011).

MACIEL, Luiz Carlos. *Cadernos de Literatura comentada*. Belo Horizonte: Horta Grande, 2003.

MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.

PAES, José Paulo. *Poesia Erótica em tradução*. Tradução, apresentação, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PASCHE, Marcos Estevão Gomes. *José Paulo Paes: poeta como nenhum outro*. 2009. 124f. (Dissertação. Letras Vernáculas). – Faculdade Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/PascheMEG.pdf>> Acesso em 16/02/2014.

PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

PINA, Manuel António. *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

SECCHIN, Antonio Carlos. O testamento poético de José Paulo Paes. In: *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

SILVA, Rogério. O ver do poético: a letra e o sentido. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/O%20VER%20DO%20POETICO.pdf> Acesso em: 10 de junho de 2011.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

TONON, Elisa. Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12281/8889> (acesso em 13/04/2013).

Referências bibliográficas sobre ensaio

ÁVILA, Myriam. Dêixes e estranhamento: caminhos da nova poesia brasileira. In *Revista Via Atlântica*. 2007. Nº 11. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50670/54782>>. Data de acesso: 16/10/2014.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio Alvim, 2010.

BENAJMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

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

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de e SANTAELLA, Lucia (organização). *Semiótica da literatura*. São Paulo: EDUC, 1987. p. 53-74.

COELHO, Haydée Ribeiro. Correspondências e outras memórias compartilhadas no “espaço biográfico”. In: *Entre traços e rasuras: intervenções da memória na escrita das Américas*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.

CARPEAUX, Otto Maria. A consciência cristã de Milton. In: A cinza do purgatório. Disponível em <http://copyfight.me/Acervo/livros/CARPEAUX,%20Otto%20Mario%20-%20A%20Cinza%20do%20purgato%CC%81rio.pdf> > Data de acesso: 03/02/2015.

ELIOT, T. S. De poesia e poetas. [Sem indicação de tradução]. São Paulo: Brasiliense, 1991. (p. 25-37). Disponível em www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/funcao.rtf > Data de acesso: 28/12/2014

ELIOT, T.S. A função social da poesia. In: *De poesia e poetas*. Trad. e prólogo Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 25-37.

FREUD, S. O estranho. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. Vol. 18, pp. 275-314.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Memória autobiográfica, memórias de uma cidade, memórias de uma ilha: um inventário de Havana segundo Abilio Estévez. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris. *Entre traços e rasuras: intervenções da memória na escrita das Américas*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.

GUERINI, Andréia. A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência. In: *Anuário de Literatura*. Nº 08. 2000. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5416> > Data de acesso: 04/11/14.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guarareira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.

JAUSS, Hans Robert. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Chão de Feira, 2012.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução Marcos de Castro. São Paulo, Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (org.). *Gêneros textuais e ensino*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. 12 ed.

PERRONE-MOISÉS. Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OZICK, Cynthia. Retrato do ensaio como corpo de mulher. In: *Revista Serrote* nº. 09. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Instituto Moreira Sales, novembro de 2011.

REBOUÇAS, Gabriela Maia. O ensaio como reflexão metodológica para o campo jurídico. Disponível em
<http://www.conpedi.org.br/manaus/arquivos/anais/salvador/gabriela_maia_reboucas.pdf>
> Data de acesso: 18/7/14.

SILVA; Lindinei Rocha; SILVA, Andrea Targino da. A inscrição do ensaio nos gêneros literários. In: Cadernos da FaEL. Volume 3, nº 08, Mai. /Ago. de 2010. Universidade de Iguazu. Disponível em
<<http://www.unig.br/cadernosdafaef/ARTIGO%20CADERNOS%208%20LINDINEI.pdf>>
> Data de acesso: 07/10/2014.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: *Revista Serrote*. nº. 10. Tradução André Telles. São Paulo: Instituto Moreira Sales, março de 2012.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. Um elogio da literatura. In *Revista Palimpsesto*. Rio de Janeiro, Número 11, ano 9, 2010. Disponível em
<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num11/resenhas/palimpsesto11_resenha03.pdf>
> Data de acesso: 02/01/2015.

WEIBERG, Liliana. El lugar del ensayo. *CELEHIS* – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Ano 21 – Nº. 24 – Mar del Plata, Argentina, 2012; pp. 13 – 36. Disponível em
<<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/622/625>> Data de acesso: 30/07/2014.

Referências bibliográficas sobre os demais temas

BAKHTIN, Mikhail. Biografia e Autobiografia antigas. In *Questões de Literatura e de Estética* (A teoria do romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernadini; José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis nazário; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Hucitec, 1988. p. 250 – 262.

BEAUGRANDE, R. *New foundations for a science of text and discourse: cognition, communication, and the freedom of access to knowledge and society*. Norwood, New Jersey: Ablex, 1997. Disponível em <http://www.beaugrande.com/new_foundations_for_a_science.htm>. Data de acesso: 20/01/2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. – 1. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras Escolhidas; v. 3).

BORGES, Jorge Luis. As ruínas circulares. In: *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução Ana Mariza R. Filipouski.; Maria Aparecida pereira; Regina L. Zilberman; Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1978.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Veja, Passagens 2002.

FREUD, Sigmund. O estranho. In *Edição eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*.¹⁵⁸ Rio de Janeiro: Imago, 1980.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. Disponível em <<https://osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/alexandre-nodari.pdf> > Data de acesso: 06/01/2015.

¹⁵⁸ O texto consultado não especificava de quem é a tradução, mas acredita-se que ela foi feita por Jayme Salomão, como este o fez com outros textos que saíram pela Imago.

PAES, José Paulo Paes. *Poesia completa*. Apresentação de Rodrigo Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAES, José Paulo Paes. *Prosas seguidas de Odes Mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

SILVA, Giovana Rodrigues da. O sonho e a psicanálise Freudiana. Disponível em http://facos.edu.br/publicacoes/revistas/ensiqlopedia/outubro_2012/pdf/o_sonho_e_a_psi_canalise_freudiana.pdf acesso em 04/01/2013.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In *Janelas indiscretas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ANEXO I

Soneto

A la orilla del agua estando un día
ajena de cuidado, una hermosa
de mirarse su infierno deseosa,
por verse sola allí compañía

la saya alzó que ver se lo empedía
y, pagada de ver tan rica cosa,
le dice com voz mansa y amorosa
que de dentro del alma le saía:

“Por vos soy yo de tantos requebrada,
por voz me dan aljorcas, gargantilla,
chapines, saya y manto para el frío.

Um beso quiero daros.” Y abajada
a darle, por estar tan a la orilla,
trompicó de cabeza y dio en el río.

Soneto

À beira d’água estando certo dia,
descuidada, uma dama primorosa,
de mirar seu inferno desejosa
e vendo-se ali só, sem companhia,

a saia ergueu, que vê-lo lhe impedia
e, feliz de ver coisa tão preciosa,
disse, com doce voz de quem se goza,
e que de dentro d’alma lhe saía:

“Por vós eu sou de tantos requestada,
por vós me dão colares e pulseira,
sapatos, saia e manto para o frio.

“¹⁵⁹Um beijo quero dar-vos” e abaixada
para o dar escorregou na beira
e de cabeça despencou no rio.

¹⁵⁹ Na edição de 2006, abrem-se aspas sem fechamento das mesmas.

ANEXO II

Soneto

– ¿Qué me quiere, señor? – Niña, hoder-te.
– Dígalo más rodado. – Cabalgarte.
– Dígalo a lo cortés. – Quiero gozarte.
– Dígamelo a lo bobo. – Merecerte.

– ¡Mal haya quien lo pide de esa suerte,
y tú hayas bien, que sabes declararte!
Y luego ¿qué harás? – Arremangarte,
y con la pija arrecha acometer-te.

– Tú sí que gozarás mi paraíso.
– ¿Qué paraíso? Yo tu coño quiero,
para meterle dentro mi carajo.

– ¡Qué rodado lo dices y qué liso!
– Calla, mi vida, calla, que me muero
por culear tiniéndote debajo.

Soneto

– Que quer de mim, senhor? – Filha, foder-te.
– Diga com mais rodeios. – Cavalgar-te.
– Diga ao modo cortês. – Então, gozar-te.
– Diga ao modo pateta. – Merecer-te.

– Bem hajas que consigo compreender-te
e mal haja quem peça de tal arte.
Depois, o que farás? – Arregaçar-te
e com a pica alçada acometer-te.

– Tu sim hás de gozar meu paraíso.
– Que paraíso? Eu quero é minha porra
metida bem no fundo do teu racho.

– Com que rodeio o dizes, tão precioso!
– Caluda, amor, que de prazer já morra,
fodendo-te eu por cima, tu por baixo.

ANEXO III

A monarch I'll be when I lie by thy side,
And thy pretty hand my scepter shall guide.

Um monarca eu serei quando, estendido ao teu lado,
O meu cetro for por tua mão linda guiado.

