UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Sérgio Guilherme Cabral Bento

Sob escombros fumegantes:
humor e memória como modos de utopia na poesia de
José Paulo Paes

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Sob escombros fumegantes:
humor e memória como modos de utopia na poesia de
José Paulo Paes

Sérgio Guilherme Cabral Bento

Tese apresentada ao Departamento de
Teoria Literária e Literatura
Comparada da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientação: Profa. Dra. Viviana Bosi

São Paulo

2015

Ao Guilherme

Agradecimentos

À Profa. Dra. Viviana Bosi, não apenas pela oportunidade inicial, pela bondade de toda a ajuda no parco começo, pelas críticas sempre engrandecedoras ou pelo conhecimento bibliográfico tão amplo, mas principalmente pela ternura com que conduziu todo o processo, jamais perdendo o espírito humano que lhe é tão peculiar.

Aos Profs. Drs. Eduardo Sterzi e Murilo Marcondes de Moura, pela participação na qualificação e na defesa, com comentários que enriqueceram de fato o andamento da tese.

Aos Profs. Drs. Masé Lemos e Vagner Camilo, pela leitura e pela presença na banca.

Ao Prof. Dr. Nuno Júdice, pela orientação em Portugal.

Às Profas. Dras. Ida Alves e Célia Pedrosa, pela oportunidade de viajar a Portugal como parte do projeto que coordenavam.

A meu pai, Sérgio, por ser meu norte de razão, e minha mãe, Miriam, o meu recanto de afetos, além de Andrea, Guiomar e toda minha família.

Às pessoas que, direta ou indiretamente, colaboraram em discussões, disciplinas ou assuntos relacionados: Prof. Dr. Álvaro Faleiros, Fabiano Calixto, Profa. Dra. Fernanda Arêas Peixoto, Gisele Rosa, Prof. Dr. Ítalo Moriconi, Profa. Dra. Iumna Maria Simon, João Pedro Borges, José Luiz Rodovalho, Prof. Dr. Marcelo Diniz, Paulo Ferraz, Renan Nuernberger, Prof. Dr. Roberto Zular.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela ajuda.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

À CAPES/FCT, pelo financiamento do estágio sanduíche em Portugal.

À Joyce, por tudo e mais!

Une utopie est une réalité en puissance.

Edouard Herriot

*A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam.
E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em
lembrança, em narrativa. Quando o viajante se
sentou na areia da praia e disse: "Não há mais que
ver", sabia que não era assim. O fim de uma viagem
é apenas o começo doutra.*

José Saramago

*Por que a poesia tem que se confinar
às paredes de dentro da vulva do poema?
Por que proibir à poesia
estourar os limites do grelo
da greta
da gruta
e se espriar em pleno grude
além da grade
do sol nascido quadrado?*

*Por que a poesia tem que se sustentar
de pé, cartesiana milícia enfileirada,
obediente filha da pauta?*

*Por que a poesia não pode ficar de quatro
e se agachar e se esgueirar
para gozar
-CARPE DIEM!-
fora da zona da página?*

*Por que a poesia de rabo preso
sem poder se operar
e, operada,
polimórfica e perversa,
não poder travestir-se
com os clitóris e os balangandãs da lira?*

Waly Salomão

Resumo

A poesia de José Paulo Paes, produzida ao longo de mais de meio século, exhibe uma considerável diversidade de formas e conteúdos, desde manifestações líricas a poemas em prosa, de experimentações visuais e fotográficas a brevíssimos textos cômicos. De forma geral, porém, a contraposição entre o desencanto e a utopia é um fundo temático que subsiste em boa parte desta obra, com oscilações entre ambos os polos. O presente trabalho sustenta que, apesar dos momentos em que há de fato um exaurimento da esperança diante do mundo e suas instituições opressoras, a tônica de sua poética é a presença de uma voz utópica, mais definida e clara até os anos 50, e que vai empalidecendo sistematicamente a partir da década seguinte, com a consagração da sociedade de consumo e do capitalismo tardio. Tal vetor de resistência atinge o quase desaparecimento, metaforizado pelos “escombros”, que, “ainda fumegantes”, conservam contudo a possibilidade da utopia. Esta, raramente enunciada de forma explícita, expressa-se primordialmente por dois modos distintos, a saber: a) a memória, primeiramente enquanto tentativa de intervenção política por meio da revisitação histórica, e posteriormente como rememoração individual, retorno à infância em uma estética tardia de natureza narrativa, de pouquíssimos efeitos poéticos, que se afasta do estilo consagrado do escritor em livros anteriores; b) o humor, que evolui de uma ironia mais direta e agressiva ao epigrama chistoso, elaborada forma poemática que consiste em obter comicidade a partir de trocadilhos, paronomásias, homônimas, enfim, com o trabalho linguístico. A partir, então, de ambas as estratégias, o poeta, de maneiras diferentes, se aproxima da oralidade, seja no ato de narrar histórias, seja na manipulação lúdica dos significantes, o que remonta às tradições de povos antigos e/ou sem uma cultura escrita. Tal retorno ao passado da humanidade (ou do sujeito, o *in fans*, aquele que não fala) é uma saída da História, uma negação do nefasto tempo presente e um modo de existir possível à utopia. Tal postura, em Paes, é satírica, bem como política. Por conta disso, a fim de se expandirem as possibilidades de iluminação crítica do período, faz-se ainda um painel acerca da poesia engajada e do chiste no pós-guerra brasileiro.

Palavras-chave: José Paulo Paes; poesia pós-guerra; poesia contemporânea; chiste; memória;

Abstract

José Paulo Paes' poetry, written throughout over fifty years, displays a considerable diversity of both form and content, ranging from lyric manifestation to prose poems, from visual and photographic experimental poetry to short comic texts. In general terms, however, the opposition discouragement/utopia is the thematic scenery that persists over most of his works, oscillating between both poles. The present dissertation defends that, in spite of several moments in which it is noticeable the fatigue of his hopes due to the world's oppressing institutions, the major tone of his poetics is the existence of a utopian voice, more defined up to the fifties, that gradually weakens from the sixties on, after the consolidation of late capitalism and the mass consumption society. Such resistance arm practically vanishes away, which is portrayed by the metaphor "debris", which, nonetheless, are still "steaming", conserving the possibility of utopia. The latter, rarely expressed in an explicit way, is presented basically by two different modes: a) the memory, firstly as an attempt of a political intervention through the historical re-analysis, and, afterwards, by the personal remembrance, the return to childhood in a rather peculiar esthetical form: through narrative verses with no or very few poetic effects, far from the style the author used to have in previous books; b) the humor, which evolves from a more direct and sharp irony to the witty epigram, an elaborate poematic structure that obtains humor from puns, paronyms, homonyms, i.e., with the linguistic handling. Then, both strategies, in different ways, lead the poet to approach the orality in his works, be it in the act of narrating, be it in the joyful work of the signifier, which brings such poetry to the tradition of ancient societies and/or societies with no written culture. Such return to the past of humanity (or of the infant, from the Latin *in fans*, the one who does not speak) is an exit from History, a negation of the horrid present and a possible mode of existing for utopia. This posture, in Paes, is both satirical and political. Due to that, an after war Brazilian poetry overview has been done concerning both topics, so that they can be enlightened in such generation.

Keywords: José Paulo Paes; after war poetry; contemporary poetry; wit; memory;

Índice de ilustrações

Figura 1	203
Figura 2	205
Figura 3	213
Figura 4	214

Sumário

Introdução.....	11
1. <i>Memento homo, narrato homo</i>.....	16
1.1. História: luta ou luto?.....	16
1.2. Nostalgia, pièce de résistance	28
1.3. Entre o suicida e o ingênuo	35
1.4. Turismo	39
1.5. Cidade: locus de (des)memória	45
1.6. O eu cindido no tempo	56
1.7. Prosas e memórias.....	61
1.8. Paes e outros memorialismos	67
1.9. Infância.....	74
2. Catarse, catar-se	79
2.1. Drummond: de mestre a alvo	79
2.2. A História do Brasil, mais uma vez	87
2.3. A medida da ironia.....	94
2.4. Entre a ironia e a piada.....	101
2.5. A microarquitetura da piada	105
2.6. O chiste como <i>modus operandi</i> do poema	112
2.7. O significante formador do chiste.....	117
2.8. Pós-ditadura: o chiste depois de seu auge	125
3. Austeridade e chiste no pós-guerra brasileiro	138
3.1. Poesia Austera nos trópicos?	138

3.1.1. A antilírica europeia	138
3.1.2. O Drummond de Hamburger	144
3.1.3. Poesia política em Paes: influências.....	152
3.1.4. Paes antilírico?	159
3.1.5. Poesia política pós-guerra.....	164
3.2. O chiste na Literatura Brasileira	172
3.2.1. Sátira pré-romântica: a piada como ridicularização moralizante.....	172
3.2.2. O humor pelo humor: a sátira romântica	180
3.2.3. Poema-piada: o caso Oswald de Andrade	190
3.2.4. Sátira construtivista	193
3.2.5. Marginais ou satíricos?.....	201
3.2.6. A sátira em alguma poesia contemporânea	212
3.2.7. O lugar do chiste	217
Considerações Finais	220
Referências.....	224
Obras do autor	224
Obras sobre o autor.....	225
Demais obras citadas	226

Introdução

O presente trabalho é, antes de tudo, um estudo de caso dentro do universo da poesia escrita na segunda metade do século XX, o período pós-guerra. Em pauta, a intermitente obra em versos de José Paulo Paes, publicada em treze livros ao longo de mais de cinquenta anos. Diante de tal cenário, não surpreende que essa seja uma produção heterogênea, fruto de reações diversas a quadros sociais, políticos, históricos e econômicos tão diferenciados ao longo das décadas em que o autor viveu, o que se espelha tanto em termos formais quanto conteudísticos. Ao crítico, uma vez confrontado com tamanha multiplicidade estética e temática, sobram duas opções: recortar um corpus específico do escritor, limando algumas de suas coletâneas e fechando o escopo temporal a fim de reduzir as contradições internas para focalizar determinado aspecto; ou lidar com toda a obra em viés macrocósmico, em um jogo de ir e vir, contrastando momentos distintos sem jamais perder de vista a contextualização cronológica de cada poema, ou seja, respeitando a diacronia mesmo em análises sincrônicas.

Escolheu-se o segundo caminho, seja pela própria natureza de uma tese – em que se espera um teor argumentativo que vise a certa integralidade, embora sem ceder ao fechamento hermenêutico – seja pela estratégia interpretativa escolhida para a abordagem da criação paesiana. A partir de uma primeira problematização, viu-se nesta poética uma recorrência de imagens, sugestões, ironias, negações e ridicularizações do (e ao redor do) tópico da utopia, o que parece natural, por ser essa uma questão altamente em voga no pós-guerra. Também não é estranho que haja, no bojo de sua obra, direções opostas sobre o assunto, que assinalam as mudanças regulares na relação eu-mundo ao longo da vida. Então, investigações mais profundas indicaram dois modos relevantes de expressão, entre outros menos comuns, usados pelo poeta ao menos em determinada parte de sua escrita: a memória e o humor. Trata-se de dois macro *topoi* que se infiltram pela forma, resultando na experimentação estética que busca o formato poemático que os manifeste melhor; e pelo conteúdo, por meio da expressão direta de seus argumentos, efeitos e fins.

Ora, um tal estudo calcado em dois eixos interpretativos básicos, a atravessar perpendicularmente a produção de um autor, não pode, cremos, dispensar partes de seu corpus, sob pena de omitir estágios – ainda que secundários – por que tais eixos passaram ao longo da

obra em tela. Assim, tem-se, como espectro temporal básico, o intervalo entre a primeira publicação (*O aluno*, 1947) e a última (*Socráticas*, 2001), esta póstuma, já que Paes viveu entre 1926 e 1998. Isso implica dizer, historicamente, que vivenciou integralmente dois processos de ditadura no país, bem como as posteriores redemocratizações; cresceu em meio às notícias da Segunda Guerra Mundial e das incertezas por ela causadas; passou pelos momentos de euforia econômica, tanto na industrialização da era JK quanto no milagre econômico dos anos 70; experimentou um capitalismo provinciano, quase que exclusivamente rural e comercial, no interior, em sua infância, vindo a conhecer depois sua modalidade mais “clássica”, fordista, em Curitiba e São Paulo, bem como seu andamento para a realidade pós-industrial, naquilo que alguns chamam de “capitalismo tardio”, em que a financeirização da economia volatiliza e virtualiza ainda mais os signos, em um processo que persiste até a contemporaneidade.

Já em termos de cultura, Paes relata em entrevistas e em sua autobiografia que em Taquaritinga e no estado do Paraná os modelos literários refletidos pelos artistas e pelos periódicos em geral eram ainda pré-modernos, como se as conquistas da Semana de 22 não tivesse por lá chegado. Isso lhe causa, por um lado, um conhecimento razoavelmente “atrasado” dos modernistas (começa a lê-los por volta de 1942), mas por outro a oportunidade de – juntamente com um grupo de intelectuais de Curitiba – promover a atualização da *intelligentsia* local, o que lhe permite estabelecer contatos, publicar seu primeiro livro e construir uma voz crítica, expressa em diversos artigos da época.

Já ao final da década de 40, morando em São Paulo, o poeta passa a acusar um certo desgaste do Modernismo, cobrando de si e de sua geração a busca por uma dicção própria, independente dos mestres. Evitando a imitação, José Paulo vai moldando sua poética, o que envolve erros e acertos, exageros e necessidades: foram os instrumentos da poesia construtivista de vanguarda dos anos 50 que possibilitaram, no final dos anos sessenta, a concisão epigramática e o jogo de palavras que o marcariam. A partir da década de oitenta, porém, seus versos como que se abrem à experiência individual, em um alongamento no escopo temático que traz uma mudança importante também na forma. Isso significa dizer, de modo inexato e generalizador, nada estanque, que houve três momentos fundamentais na obra de Paes, por vezes se entrecruzando, porém, predominantemente, assim dispostos: o poeta jovem sondando possibilidades, de uma lírica confessional a uma voz política neorrealista; o cômico implacável de poemetos cáusticos em suas críticas; e por fim uma poética mais narrativa, de abertura ao sujeito.

Consideradas essas três “fases” (e mantidas todas as restrições a tal termo tão redutor), todas, de algum modo, englobam tanto o eixo da memória quanto do humor. Aquela, é verdade,

aflora mais nas coletâneas finais, porém sua imbricação com a História nos obriga a voltar aos primeiros livros de José Paulo; este, por sua vez, concentra-se fortemente entre as décadas de 60 e 70, mas tem seu nascedouro enquanto envolvimento político nos anos 40, bem como passa, ao final da produção paesiana, por um ocaso criativo. Por conseguinte, nem a rememoração tampouco a comicidade admitem foco nesta ou naquela etapa da carreira do autor. Com relação à ordem de abordagem, se em termos cronológicos faria mais sentido iniciarmos pelo humor, na disposição da tese poderia haver um afastamento entre o que acabaram sendo os segundo e terceiro capítulos, intensamente relacionados, devendo assim permanecer em sequência. Por esse motivo, que deve se aclarar adiante, escolheu-se começar pela questão da anamnese.

Assim, na primeira parte do estudo, serão analisadas as relações entre o passado e o presente nos versos de Paes, seja como História, seja como memória, e como ambas se introjetam pela forma. Tal temática, seguramente, é uma das searas não exploradas pela crítica acerca da obra do autor, o que explica a pobreza de referências teóricas específicas a seus compêndios ao longo da seção. Caminhando no “escuro”, procurou-se contrastar momentos diversos dessa produção, principalmente aquele de certa crença e busca pelo dado histórico como modelo para uma revolução futura (anos 40 e 50); e o desencanto pós-histórico, em que a recordação passa a ser a religação catártica com o passado (anos 80 e 90). Por conta disso, não se faz, neste primeiro trecho, um apanhado diacrônico, livro a livro, mas se permitem saltos no tempo que aproximem fases distantes.

No segundo capítulo, o humor na poesia de José Paulo é destrinchado de maneira diferente: preferiu-se uma abordagem cronológica, para que as mudanças a cada nova publicação ficassem marcadas. Ele inicia sua poética com uma ironia deveras drummondiana, cambiando a um ataque direto às instituições logo em seguida, praticamente sem mediações retóricas. Então, molda sua verve social no labor linguístico do chiste, que atinge certo exaurimento a partir dos anos 80, quando retorna uma voz irônica, essa mais amargurada. Esse andamento temporal, portanto, parece o mais coerente para que se percebam tais novos caminhos. Importante ressaltar, nessa segunda parte, que a crítica já existente sobre o poeta estará muito presente, em um corpo-a-corpo constante com o meu argumento. Não poderia prescindir, nesse caso, de um intenso debate com Davi Arrigucci Jr. e João Carlos Biella, cujos escritos concentram-se sobre a comicidade em Paes. Ainda assim, como se verá, as escolhas teóricas para a análise do fenômeno do riso nesta obra – no caso, o romantismo alemão, parte da psicologia lacaniana e certa linguística contemporânea – afastam-se consideravelmente de ambos.

Com relação à fortuna crítica sobre o poeta, aliás, convém um comentário: há dois textos introdutórios a antologias de seus poemas, escritos por teóricos consagrados e que são seminais na compreensão de sua obra: um de Alfredo Bosi, a ser mencionado amiúde no trabalho, e o de Davi Arrigucci Jr.. Além disso, há duas teses de doutoramento que se tornaram livros, uma da UNESP e outra da UFRN, respectivamente, aquela de João Carlos Biella e outra de Antônio Medeiros Jr., também a serem citadas. No mais, foram feitas algumas outras poucas teses e dissertações sobre aspectos mais específicos de sua poética, ensaística ou tradução, bem como artigos pontuais de críticos importantes, também lembrados ao longo do texto no momento propício. Está-se, parece, diante de certa pobreza teórica quantitativa, uma escassez de pontos de vista e de novas propostas que iluminem a obra de Paes.

De certa forma, o terceiro capítulo nasce da percepção de tal necessidade. O autor tem sido, nos textos que elenquei, comparado aos modernos, sempre em especulações de influência, o que é de fato fundamental. Entretanto, faltam aproximações de José Paulo a seus contemporâneos, supostos escritores da “Geração de 45”, ou um pouco mais novos, enfim, que como ele também tivessem crescido durante a Segunda Guerra e tido o Modernismo como referência cultural máxima. Penso em literatos nascidos por volta das décadas de 20 e 30, ou anos depois, para quem os avanços pós-22 são fatos dados, desde sempre, e cujos objetivos são a superação destes paradigmas.

Escolhi, então, dois temas a partir dos quais estabeleci tal posicionamento geracional. Ambos nascem por uma demanda do próprio trabalho, mas especialmente da análise da comicidade, em que os temas do engajamento e da poesia satírica ficam em aberto. Primeiramente, é importante pontuar que, para Paes, a expressão do humor é sempre política. Por isso, na segunda seção sua relação com as teses de Sartre é visitada e pensada, e também seus poemas de uma linguagem seca, direta e agressiva, com um discurso primordialmente participante. Há uma rápida especulação de que se poderia pensar em uma semelhança entre aqueles textos e as obras dos “poetas austeros”, segundo a definição de Michael Hamburger em *A verdade da poesia* (2007) – publicado originalmente em 1968. Este fio solto, então, propiciou a primeira parte do terceiro capítulo: uma investigação, no pós-guerra brasileiro, de possíveis manifestações de austeridade, ou de resquícios desta antilírica no Brasil. Faz-se um breve resumo, na Europa, de autores que passaram por tal tendência, passando-se a um aprofundamento nas influências gerais da obra política de Paes (Sosígenes Costa e Jacinta Passos) até finalmente o mergulho no contraste entre sua obra e a de outros escritores de sua época, como João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar.

Outra questão que é mencionada ao longo do segundo capítulo é o fato de que acreditamos estar a poesia aqui em tela em uma tradição que se pode chamar de “satírica”. Não se trata de um gênero ou de uma tipificação redutora, mas de uma tendência aglutinadora, altamente generalizante, que engloba poetas de fato diferentes, de todas as eras, por um tênue fio condutor. É aquele tipo de criação “baixa”, isto é, que conserva a oralidade do discurso, mas que ao mesmo tempo exibe uma esquadria formal, uma forma fixa, ou algum tipo de manejo com o significante de modo que se obtenha prazer lúdico com ele. No caso de Paes, isso é obtido por meio do chiste, da piada elaborada pela elaboração linguística. A partir disso, criou-se uma lacuna: quais outros autores podem ser considerados satíricos em nossa literatura e, mais que isso, quais deles também lançam mão do chiste? A fim de chegarmos à resposta da questão, revisitamos poetas como Gregório de Matos e alguns românticos, para a compreensão da origem, primeiro, da comicidade em nossa poesia; posteriormente, da compactação do verso humorístico; e, finalmente, identificarmos o possível nascedouro do chiste. Então, com especial foco nos escritores contemporâneos a José Paulo, buscaram-se semelhanças e contrastes entre obras que intentavam o riso, sempre tendo o autor aqui em tela como eixo.

É importante ressaltar a diferença entre os dois primeiros capítulos e o terceiro: enquanto aqueles são mais assertivos, constituindo, *de facto*, uma proposição hermenêutica, a última seção é mais tateante, trazendo comparações muitas vezes inéditas, e de recortes bem pontuais (e suficientemente especificados) de cada poeta. Por causa dessa especificidade, as afirmações devem sempre ser tomadas no âmbito da austeridade ou do chiste, delimitações escolhidas para as aproximações. Foram evitadas conclusões ou definições mais agudas, mas expostas algumas possíveis vias de confluência no contexto do pós-guerra. Pois, se compreender melhor a poesia de Paes significa aclarar mais a cena literária brasileira da segunda metade do século XX e da contemporaneidade, abrir o leque do estudo em direção a seus pares é uma tentativa de começar a amarrar algumas das tantas pontas ainda soltas, acerca do período, em nossa crítica.

1. *Memento homo, narrāto homo*

Narrar é a última forma de contrariar o fim

Lídia Jorge

1.1. História: luta ou luto?

Em seu ensaio “Agora é tudo história” (cujo título é emprestado dos versos finais de “À tinta de escrever”, de José Paulo Paes), Davi Arrigucci Jr. afirma ser a produção poética em questão “um só cancionero da vida toda de um homem que respondeu com poemas aos apelos do mundo e de sua existência interior” (2000, p. 7). Está posta, pois, uma interessante questão: como se articula, nessa heterogênea obra, a relação entre História, presente e memória? Quais os limites entre seus tempos histórico e pessoal, ambos entrelaçados, como sugere Arrigucci?

Já em seu terceiro livro, *Novas cartas chilenas* (1954),¹ Paes traz a História brasileira ao centro de sua poesia. O título resgata a clássica obra de Tomás Antônio Gonzaga, que nas décadas de 40 e 50 parece ter estado em voga nos estudos de Literatura, contando com inúmeras especulações de autoria.² Importante ressaltar, aliás, que a certeza – de acordo com Candido (1997) – de que Gonzaga escreveu-a veio com o estudo de Rodrigues Lapa, publicado apenas em 1958, quatro anos após o compêndio paesiano.

Pretender atualizar *Cartas chilenas* significa, de partida, aderir ao tom satírico da obra original, e de fato tem-se um “manual escolar” que revisita fatos da formação do país em chave humorística. Mas sua ironia não encontra, ainda neste compêndio de 1954, o suporte da brevidade chistosa que marcaria seus poemas a partir da década de 60 – quando, diante das lições dos poetas concretos, extrairia seu *mot d’esprit* da própria tessitura da linguagem, em vez do cômico apenas conceitual e situacional. No livro aqui analisado, o passado brasileiro é recontado a partir da premissa marxista de que a História é feita de revoluções³, de acordo com as influências ideológicas de Paes à época. São elas os principais eventos visitados pelo poeta, como nesse trecho de “Calendário” (p. 101):

¹ Todas as referências a poemas e livros de poesia de Paes terão sido retiradas de suas Obras Completas (PAES, 2008b), sendo doravante indicada apenas a página. Será sempre explicitado, entretanto, o nome da publicação original do poema transcrito.

² Cf CANDIDO, 1997

³ Biella (2008) considera os livros de Paes das décadas de 40 e 50 uma fase em que o poeta ainda tinha certa “crença de que ela [a palavra] podia levar uma mensagem de resistência às injustiças sociais” (p. 17)

1839

Garibaldi
 Foi à missa
 Convidado.
 Mas de balde.
 Não há santo,
 Nem vigário
 Que converta
 Um carbonário.

A Revolução Farroupilha é recontada sob a ótica do derrotado, do oprimido, subvertendo a lógica dos manuais de História. A ironia à Igreja, a partir de uma cantiga de roda comum no século XIX (“Garibaldi foi à missa”), tem efeito cômico, e sugere uma reflexão histórica. Por conta dessa característica, Alfredo Bosi (2003) fala em uma “contra-história” que brota a partir de tal inversão. Neste poema, um dos pontos altos do livro, há uma série de epigramas como este acima mencionando revolucionários do passado, como se o reavivamento de suas lutas pudesse inflamar o leitor dos anos 50. Esta “crença” na História é vista tanto na epígrafe: “Dois são os meios por que nos instruímos: um, quando vemos ações gloriosas, que nos despertam o desejo da imitação; outro, quando vemos ações indignas, que nos excitam o seu aborrecimento” (frase do pseudopoeta Critilo, suposto autor e o narrador das *Cartas chilenas*, que aponta o exemplo das ações passadas como meio de instrução); quanto no poema que abre o livro, “Ode prévia” (p.71-2):

História, pastora
 Dos alfarrábios.
 Meretriz do rei,
 Matrona do sábio.
 [...]

Histriã do rico,
 Madrasta do pobre,
 Copo de vinagre,
 Moeda de cobre.

Estrela da manhã,
 Mapa ainda obscuro.
 História, mãe e esposa
 De todo o futuro.

Embora um “mapa ainda obscuro”, a História é a base do conhecimento, a “Matrona do sábio”. Sem ela, um projeto de futuro se mostra impossível. Na penúltima estrofe, fica clara a posição marxista do poeta, criticando a apropriação do discurso histórico pelos vencedores, ou seja, pela classe dominante. A “Madrasta do pobre”, a História “oficial”, peca por essa distorção. Paes parece querer acreditar que, ao subverter essa lógica e trazer à sua poesia o

pressuposto da classe oprimida, poderá melhor compreender o seu presente.⁴ Uma peça em que isso definitivamente se dá é “A mão-de-obra” (p. 78):

São bons de porte e de feição
E logo sabem o que se lhes ensina,
Mas têm o grave defeito de ser livres.

Aqui, ao contrário do poema imediatamente anterior (“A carta”⁵) no livro, o passado é deglutido antropofagicamente de forma a tangenciar a contemporaneidade. O termo “mão de obra”, no título, mobiliza conceitos socialistas fundamentais ao todo de *Novas cartas chilenas*, no que se estabelece um canal intertemporal: a ironia transforma a carta de Pero Vaz de Caminha em substrato para a diatribe sobre a exploração capitalista – além, evidentemente, da escravavidão. A liberdade dos índios parece única, posta como defeito tanto ao autor da carta satirizada (que vivia em uma sociedade escravocrata) como ao sujeito enunciador, este irônico, cuja realidade é a de uma ilusória “liberdade” frente à desigualdade entre classes sociais. O texto, então, tem uma voz que instaura um falso discurso passadista, mas que dialoga com o contemporâneo via associação semântica. Tamanha capacidade de compactar sua ironia na brevidade do epigrama⁶, implodindo o seu cotidiano e repensando a relação eu-mundo, é prenunciada nesse poema e será, em livros mais maduros, uma das principais marcas da obra paesiana.

Curiosamente, a remissão do título a *Cartas chilenas* poderia pressupor ainda uma leve intenção intimista de José Paulo Paes, embora isso não corroborasse seu objetivo politizante, que em suas formas mais puras requer uma dicção despojada de lirismos individuais. O livro de Tomás Antônio Gonzaga, contudo, não se destaca por tal característica: apesar da acidez satírica de Critilo, seu discurso deixa vazar tons subjetivos, que desvelam sua insegurança identitária:

Critilo não era homem de serenidade artística nem muita isenção literária. A poesia é para ele instrumento de confiança e julgamento, pela necessidade que tem de se afirmar; a sátira resvala do tom didático para o monólogo e quase ficamos conhecendo melhor o seu modo de ser – palpitante em cada verso [...] (CANDIDO, *op cit*, p. 160)

⁴ Quando atinge essa conexão com o presente, a “história vista de baixo ajuda a convencer aqueles de nós nascidos sem colheres de prata em nossas bocas, de que temos um passado, de que viemos de algum lugar” (SHARPE, 2011, p. 62-3) e é, portanto, muito útil à restituição da memória dos grupos mais desprivilegiados.

⁵ Diferentemente de “A mão de obra”, neste poema a ironia dá-se pelo arcaísmo da língua, satirizando o texto-referência: “[...] E logo nos topamos/ Com u’a estranha grei:/ Pardos, todos nus, sem coisa alguma/ Cobrindo-lhes o pelo,/ Senhor meu El-Rei [...]”.

⁶ Cf. capítulo 2.

Não há, nessa obra de 1954, esse componente do texto apropriado: sua voz é impessoal, simulando de fato um manual, o que gera dificuldade de atingir a intersecção entre a re-visão do passado e o sentimento presente. Quando não há o logro em estabelecer tal ligação temporal – vista modelarmente em “Mão de Obra” –, o livro acaba por se tornar uma leitura repetitiva, às vezes pecando por excesso de didatismo, às vezes permitindo certa clausura no evento histórico, diluindo o seu objetivo de crítica participante.

Desse modo, a intenção de Paes de fundir sua visão da História, ideais modernistas de redefinição da essência brasileira e a acidez satírica de Tomas Antônio Gonzaga ora obtém sucesso em uma análise provocativa do dado pretérito (como em “Mão de Obra”, ou “A Cristandade”, a ser citado em outro capítulo), ora esbarra na pedagogia excessiva e na previsibilidade, por conta dessa fuga do “eu” e de sua contemporaneidade. Na maior parte deste livro – diferentemente do compêndio árcade apropriado –, o sujeito enunciador, como em uma apostila de história, coloca-se por trás dos acontecimentos, impedindo a fusão lírica a partir do sujeito, o que anula parcialmente o intertexto: mantém-se, da obra-referência, o veio humorístico, mas se perde sua complexidade subjetiva identificada por Antonio Candido.

Já em 1988, Paes publica *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, cuja última seção – “Desistórias” – apresenta a seguinte epígrafe: “*we learn from history that we learn nothing from history*”, de Bernard Shaw. Como entender esse desencanto com a História, vista no livro de 1954 como a “matrona do sábio”, “mãe e esposa de todo o futuro”, relegada – trinta e quatro anos depois – ao duplo sentimento de desistência e de anulação (des-histórias)? Um poema (p. 387) do livro seguinte, *Prosas seguidas de odes mínimas* (1992), retoma o tema:

SOBRE O FIM DA HISTÓRIA

A pólvora já tinha sido inventada, a Bastilha posta abaixo e o czar fuzilado quando eu nasci. Embora não me restasse mais nada por fazer, cultivei ciosamente a minha miopia para poder investir contra moinhos de vento.

Eles até que foram simpáticos comigo e os de minha geração. Fingiam de gigantes, davam berros horríveis só para nos animar a ataca-los.

Faz muito tempo que os sei meros moinhos. Por isso os derrubei e construí em seu lugar uma nova Bastilha. Vou ver se escondo a fórmula da pólvora e arranjo um outro czar para o trono.

Quero que meus filhos comecem bem a vida.

A ironia amadurecida e apurada do Paes dos anos 90 difere do estilo de *Novas cartas chilenas*. Aqui, a História – embora continue sendo vista sob a ótica da revolução – é dada como um fato consumado: a possibilidade de luta efetiva, como as revoluções francesa e russa, já

ocorreu. Até a utopia dos moinhos de vento quixotescos,⁷ marca da resistência da literatura moderna ao sufocamento pelo real, é inútil. Assim, destituído do real e da fantasia, o eu-lírico satiriza uma suposta volta ao passado, de forma que reviver uma “História” de fato seja possível às próximas gerações – coisa que ele não pôde fazer. O fim da História, aqui tratado de forma mais cômica que melancólica, denota o sentimento de imutabilidade que o Capitalismo Tardio gera: uma “falsa permanência”⁸ ou estabilidade que inviabiliza mudanças macroestruturais, dado o agigantamento dos aparelhos de poder e das entidades econômicas.

Não é coincidência que Paes tenha trazido tal questão à tona: o suposto “mundo em seu estado final” foi insistentemente debatido entre as décadas de 80 e 90, principalmente após a publicação (no mesmo ano do poema acima, 1992) de *O fim da história e o último homem*, de Francis Fukuyama (1999), livro que expande o conceito por ele proposto três anos antes em um polêmico artigo. Para o americano, a queda do muro de Berlim e o fim do socialismo no Leste europeu consolidam a democracia liberal como o modelo definitivo de organização social. Desde então, tem havido um sem número de críticas e restrições ao tom radical do teórico, principalmente em se levando em conta as instabilidades políticas de parte da Ásia e do Oriente Médio.⁹ Importante ressaltar, porém, que a ideia de um “fim” para a História data de muito antes, desde Hegel (a base teórica de Fukuyama) até Marx e Nietzsche.¹⁰ Mais contemporâneo a Paes – e, portanto, mais útil como referência da “atmosfera” que cercava o poeta –, Vilém Flusser (2011) mostra um lúcido painel do “mundo pós-histórico” tendo por base uma hermenêutica do cotidiano das grandes cidades ocidentais. Sem a pretensão universalizante e axiomática de Fukuyama, Flusser (já na década de 80) considera o “evento Auschwitz”, enquanto marca do “projeto ocidental”, a culminação dessa cultura e, portanto, o gatilho de uma fase posterior à História:

É um evento incomparável, inaudito, jamais visto, ocorreu recentemente e esvaziou o chão que pisamos. *Auschwitz*. [...] é que lá a cultura ocidental revelou uma das virtualidades a ela inerentes. Auschwitz é *realização característica* da nossa cultura. [...] Brota diretamente do fundo da cultura, dos seus conceitos e dos seus valores. (2011, p. 21)

⁷ As referências a Dom Quixote remetem a outros momentos da poesia de Paes. Em *Cúmplices*, o “Soneto Quixotesco” é uma ode à luta utópica do cavaleiro/poeta, de “fortuna incerta, divagar constante/sereno o rosto, sempre altivo o braço.” No “Novo soneto quixotesco”, de *Epigramas*, o tom eufórico (“Mas teu exemplo fica e é sobre ele/que me debruço(...)”) já é maculado por certo sentimento fatalista: “Certo dia,/Viramos bacharéis ou almocreves,/E nesse dia, Herói, morres conosco”.

⁸ Para LEFEBVRE (1971), o “tédio final”: “Alguns ritos bem ordenados para dissimular a repetição e simular a criação. [...] Uma paisagem turística permanente”

⁹ Ver, por exemplo, MONGIN (1994).

¹⁰ Cf LEFEBVRE (*op. cit.*).

O campo de extermínio como reificação absoluta da coisificação do humano: a Segunda Guerra Mundial marca, segundo o pensador, a objetivação máxima do aparelho, da engrenagem sistemática fora do controle do homem.¹¹ “Daí a outra pergunta: como viver em cultura destarte, desmascarada?” (p. 27). Para o próprio Flusser, a saída é buscar projetar-se para fora desse projeto nefasto, para fora da História Ocidental. Ou seja, na direção contrária da engrenagem.

É difícil precisar até que ponto Paes usa o termo “pós-história” em sintonia com tais teorias. O termo reaparecerá em um artigo, publicado no mesmo período, chamado “Por direito de conquista”, que analisarei posteriormente. Mas, sem dúvidas, o poema acima mostra certa percepção de que o fato histórico tal qual aquele em que ele acreditava em *Novas cartas chilenas* já não é possível. Em entrevista a Carlos Felipe Moisés, falando sobre “poesia engajada”, afirma:

Meu caso se explica, em parte, pela época histórica em que nasci para a literatura. Pertencço àquela geração que adolesceu nos anos da segunda guerra mundial, anos em que se exacerbou, a um ponto até então inédito, aquilo que Drummond chamou, admiravelmente bem, de "sentimento do mundo". Nessa época circulava a expressão "mundo só", que era a utopia a que se aspirava, tão logo terminasse o conflito. Infelizmente, como todas as utopias, foi desmentida pela realidade. O que nem por isso infirma a utopia, ao contrário, torna-a ainda mais necessária. Essa minha geração viveu o Estado Novo, depois o movimento pró-anistia (essas anistias, aliás, estão-se tornando uma espécie de hábito nacional, o que é muito triste, ou uma necessidade nacional, o que é mais triste ainda), depois a queda do Estado Novo, a redemocratização do país, etc. De modo que foi uma época de renascimento cívico do Brasil. Foi um mundo de esperança que nós vivemos e que se marcou muito em mim. (PAES, 1986)

Esse misto de consciência histórica, dicotomia “utopia-desencanto” e a expressão do sentimento do mundo atravessará toda a obra de Paes. Note-se, inclusive, a complexidade da época citada por ele, entre 1945 e 55: a devastação pós-guerra e certa euforia por causa do plano Marshall, na Europa; a redemocratização e um período de crescimento econômico no Brasil. É flagrante, nessa entrevista, a necessidade, expressa pelo poeta, de manter uma esperança utópica mesmo quando isso já não parece possível. De qualquer forma, tal depoimento deixa clara a influência, em sua formação, do clima de guerra, das notícias atroztes que chegavam de todo o mundo, e de como isso foi impresso em seus livros. Talvez o mais claro exemplo seja o poema “Anamnese” (p. 420), de *A meu esmo* (1995):

¹¹ Alain Finkielkraut, em notável ensaio sobre o século XX, corrobora (1998): “O empilhamento nos vagões para animais, os golpes, a fome, a privação da palavra, a cabeça raspada, o número tatuado, tudo é feito para aniquilar a identidade única de cada um e para que só reste do homem um órgão de um gênero humano único” (p. 84)

ANAMNESE

Só souberam que o era após a Queda.
 Como caíram de muito alto, mal lembravam de onde vinham.
 Para que não se apagasse de todo a tenuíssima lembrança, pintaram-na primeiro na parede das cavernas.
 Levaram-na mais tarde para os campos de cultivo e a colheita das vinhas.
 Sobre ela assentaram as colunas do templo. Com ela acenderam a pira dos sacrifícios.
 Mesmo por trás da grossa muralha dos castelos, algum pequeno horto lhe estava sempre consagrado.
 Tampouco ficou esquecida nos jardins geométricos dos palácios e nos estranhos animais das tapeçarias.
 Em meio à floresta de chaminés fabris e sobre a rede fluvial dos esgotos, subsistiu com grotesca nostalgia.
 Dizem que foi sob os escombros até agora fumegantes da Utopia que a sua fragílissima semente pereceu enfim.
 Isso não muito depois de o gigantesco cogumelo de fogo, o mais sinistro arremedo da sua cornucópia, ter tornado supérfluo o próprio esforço de lembrar.

O título do poema imanta o texto com sua complexa polissemia. A anamnese de Platão – para quem a reminiscência é a forma de recuperação do conhecimento perdido na encarnação do corpo¹² – pode ser evocada, até pelo caráter rememorativo do texto. Além disso, o viés semântico da palavra explorado pela medicina – espécie de “questionário” respondido pelo paciente com o objetivo de aclarar o diagnóstico – transforma os dados contidos na obra como “sintomas” de uma condição problemática. Finalmente, a acepção religiosa do termo – uma oração cujo objetivo na missa é de relembrar os feitos de Cristo para, a partir disso, tornar presente a sua força salvadora¹³ – indica o sentido de presentidade, de agoridade contido na palavra.

Assim, todos esses feixes de significação atravessam a trajetória do ato de “ser”, que se inicia na “Queda” – referência bíblica que reforça o sentido litúrgico de anamnese – e desenvolve desde então natureza misteriosa, a começar pelo objeto direto sem referente do primeiro verso: “que o era”. A origem do “ser”, o “pré-Queda” (*locus amoenus*), vira “tenuíssima lembrança”, reminiscência do Paraíso transformada em arte desde os tempos primitivos. O poema então transporta o leitor pela pré-história e pela história, narrando a subsistência dessa transcendência humana mesmo em momentos de dominação religiosa (“as colunas do templo”) ou aristocrática (“grossa muralha dos castelos”). Nem mesmo a devastação

¹² “E se a verdade das coisas que são está sempre na nossa alma, a alma deve ser imortal, não é?, de modo que aquilo que acontece não saberes agora [...] é necessário, tomando coragem, tratares de procurar e rememorar” (PLATÃO, 2001, p. 67)

¹³ Cf ALDAZÁBAL, [s.d.].

causada pela Modernidade (“floresta das chaminés fabris”) impediu sua expressão por meio da “grotesca nostalgia”.¹⁴

Assim, o poema, até a sua antepenúltima estrofe, concentra-se em um ideal de “volta”, de “re-ligação” com uma transcendência atemporal e universal – a “lembrança tenuíssima”, recuperada por diversos coesores linguísticos (“levaram-na”, “sobre ela”, “lhe estava”) em todas as estrofes. Suas manifestações consistem em expressões estéticas, seja em arranjos vegetais, seja em estruturas arquitetônicas. Entretanto, na penúltima estrofe, há uma clara mudança de tom: um genérico “Dizem” corta o caráter afirmativo de antes e instaura a dúvida sobre o suposto fim da reminiscência. Contudo, toda a questão parece inútil: após a bomba nuclear (“cogumelo de fogo”), a busca torna-se supérflua. É importante notar, nessas duas instigantes estrofes finais, que há uma inversão temporal: a última *stanza* resgata um evento anterior à da penúltima, localizando-o e estabelecendo entre eles uma relação causal: o horror da guerra que causa o fim da Utopia (que está “sob escombros até agora fumegantes”, outra imagem que remete ao cenário bélico) e toda a essência da rememoração.

Parece possível, nesse ponto, atestar as marcas da brutalidade de Auschwitz e Hiroshima na obra de José Paulo Paes, e principalmente em seu conceito de mundo. É como se, após 1945, a arte, a filosofia, e todas as formas de transcender o pensamento e a percepção não mais se ligassem a esse “mistério humano”, pré-Queda, espécie de utopia da origem de tudo. Talvez porque o próprio elemento humano já não fosse o mesmo, tivesse que ser repensado após os eventos das décadas de 30 e 40. Ainda na última estrofe, o aposto de “cogumelo de fogo”, “o mais sinistro arremedo de sua cornucópia”, liga o evento ao “arsenal” de realizações humanas, a mais aterrorizadora delas. Se Flusser elegera Auschwitz como o cume da cultura ocidental, Paes adere o conceito ao extermínio atômico. Metonímias diferentes para referentes próximos: o aniquilamento do conceito de humanidade durante a Segunda Guerra Mundial.

Assim, a anamnese promovida pelo poema pode ser tanto uma retrospectiva de reminiscências por parte do poeta como um “diagnóstico” a fim de iluminar sua própria contemporaneidade pós-guerra (afinal, como visto, a palavra-título carrega em sua carga semântica tanto a ideia de presentidade como o conceito avaliativo). Pois parece impossível entender a segunda metade do século sem ter em mente que esses cinquenta anos nascem a partir da guerra mais brutal que a humanidade já foi capaz de realizar. O período é, assim, produto dessa violência, inclusive em países que não se envolveram de maneira tão direta nos

¹⁴ Ou seja, Paes admite que o sentimento da nostalgia – como aquele encontrado em diversos românticos ingleses em meio ao início da urbanização e da industrialização – é um recurso poético válido para o *religio* com o sensível. O tema será retomado.

conflitos, como o Brasil.¹⁵ Até porque foi a partir dos arranjos políticos e econômicos pós-combates que a democracia liberal – suposta agente da “pós-história” – se firma definitivamente.

Ainda na última estrofe do poema, cabe ressaltar um ponto: Paes evita palavras como “inútil”, mas prefere “supérfluo” ao falar do fim da reminiscência. Ou seja, reestabelece certa possibilidade de transcendência, afinal é desnecessária, mas possível. Flutua pelo poema – como em boa parte da obra paesiana – o desencanto com o humano entrelaçado por fiapos de uma resistência utópica (como ele mesmo afirmara na entrevista supracitada). Evidentemente, há uma perversão em ser “supérfluo”, desperdiçável, no que se estabelece a cruel dialética da possibilidade e da descartabilidade. Por outro lado, apesar de *supérfluo*, o poeta está fazendo o poema, está rememorando, de alguma forma. Assim, talvez se possa pensar que se a pré-história inicia o texto (com a remissão às pinturas rupestres) e as eras medieval e moderna o compõem, as últimas duas estrofes instauram um novo momento da humanidade, que talvez não se enquadre mais na lógica histórica, por conta de tudo que já foi dito. Um momento em que a utopia manifesta-se de outra forma, enquanto “escombro”, mas não totalmente morta: “fumegante” faz supor certa vida, vibrando na frequência do possível. Aliás, tal percepção de que há uma ruptura histórica no meio do século XX já ficara clara para ele décadas antes, na acidez irônica de “Cronologia” (p. 177), de *Anatomias* (1967):

A.C.
D.C.
W.C.

No mesmo livro, outro epigrama, “Ocidental” (p. 170), faz a cultura do Ocidente culminar na violência, como se a paronomásia de termos metonímicos (que recuperam a religiosidade vazia, a sociedade de espetáculo e a violência) fosse uma projeção em direção à brutalidade:

a missa
a miss
o míssil

¹⁵ Michael Hamburger (2007) faz um amplo painel do que ele chama de “poesia austera” e “antipoesia”, que é a lírica pós-1945. Embora autores de países diretamente envolvidos nos conflitos, como poloneses e alemães, representem o ápice do rigor antimetafórico, poetas de países distantes da brutalidade bélica, como Drummond e Parra, também se enquadrariam na poética “seca, lacônica e austera, não só porque [...] são os ‘literalistas da imaginação’, mas porque a própria imaginação se deparou com obstáculos de um tipo sem precedentes.” (p. 332). Isso será mais debatido adiante, em outros capítulos. Com relação a Drummond (e também a Murilo Mendes e Cecília Meireles), análise bem aprofundada das relações entre a sua obra e a Segunda Guerra Mundial é feita por Murilo Marcondes de Moura (1998).

Embora os poemas até aqui citados tenham um tom universalizado, tratando de macrotemas como pós-história, cultura ocidental e outros, é a especificidade do cotidiano, a miudeza peculiar do sujeito que José Paulo Paes mais transforma em poesia. A rotina de trabalho, os objetos do dia-a-dia, os vícios deste novo indivíduo surgido a partir do contexto pós-guerra. É, assim, uma obra humanista, e por isso histórica: a operação drummondiana de elevar ao universal o particular está presente em boa parte dos livros do poeta em tela. Curiosamente, tal manobra é similar – e, concomitantemente, oposta, como explicarei adiante – a um dos mais nocivos sintomas da sociedade contemporânea: a espetacularização do cotidiano. A explosão midiática ocorrida nos últimos cinquenta anos acarretou um processo de historicização do banal (e, ao mesmo tempo, a banalização da história). Paes parece absorver isso na irônica ode (p. 399) abaixo (de *Prosas seguidas de odes mínimas*):

À TINTA DE ESCREVER

Ao teu azul fidalgo mortifica
registrar a notícia, escrever
o bilhete, assinar a promissória
esses filhos do momento. Sonhas

mais duradouro o pergaminho
onde pudesses, arte longa em vida breve
inscrever, vitríolo o epigrama, lágrima
a elegia, bronze a epopeia.

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.

Há, no poema, um contraste entre a permanência e a transitoriedade: a tinta, matéria morta, é, a partir de seus suportes (notícia, bilhete, promissória), registro eterno. Denota o acontecimento da notícia, a identidade da assinatura, a auratização da arte. A perenidade – reforçada pela fixação e duração do insculpir, do entalhar, supostos a partir do verbo “inscrever” –, enfim, associada a sentimentos nobres (“fidalgo”), ao Belo do epigrama, da elegia e da epopeia.

A terceira estrofe marca uma inversão de tom (“Mas”) e uma contextualização temporal (“hoje”), o que faz supor que as duas estrofes anteriores referiam-se a outros tempos (e aclara o sentido de “sonhas” que, associado a termos como “arte longa”, “inscrever” e “duradouro”, mobiliza uma utopia de permanência). Na ironia da imagem do jornal com a tinta ainda fresca, a percepção da obsolescência contínua que a “era da informação” causou: mesmo em tempos de computação ainda altamente restrita, prevalece a intuição do poeta cuja referência de mundo

– calcada em seus ideais modernos – não permite a coadunação com o bombardeio sógnico imprimido pelos órgãos de comunicação. O que se viu nas duas décadas posteriores à publicação desse poema – a consagração da informática – é um aprofundamento daquilo que Paes já classificara como o fim do “duradouro”. Assim, o jornal, uma das marcas maiores da Modernidade (que tanto encantou – e incomodou – Mallarmé¹⁶), já não comporta a dinâmica dessa sociedade contemporânea, o que evidencia uma ruptura com a cultura moderna.¹⁷ Mais uma vez, estampa-se na obra paesiana a sensação de um diferente momento cronológico, como que comprovando o esgotamento daquele espírito moderno de outrora.

É esse o “adeus” da tinta: um mundo que não permite mais a pregnância do grande acontecimento, de revoluções – ou seja, da História tradicional –, mas que transforma o banal em História por conta desse excesso midiático. O registro obsessivo do cotidiano, a cornucópia de imagens produzidas, o aumento galopante de informações (muitas vezes inúteis ou repetitivas) historiciza o banal. Por isso a ironia “adeus que agora é tudo História”. O aparente paradoxo facilmente se explica: o “fim da História” é a sua “totalização” pelo trivial, quando é completamente absorvida pelos meios de comunicação imediatos. Quando “tudo” é História, ela morre. Já em 1974 o historiador Pierre Nora diagnosticara o fenômeno:

É aos *mass media* que se deve o reaparecimento do monopólio da história. De agora em diante esse monopólio lhes pertence. Nas nossas sociedades contemporâneas é por intermédio deles e somente por eles que o acontecimento marca a sua presença e não pode nos evitar. (NORA, 1988, p. 181)

É a banalização desse acontecimento, que antes compunha a História: “O acontecimento aproximou-se do fato cotidiano [...] no momento em que a história faz sentir sua degradação em fatos cotidianos” (p. 184).¹⁸ Também na poesia de José Paulo Paes, o dia-a-dia é levado à tona em um rebaixamento de tom diante de parte da poesia anterior a ele. Longe da metafísica de um Murilo Mendes ou da verve épica de um Jorge de Lima, e sem participar de um “projeto poético” como os poetas de 22 ou os concretos, sua obra dirige o olhar ao corriqueiro, dedicando

¹⁶ O jornal, um dos marcos maiores da banalização da palavra e da informação no início da Modernidade, vira “objeto de luto” um século depois. Exemplo claro da aderência entre poesia e crise, independentemente da geração, como acusa Marcos Siscar (2010).

¹⁷ Em outros poemas, a sátira paesiana ao computador parece elegê-lo como um dos veículos de deterioração do sentido de permanência. Em “Descartes e o computador”, de *Socráticas*, um cômico questionamento do filósofo do *cogito* à máquina questiona os limites da humanidade em uma era digitalizada: “[...] Bem vamos deixar a questão em suspenso/ enquanto você pensa se já pensa/ e eu penso se ainda penso.”

¹⁸ Continua Nora: “Esse estado de superinformação perpétua e subinformação crônica caracteriza nossas sociedades contemporâneas” (p. 187).

odes a objetos simples como o espelho, o alfinete e a bengala; transformando momentos triviais, como fazer a barba, comemorar um aniversário ou realizar uma viagem, em poesia; transpor à cena do poema memórias normais, como a casa natal ou um amigo de infância. Mas toda essa dicção menor adquire, nos melhores momentos, um grau universal, arquetípico, que transborda o “eu” e vira um escancaramento do sujeito (ou o que restou dele) em seu tempo¹⁹. Por conta disso afirmei anteriormente que há, em sua poesia, uma operação similar (mas, ao mesmo tempo, oposta) àquela que ocorre na sociedade pós-industrial: o banal emerge e se transforma em História. Porém, no poeta, a espetacularização dá lugar ao registro singelo e poético do dia-a-dia, algo parecido com o que Peter Burke (2011) propõe como alternativa para o historiador contemporâneo, a “micronarrativa”, ou a “micro-história”, que se foca em um “acontecimento que revela conflitos latentes e assim esclarece as estruturas sociais” (p. 351). Esses “instantâneos históricos” são, poeticamente, uma maneira de “fazer história”, testemunhos que deixam transparecer essa nova realidade. Abaixo vê-se um exemplo típico em que o cotidiano faz emergir um viés alegórico da condição do homem comum em seu tempo. Moldadas pela ironia, a ausência de valores, a perda de identidade e a fragmentação da trajetória humana ficam flagrantes (p. 175-6):

O POETA AO ESPELHO, BARBEANDO-SE²⁰

[...]
o fio
da barba
o fio
da navalha
a vida
por um fio

EU?
UE?

mas a barba
feita
a máscara
refeita
mais um dia
aceita

EU
EU

¹⁹ Isso, claramente, não foi um procedimento inédito na poesia brasileira, acontecendo amiúde na produção de Manuel Bandeira, e mesmo na de Drummond. Essa é, sem dúvidas, a herança modernista mais presente na obra paesiana.

²⁰ Em *Anatomias*.

Não é mais uma mera ação rotineira de um homem, mas um discurso em que particular e universal entrelaçam-se. No vai-e-vem da lâmina, mimetizado pelos brusquíssimos *enjambements*, a fragilidade identitária do homem contemporâneo, preso em “máscaras” sociais. O ritmo cabralino do poema imprime uma segura angustiante, em que se barbear transcende a uma operação de opressão pelo externo. Uma vez “a barba feita”, o indivíduo “mais um dia aceita”, em uma sistematização temporal que degrada o próprio devir. Ao final, a reflexão especular antes diversa e questionadora, tanto pela inversão das letras como pelo ponto de interrogação (EU?/UE?), termina por se confundir com o referente, causando um curto-circuito no processo sógnico da imagem do espelho (EU/EU). O objeto refletido (no caso o indivíduo) e o reflexo se fundem em uma forma já não mais interrogadora. É a aceitação passiva da máscara já antecipada pela estrofe anterior: a consagração do simulacro identitário.

1.2. Nostalgia, pièce de résistance

Não só em “O poeta ao espelho, barbeando-se”, mas em vários outros poemas, Paes constrói ironicamente essa vacuidade do “eu” do homem do capitalismo tardio. Há momentos em que se percebe uma entrega melancólica, quando o desencanto e a desesperança deixam vazar, às vezes, uma nota nostálgica, e outras, um viés autodestrutivo. No primeiro caso, um exemplo, de *Prosas seguidas de odes mínimas*, é o belo “Balada do Belas-Artes” (p. 384):

Balada do Belas-Artes

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
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 cita esse poema em sua autobiografia (PAES, 1996), ressaltando a importância desse espaço curitibano para a sua formação intelectual. Não espanta, pois, que seja uma “balada”, pelo caráter épico-narrativo do gênero, que em suas formas tradicionais retoma poeticamente eventos históricos. Nessa versão contemporânea do estilo, a história não brota a partir de sua tradicional universalidade, mas emana do indivíduo e de suas memórias. Mais que o relato de uma lembrança, vê-se a relação homem/tempo de uma época, especialmente o emblemático verso “o tempo congelara-se/ no seu melhor minuto”: diferentemente de “À tinta de escrever” (“firma, azul, a tua promissória/ ao minuto e adeus que agora é tudo História”) – em que a contemporaneidade consiste na opressão temporal, aniquilando a sensação de permanência, do duradouro –, aqui há uma exaltação à percepção do tempo suspenso, como que se usufruir do devir fosse interrompê-lo. Nos anos 40, isso parecia possível no Café Belas-Artes. Nos anos 90, já não era (lembre-se que ambos os poemas, “Balada do Belas-Artes” e “À tinta de escrever”, são do mesmo livro, publicado em 1992, o que reforça o fato de que esse contraste entre o mundo de sua juventude e o contexto do fim do século XX era relevante para o poeta, já que os dois tópicos gravitam na mesma coletânea).

No começo da “Balada”, a reconstituição do cenário memorialístico traça uma analogia entre Curitiba e Paris, o que parece conferir ao relato um tom de Modernidade (na melhor acepção do termo – o esclarecimento, a arte fervilhante, a quebra de tradições), afinal a cidade francesa era a capital desse turbilhão cultural. Tal mágica vivida pelo então jovem poeta é quebrada nas duas estrofes finais, em que o fechamento do local deflagra a consolidação da passagem do tempo. O café, “local de memória”²¹, é fechado “um dia”, marcação temporal que desfaz o congelamento. O fim do grupo de amigos, embora associado ao espaço do estabelecimento, é na verdade um fenômeno do tempo: por isso, a especificação deste destrói a ilusão de permanência, de estabilidade, ou de suspensão do devir. A percepção do fluxo das

²¹ Maurice Halbwachs (1990) assim define as relações entre espaço físico e sentido de permanência psicológica: “A estabilidade do alojamento e de seu aspecto interior impõem ao próprio grupo a imagem apaziguante de sua continuidade. Anos de vida comum decorridos num quadro até este ponto uniforme, se distinguem mal um do outro e chegamos a duvidar que tenha passado muito tempo e que tenhamos mudado muito no intervalo” (p. 132/3)

horas é ao mesmo tempo um dado individual (a trajetória diferente de cada amigo; a consciência da maturidade; o prosseguimento da vida) e um fato universal. Afinal, o verso “(adeus Paris adeus)” retoma a questão da Modernidade, agora em irônico tom saudoso. Mais uma vez, tem-se um vestígio da apreensão, pelo poeta, de um novo momento histórico, posterior ao auge moderno (aqui simbolizado pela cidade-luz). O contraste entre as duas últimas estrofes e o restante do poema é marcado pela transição do pretérito imperfeito (que ressalta a continuidade de um cenário, sugerindo uma cena parada, a descrição de um quadro) ao pretérito perfeito (“foi”; “acharam”), cuja ideia de completude acentua o fim daquele determinado período.

Esse resgate de “sua própria Modernidade” é tingido de uma aura claramente nostálgica, opondo uma reconstrução afável do passado a um presente nada inspirador. O cerne do poema, a irreversibilidade do tempo, é tema recorrente na obra de Paes. O passado brota na página como forma de perenização do momento, de resgate identitário, e não com viés escapista. Não parece possível, portanto, transpor a Paes as críticas comumente feitas a obras nostálgicas por parte de teóricos materialistas como Fredric Jameson ou Raymond Williams, que repercutem a crença de alguns marxistas de que a nostalgia é um “crime político”. A censura a tal sentimento, afirma Marcos Natali (2006),²² está ligada à prevalência da História, já que “só após a historiografia ter se tornado a forma dominante para a representação do passado a nostalgia pôde ser censurada por sua imprecisão” (p. 68). O discurso histórico é aquele que se quer fiel à realidade, embora saiba que isso seja utópico. Já a voz nostálgica, do lado de fora do “imperialismo das categorias historiográficas” (idem, p. 67), figuratiza o passado a partir de certo desencantamento captado pela experiência empírica. Não necessariamente há a reificação de uma imagem passada, uma mitificação acrítica. No caso de Paes, a contraposição passado/presente traz à tona momentos de grandes mudanças sociais e culturais, desde o pós-guerra até a virada do milênio. Ao contrário de seus primeiros poemas, ele parece libertar-se dessa “ditadura histórica” e tramar seus textos com o tecido de sua experiência pessoal, não sacralizando outras épocas, mas reforçando o valor da memória como fonte identitária (no plano individual) e mítica (no plano coletivo).²³

²² Nesta obra, o autor faz uma ótima retomada do conceito de nostalgia desde a sua forma patológica, na era pré-moderna, até sua versão contemporânea.

²³ “Reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver”, lembra Alfredo Bosi (1977, p. 154) em um texto clássico. Além dessas representações, o crítico elenca a sátira, a metalinguagem e a biografia como outras formas poéticas de resistência. A primeira e a última, lembramos, estão especialmente em pauta neste trabalho.

Tal relação entre a memória e o tempo histórico vai ao encontro do que afirma o teórico Eduardo Lourenço (1999), ao diferenciar a melancolia da nostalgia, sendo aquela desvinculada da experiência, ao passo que esta “fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objetos de desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável” (p. 13). Em tese, a restituição do grupo de amigos no Café Belas-Artes cessaria o sentimento do poeta. Entretanto, como já lembrei a partir de Halbwachs, a cisão é mais temporal que espacial: mesmo que se pudesse reconstruir o cenário saudoso, com as mesmas pessoas e os mesmos assuntos, o tempo é irreversível. Por isso, em “Acima de qualquer suspeita”, “Revisitação” e outros poemas a serem analisados mais adiante, o retorno à cidade-natal gera esse estranhamento, já que ela se desfigurou ao longo dos anos. Em uma época de globalização, em que os espaços tendem a se homogeneizar, os microcostumes locais vão desaparecendo, o que acentua aos mais velhos o efeito do devir.

Não é apenas em “Balada do Belas-Artes” que o poeta maduro revive a sua juventude. Publicado em 1995, “Quo vadis?”²⁴ (p. 433) resgata o primeiro período em que morou em São Paulo, antes ainda de se mudar para a capital paranaense, na década de 40:

E agora – Mendonça, Battini –, que fazer?

O trotskista puxou o cordão da campainha, o bonde parou, só ele desceu.

Os demais companheiros, irresolutos, permaneceram em seus lugares. Enredado num espinheiro de questões de ordem, o comitê central não dá notícias de si há séculos.

Quanto a mim, desisti de andar de bonde. Prefiro andar a pé, mesmo sem ter para onde ir.

Nunca ajudei ninguém a erguer muros. Tampouco me chamo Josué. Não sei sequer tocar trombeta.

Será isto o fim dos tempos ou foi apenas o relógio que parou?

Os nomes citados no primeiro verso são de amigos muito antigos de Paes. O primeiro, Antônio Mendonça, era cliente de seu avô na livraria de Taquaritinga, e depois de ficarem mais

²⁴ O livro em questão, *A meu esmo*, tem como subtítulo “quinze poemas desgarrados”, pois são escritos em diferentes épocas, inéditos, e aglutinados nessa coletânea. Embora não se saiba quando cada um foi composto, o fato de terem sido selecionados (e possivelmente revisados) por Paes mostra suas relevâncias e atualidades, para o autor, em 1995. Por conta disso considero altamente justificável a comparação com o “Balada do Belas Artes”, escrito três anos antes, como forma de propor um padrão de pensamento do autor nos anos 90.

próximos, transformou-se em uma espécie de mentor intelectual: “Mendonça me abriu os olhos para os problemas sociais. Os livros de sua biblioteca revelaram-me aspectos da realidade do Brasil e do mundo acerca dos quais eu nada sabia. Mostraram-me também que, além de fazer pensar, a literatura ‘séria’ muitas vezes denuncia, em nome da utopia, as mazelas do mundo. E a utopia é um dos sinônimos da esperança” (PAES, 1996, p. 28). Apresentado a Paes por Mendonça, o escritor Tito Batini chegou a empregar o recém-chegado jovem interiorano em São Paulo, como uma espécie de secretário. O romancista, conhecido à época por uma narrativa marcadamente social,²⁵ também aproximou José Paulo do pensamento político de esquerda. Por conta disso, o fato de citar esses dois nomes específicos no poema transporta o texto ao universo socialista (além, obviamente, do termo “trotskista”). A grande gama de perguntas (inclusive no título – *quo vadis*, “para onde vais?”) já demonstra a insegurança que paira quanto ao assunto. Retomar, meio século depois, momentos de participação e esperança política sob o signo da dúvida estampa a grande mudança: em vez da certeza do caminho correto, o questionamento sobre os rumos de um mundo em que a utopia não parece possível. O ato de desistir do bonde – símbolo coletivo – para andar a pé – ato individual – denota a ausência do espírito de luta, da motivação política, reforçada pela errância do andarilho (“mesmo sem ter para onde ir”). Não por acaso, o nome do livro é *A meu esmo*, e nele outros poemas como “Anamnese” (já visto acima) e “Revisitação” (a ser analisado) ratificam o sentir-se deslocado, perceptível em “Quo vadis”. Já a presença da passagem bíblica de Jericó²⁶ na penúltima estrofe traz outro elemento à peça: o messianismo. Neste paralelo entre Bíblia e socialismo, o “muro” é o ponto de confluência: além do isolamento a Jericó, parece óbvia a menção ao muro de Berlim, símbolo da divisão da Guerra Fria. Em ambos, há a negação: o eu-lírico não se presta ao papel do “salvador” (entendido, aqui, como aqueles que “permanecem no bonde”, ou seja, presos às antigas ideologias de esquerda, mesmo que abandonados, sem um “comitê central”) tampouco do segregador, que constrói muros. Mais uma vez, sobressai-se a impotência.

Tem-se aqui um comportamento recorrente neste “eu” que se molda em alguns dos textos de Paes: o desencanto com o presente e a volta saudosa ao passado, como tentei

²⁵ São obras de Tito Batini, entre outras, “E agora, que fazer” (título apropriado por Paes no corpo do poema) – escrito na prisão em meio ao cárcere imposto pela ditadura Vargas –, e “Memórias de um socialista congênito” (este lançado postumamente), todas de viés claramente engajado.

²⁶ “Gritou, pois, o povo, e os sacerdotes tocaram as trombetas. Tendo ouvido o povo o som da trombeta e levantado grande grito, *ruíram as muralhas, e o povo subiu à cidade, cada qual em frente de si, e a tomaram*. Tudo quanto na cidade havia destruíram totalmente a fio de espada, tanto homens como mulheres, tanto meninos como velhos, também bois, ovelhas e jumentos” (BÍBLIA, Josué 6:20-21) [grifos meus]. Curiosamente, o que em Jericó era libertação (a queda do muro), em Berlim era – aos olhos da esquerda – o triunfo definitivo do Capitalismo.

demonstrar especialmente nos dois últimos trechos citados. Esse tom nostálgico pode parecer conformista, discurso do homem velho e doente que se prende ao pretérito e renega a contemporaneidade. Pode, ainda, soar uma grande ironia a esse mesmo pensamento, ataque ácido dirigido à apatia pós-moderna. Sob qual dos pontos de vista compreender esses poemas?

A partir de tudo o que foi mostrado até aqui, parece-me claro que havia, em Paes, a percepção de um novo momento global que sufocara a luta social, algo que havia sido marcante em sua vida. A impossibilidade de combate, a constatação de que a máquina capitalista imperou e o enclausuramento das artes – especialmente da poesia – frente a esse cenário são gatilhos dessa volta ao passado. A nostalgia, filha da decepção com o tempo e sua irreversibilidade, não é um fechamento – em Paes – alienante, mas uma negação do mundo atual, o que é, em si, uma atitude participativa. É uma escolha, espécie de cola que aglutina os fragmentos de um “eu” que tende a se despedaçar caso aceite os termos do presente.

Há, entretanto, óbvia ironia em meio à expressão desse sincero sentimento. Principalmente quando diz que “a poesia está morta mas juro que não fui eu” em um livro (vivo!) de poesia. Ou quando decreta, na perenidade de um poema, a morte da tinta de escrever. Ou ainda quando afirma que não há “mais nada a se dizer” ao fim de um grande poema (e que já está, portanto, dito). Percebe-se, pois, que o ato da escrita, a escolha de se escrever e publicar poemas, a produção artística, isso é que gera a ironia ao conteúdo. Essa contradição não anula o legítimo discurso nostálgico, mas o transforma em resistência,²⁷ em uma das formas de se fazer poesia em um mundo que é a sua antítese. Retomando o poema “Quo vadis”, sua última estrofe expressa a noção existente sobre as últimas décadas do século XX: a errância não é espacial (para onde vais?), mas temporal. A estagnação (apesar de, superficialmente, ser uma época altamente mutante) sendo vista como o término de um ciclo histórico de “progresso” (no poema, “fim dos tempos”, da história) ou a sua suspensão (a parada do relógio), o que remete a algo próximo ao “interregno” gramsciano (retomado por Zygmunt Bauman em sua teoria de pós-modernidade), espécie de crise que antecipa uma nova fase de evolução histórica. Aqui, mais uma ironia: o congelamento do tempo, que em “Balada do Belas-artes” era catártico (na lembrança), agora (na realidade) é altamente negativo, pois representa a continuidade da miséria contemporânea.

²⁷ “The diverse goals of contemporary nostalgia do have one point in common. They mainly envisage a time when folk did not feel fragmented, when doubt was either absent or patent, when thought fused with action, when aspiration achieved consummation, when life was wholehearted; in short, a past that was unified and comprehensible, unlike the incoherent, divided present. Significantly, one thing absent from this imagined past is nostalgia – no one *then* looked back in yearning or for succor.” (LOWENTHAL, 1989, p. 29)

Ainda sobre esse poema, mais um tema merece reflexão: como disse, a questão bíblica ganha relevo diante da passagem de Jericó. Isso acaba por iluminar um aspecto importante do título: a origem da expressão latina *quo vadis* é de um livro apócrifo que narra um diálogo entre o apóstolo Pedro e Jesus. Este, ao ser perguntado por aquele “para onde vais, senhor?”, responde “Estou indo a Roma para ser crucificado de novo”, o que motiva o apóstolo (prestes a fugir) a voltar e lutar por sua causa. Ou seja, a expressão latina traz consigo tal carga semântica: a luta pelos ideais. Essa dicotomia conformismo/resistência é mais uma vez reforçada, o que evidencia que o aparente pessimismo nostálgico de Paes parece admitir certa abertura a uma utopia possível, tais quais aqueles escombros fumegantes de “Anamnese”.

No mesmo estudo já citado, Marcos Natali, além do apego ao passado (em Paes, uma forma de luta, como já demonstrado), elenca outro elemento fundamental²⁸ à nostalgia: a sensação de que “tudo passou”. Embora este discurso não seja predominante no poeta, permeia alguns momentos de sua obra madura, seja na forma de tédio (“lentos bois,/ passam por mim/ os dias”²⁹) típico da amargura de senescência, seja na recorrente pulsão de morte,³⁰ visível por todo o livro *Socráticas*, mas já antecipada anos antes, na estrofe final de “Balancete” (p. 380), de *Prosas seguidas de odes mínimas*:

A morte: esquina
Ainda por virar
Quando já estava quase esquecido
O gosto de virá-las

Nesses casos, a nostalgia parece afastar-se do sentido de resistência. O eu-lírico entrega-se à desilusão causada pelo real, transformando o presente em um palco vazio. Em “Duas elegias bibliográficas”³¹ (*A poesia está morta mas juro que não fui eu*), a homenagem a dois mestres que representam o Modernismo em seu auge, Oswald de Andrade e Jean-Paul Sartre,

²⁸ Para Chase e Shaw (1989), são três as condições fundamentais para o surgimento da nostalgia: a existência do conceito de presente na sociedade em questão (o que ocorre na realidade ocidental); a concepção generalizada das deficiências do presente e de seus traumas (o que parece ser facilmente detectável na segunda metade do século XX); e, finalmente, a disponibilidade, no presente, de imagens, construções e objetos que remetam ao passado. Não à toa, Paes recorre às cidades em que morou, cita estabelecimentos que frequentava, descreve a casa da família, elementos que ativam no homem maduro a recordação da infância. Sobre a terceira, Lowenthal (*op. cit.*, p. 30) acrescenta que “New awareness of the past that fuels today’s nostalgia derives from two chief sources. One is the technology that furnishes past artefacts and images with compelling vitality; it is now hard to imagine scenes of former times unembellished by tape and film, sound and light. The other is the historians who also bring the past to life again in new ways.”

²⁹ “Écloga” (p. 429), de *A meu esmo*.

³⁰ Identificada por Alfredo Bosi (2003) como “instinto de morte e volúpia do nada” (p. 165) já nos livros da década de 70.

³¹ Não por acaso, o poema abre a seção “Desistórias”, já citada, em que o tom de melancolia predomina.

é carregada de soturnidade: além de mortos, suas figuras de autor minimizadas na contemporaneidade: “sem nenhum humor”, literatos reduzidos a nomes sem vida: “livros só/ enfim/ a existência/ feita essência:/ pó”.

Desse modo, embora a nostalgia em José Paulo Paes seja predominantemente uma recusa a seu presente, o que caracteriza um impulso de luta, por vezes o sentimento imanente é certa renúncia a essa resistência, quando há uma pulsão de morte a fundar o êxito do desencanto. Aqui, vê-se um fino limite entre o que ainda é nostalgia (no sentido de que ainda se olha ao passado) e o que é unicamente tensão autodestrutiva: como disse anteriormente, a representação do homem pós-guerras trazia ambos esses aspectos nesta obra estudada. Tendo explorado o primeiro, atendo-me agora ao segundo.

1.3. Entre o suicida e o ingênuo

Em “Bildungsroman” (também na seção “Desistórias”, de *A poesia está morta mas juro que não fui eu*), o humor irônico do poeta deixa verter uma melancolia corrosiva mais contundente que a maioria de seus epigramas cômicos (p. 352):

antes bebia de desgosto
agora bebe por gosto

O título eleva o poema a um brevíssimo “romance de formação” desse indivíduo arquetipificado em certa parte da obra paesiana. No tradicional gênero aqui apropriado, a narrativa é centrada na evolução de um protagonista ao longo de sua vida, paralelamente ao andamento histórico de seu entorno. Na sátira em questão, a evolução temporal “antes bebia” e “agora bebe” é caracterizada ironicamente com a repetição paronomástica de “gosto” e “desgosto”. É como se o descontentamento com o mundo, já existente no passado, aprofundasse a amargura a um nível em que ela deixa de ser negativa. O torpor e a alienação sugeridos pelo álcool não são mais uma resposta a nada, mas configuram o estado final do indivíduo. Está formado o eu contemporâneo, fundado na aporia de que tanto participar do jogo do capitalismo de espetáculo como refutá-lo é inócuo, seja pelo gigantismo institucional, seja pela impossibilidade de participação e de utopia. Embora não seja uma tendência dominante, essa rendição aparece em alguns momentos da poesia de Paes. Sendo uma poética de “resposta aos apelos do mundo”, retomando a definição de Arrigucci, é natural que haja oscilações para a desistência e até mesmo para a euforia quase ingênua, como se verá em breve. Entretanto, ainda com relação àquela, convém destacar a insistência com que Paes traz a figura do suicida, em

contextos diversos, que variam da admiração à condenação absoluta. Já em seu segundo livro, *Cúmplices* (1951), tal signo está no poema “Carta de guia” (p. 61):

[...]
 III
 Caminhemos
 Sem perguntas
 Como os suicidas
 Que jamais indagam
 A profundidade do abismo.
 [...]

Como em toda a antologia, nesse poema o eu-lírico dialoga com Dora, a esposa de Paes, a quem ele dedicou praticamente todos os seus compêndios. Em todo o texto há um tom positivo, de fluxo constante da vida de ambos – desde que estejam juntos. Causa surpresa, pois, que a caminhada desta terceira parte seja associada ao ato de se tirar a própria vida. Note-se que há uma obstinação em ambas as ações, uma coragem de encarar o desconhecido, seja ao caminhar em vida, seja ao mergulhar para a morte. Cada um cumprindo a sua “sentença” (o título já remete ao documento oficial que declara o resultado de um julgamento). Não há, assim, condenação do suicídio – ao contrário, certo encanto –, e o que se depreende do livro como um todo é que o próprio poeta pode permanecer vivo pela presença da companheira,³² expressão da insegurança identitária vista nos nomes das três primeiras publicações do autor: *O aluno* (1947), que pressupõe a necessidade dos mestres; *Cúmplices*, a da companheira; e *Novas cartas chilenas*, que além da remissão a uma obra canônica traz consigo a dúvida de autoria já citada acima. Assim, a necessidade da presença do outro para legitimar sua expressão marca a juventude da escritura de Paes, que apenas em *Epigramas* (1958) começa a delinear seu estilo pessoal de forma mais evidente. Antes disso, a presença constante da morte na cena poemática parece estar ligada a tal hesitação egóica, cenário que retornaria na sua poesia dos anos 80 em diante, como se verá futuramente. Quanto ao suicida no texto acima, seu desapego pelo futuro é uma forma de se posicionar fora da ditadura do tempo, da clausura do devir. Pois seu correlato em vida, a caminhada “sem perguntas”, almeja o mesmo: desatar-se do nó do tempo, como exposto na primeira parte do poema (“Nossa vida/ Construímos/ A cada passo,/ A cada minuto, /A cada esquina,/ De mãos unidas.”) e concluído na última: “Vivemos, Dora, na certeza/ De sermos amanhã/ O que ontem não fomos.”.

³² No poema *Cúmplices*, a ideia de caminhada é retomada dando tal sentido: “Atrás de mim ficou o espelho fútil./ Além de mim descubro céus inúteis./ Mas o que importa o caminho? Estamos juntos.”.

Não mais em “tom de admiração”, o suicida retorna neste poema (p. 129) publicado na obra de 1958:

PRIMEIRO TEMA BÍBLICO

Dorme o profeta
Muito além da cama,
Enquanto um rato
Devora a colheita,
[...]
Dorme o profeta, sempre
Entre mãos cruzadas:
A inútil mão limpa
Dos suicidas.

Em *Epigramas*, veem-se os poemas mais participativos de Paes, representativos de uma época em que seu ativismo social era intenso. Na série dos dois poemas bíblicos (cujo primeiro está acima), a inação política causada pela passividade inerente ao cristianismo (ou a suas interpretações) é criticada duramente por meio de algumas figuras como o profeta que dorme ou o cordeiro. Pelo trecho acima, nota-se que a inoperância do enviado divino é posta em correlação com a inocuidade do gesto suicida. Em ambos os casos, não fazer nada reforça o *status quo*,³³ ainda que as mãos permaneçam “limpas”. Tal ideia é reforçada no poema “A Maiakóvski” (de *Anatomias*): “uns te preferem suicida/ eu te quero pela vida/ que celebraste na flauta [...]”. No caso do poeta russo, sua obra e sua participação política foram mais representativos ao cenário que o rodeava que seu suicídio.

Há, assim, essa intensa oscilação de tom no tema do suicídio, inclusive um viés cômico³⁴ que não nos interessa nesse momento, mas que retornará no segundo capítulo. O que parece relevante é que nos últimos livros de Paes a figura do suicida volta a ter certa idealização, como no distante *Cúmplices*. Em 1988, no livro *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, lê-se o poema (p. 334):

PISA: A TORRE

em vão te inclinas pedagogicamente

o mundo jamais compreenderá a obliquidade dos bêbados
ou o mergulho dos suicidas

³³ Ainda nesse livro, Paes chega sugerir a luta armada como contraponto a essa omissão: “[...]Homem, não sejas/ Pássaro nostálgico,/Cão ou boi servil./ Levanta o fuzil/ Contra o outro homem/ Que te quer escravo./ Só depois disso morre.” (“Baladilha”)

³⁴ Cf. “O suicida ou Descartes às avessas”, em *Anatomias*.

Há uma ode à imperfeição nesse irônico epigrama. A conhecida inclinação do campanário italiano é uma metáfora à excentricidade, à fuga do *mainstream*, ainda que se trate de um monumento altamente reificado pelo turismo massivo. No poema, a preocupação no título (“a torre”, em evidência após os dois pontos) de reforçar a função da edificação é um contraste à sua condição anacrônica em termos urbanísticos,³⁵ já que seu papel hoje é meramente decorativo, para o usufruto dos turistas consumidores. A partir dessa imagem, são colocados em cena o bêbado e o suicida, figuras à margem da estrutura social que sustenta a engrenagem capitalista (aqui generalizada por “o mundo”). Em seus alheamentos, na obliquidade e no mergulho, de certa forma rejeitam esse cenário exterior. São, assim, heroicizados em seu escapismo. O poeta apreende a pedagogia da imperfeição, da diferença, do desvio da norma. Da mesma forma, em “Opção” (p. 486), de *Socráticas*, reaparece o tom positivo com que se trata a autodestruição suicida:

OPÇÃO

Seja para uma plateia de muitos
ou de um só espectador
aos atores incumbe representar
seus respectivos papéis
até o fim da peça.

Nisso diferem dos suicidas
que sem a menor cerimônia
voltam as costas ao respeitável público
e saem de cena
quando bem entendem.

O suicida é contraposto ao ator social, integrado à rede de relações da sociedade de espetáculo (a presença da “cena” e da “plateia” reforça esse sentido). Mais uma vez, o colocar-se fora do jogo desvela um tipo de autonomia, alguma liberdade, enquanto acatar a falsidade sógnica do mundo contemporâneo é representar papéis quase maquínicos em uma estrutura imposta. Nesse grupo de poemas, nota-se um outro posicionamento do poeta José Paulo Paes, diferente daquele tom rebaixado, tendendo ao dia-a-dia, visto na maior parte de sua obra. Aqui, as imagens do suicida e do bêbado sugerem um artista *outsider*, à margem da cotidianidade, com traços românticos de sacrifício e autoflagelo.

Há ainda que se registrar, além dos epigramas nostálgicos e dos autodestrutivos, momentos esparsos em que Paes abarca um otimismo quase ingênuo, em que a crença na luta social predomina o seu ideário. Geralmente menos sofisticados formalmente, com associações

³⁵ Cf. a seção “Turismo” deste capítulo.

fáceis e se rendendo a chavões socialistas, esses poemas denunciam a dificuldade do autor de compor sem a sua instintiva verve irônica. Em sua maioria, estão nos primeiros livros do poeta, fase de afinação entre sua acidez cômica e seu desejo pelo denunciismo. Textos em versos como “Ressalva” (“Árdua pobreza de muitos./ [...] Mas um diamante – o orgulho”) e “Do mecenato” (“Apesar de tudo,/ Há sempre mais leões/ do que domadores.”), ambos de *Epigramas*, permitem-se uma pouco elaborada louvação aos mais pobres, recaindo em um prosaísmo simplório. Na ânsia de uma poesia participativa, o jovem escritor afrouxou, nos casos em tela, tanto o crivo da forma como a precisão da observação irônico-crítica do mundo, aproximando-se do ideologismo. Ainda no mesmo livro, outros poemas como “Matinata” e “Ode” repetem esse padrão.

É essa heterogeneidade da obra de Paes que dificulta conclusões generalizantes, e que me obriga a registrar diversas facetas de sua relação com o mundo e com o tempo antes de tentar desenhar uma tendência dominante em sua poética. Entretanto, uma análise detida na criação madura de Paes (de *Anatomias* em diante) revela que, no grupo de poemas em que aborda a sua relação com a contemporaneidade, quando reflete sobre as malhas temporais que perpassam a existência e quando deixa expor o seu “sentimento de mundo”, é o tom nostálgico-reflexivo que impera, a partir do exame da vacuidade do presente e da retomada do passado (a última, de forma mais tardia) – apesar dos direcionamentos autoagressivo e otimista que irrompem por vezes. Dessa forma, é no novelo intrincado do tempo que repousa um dos mais relevantes feixes formais e significativos dessa obra, em que gravitam as relações do eu com o passado, a história e a memória, com o cenário urbano ao fundo. E é a partir deste entorno que se pode começar a desenrolar os fios.

1.4. Turismo

Como visto em “Balada do Belas-Artes”, a cidade contemporânea (e suas rememorações de outros tempos) desempenha papel central na visão de mundo paesiana. Naquele texto, há a exposição de uma lembrança autobiográfica do poeta, e o local é posto como centro recordatório dos fatos. Na verdade, o café é que possibilita a anamnese, sendo um “lôcus de memória”, como proposto anteriormente. Do mesmo modo, há diversos outros poemas de José Paulo que fixam o ambiente urbano como detonador de reminiscências. Em alguns, há a retomada (por vezes quase narrativa) de acontecimentos, personagens e locais da infância do poeta. Em outros, há um registro que lembra um diário de viagem, metonimizando a sociedade de consumo na

atividade turística. Juntas, estas duas nuances formam um complexo e instigante quadro da urbe pós-moderna.³⁶

No segundo grupo (meu foco por ora), o destaque é a seção “Geográfica pessoal”, terceira parte das quatro que integram *A poesia está morta mas juro que não fui eu* (e de onde extraí “Pisa: a torre”, visto acima). Tal subtítulo não apenas retoma o tema da individualidade, já presente no “eu” do título geral do livro, como estabelece uma correlação entre ele e o espaço. Ou, como se verá na análise de alguns desses 23 poemas, é fundada uma bitransitividade entre o sujeito e a *pólis* por meio do diário de viagem. O epigrama (p. 340) que fecha a série é um bom ponto de partida para que se compreenda a visão paesiana acerca da viagem em sua acepção de lazer:

ODE AO TURISMO

do juízo final
só eles serão poupados
porque mesmo nesse dia
estavam apenas de passagem

A ironia paesiana, sempre direta, ataca a transitoriedade e a efemeridade³⁷ da figura do turista, “de passagem” em seus destinos, ou seja, sem demarcar uma permanência no espaço. Estabelece-se, aqui, uma conexão com o andarilho de “Quo vadis”, aquele cujo vazio do fim da utopia impede a certeza do rumo de sua viagem. Quanto ao poema acima, é impossível que não ecoe em seu título a paronomásia “Ódio ao turismo” (em contraste com a “ode”, que se presta à louvação), aliás um recurso comum na poesia de Paes, que foi um cuidadoso leitor de Mário de Andrade e sua “Ode ao burguês”. Curiosamente, se a seção estudada termina com o poema acima transcrito, inicia-se com uma epígrafe de Henry Miller: “as viagens se fazem para dentro”. Ou seja, as duas pontas dessa porção de *A poesia está morta mas juro que não fui eu* emolduram a reflexão da dicotomia dentro/fora no contexto do deslocamento. A questão que fica é: por que o turismo não suscita, no poeta, a ativação de elementos internos reveladores? Que lugar de visitação é esse que não estimula o autoconhecimento, a expansão de horizontes ou o aprofundamento no ideário coletivo de povos diversos, conquistas essas que o senso comum atribui ao viajante? As análises de outros poemas podem iluminar a questão, como o que se segue (p. 328):

³⁶ Na introdução de *Socráticas*, Alfredo Bosi caracteriza a poesia de Paes como uma “‘voz clamante no deserto’ no meio da opulência obscena de signos e coisas sem sentido que atulham a cidade pós-moderna” (In: PAES, 2008b, p. 461)

³⁷ Não por acaso, Zygmunt Bauman (1997) elege como arquétipos do sujeito pós-moderno o vagabundo e o turista, por seus caracteres errantes e vidas episódicas.

PARIS 1975

o corcunda me levou até o alto da torre
 me mostrou a cidade
 e disse que seria minha por uma esmeralda
 [...]
 foi assim que certa noite do verão de 1938 no cine-teatro
 são pedro de taquaritinga sp perdi o melhor negócio
 da minha vida
 muitos anos depois fui conhecer de perto notre-dame mas
 já era tarde: não havia mais corcundas nem cidades à
 venda

O título mostra que o poema simula um diário de viagem, com a localização espaço-temporal dos acontecimentos. Há, porém, uma rememoração, também datada, oriunda da infância do poeta (Paes nasceu em 1926). As referências a fatos da vida do escritor parecem querer fincar estacas no tempo (1975; 1938) e no espaço (Paris; Taquaritinga). Por conta disso, e da linguagem fluida, o texto aproxima-se muito da prosa, não fosse certa diagramação que evita a transparência prosaica total.

A anamnese executada no início da peça destoa do que se espera de um registro de viagem. Quando se fala da cidade de Paris, a imagem que o sujeito lírico acessa é uma lembrança anterior à visita, por meio de um filme visto no cinema.³⁸ A memória infantil convocada, do corcunda na catedral de Notre Dame (em que o “eu” do poema se coloca dentro do filme, transformando em experiência real a ilusão cinematográfica) acaba tornando a presença corpórea no destino uma decepção. Não parece difícil reconhecer, na enunciação, a mudança de tom entre a cidade virtual (via filme) e a cidade real. Ora, está posta, aqui, uma questão central da Modernidade, principalmente em sua fase dita tardia: a saturação de imagens e como elas alteram a experiência humana. Com relação ao turismo, os locais tradicionais de visitação, como a Catedral de Notre Dame, são tão exaustivamente fotografados e filmados, que se transformam em signos vazios, simulacros. A experiência corpórea, a visita *in situ*, parece ser inacessível. O encantamento com o monumento se dera pela mediação da ficção filmada, *in visu*. A “venda” metafórica na última estrofe não se dá, ou seja, a identificação emocional com o lócus: não há mais “cidades à venda”.³⁹

³⁸ Paes provavelmente refere-se à versão de 1923, primeira adaptação do clássico de Victor Hugo às telas, sob a direção de Wallace Worsley. Em 1939, um ano após a exibição mencionada por Paes, era lançada uma segunda película, esta dirigida por William Dieterle.

³⁹ Para Lipovetsky (2007), a indústria do lazer e do turismo é a marca do “turboconsumidor”, pautada pela artificialidade, inclusive na cena urbana: “As cidades históricas tornaram-se cidades temáticas a fim de responder às necessidades de “autenticidade” dos turistas ávidos por quebras de rotina, ambiência e exotismos folclóricos. [...] Passamos para uma indústria da experiência que se concretiza numa orgia de simulações” (p. 63/64)

Outro poema na seção estudada, “México 1971” (p. 320-1), reforça essa impressão, até pelo paralelismo que o título mantém com “Paris 1975”: cidade e ano, padrão que volta a remeter ao álbum de fotografias. Em uma espécie de narrativa em colagem, com a superposição ilógica de locais turísticos, fatos históricos e personalidades mexicanas, a ironia de Paes mais uma vez desconstrói o espetáculo midiático em que a história e a cidade pós-guerra se tornaram:

[...]

entrementes em cuernavaca zapata descia do mural de ri-
vera para ir avistar os deuses de tenochtitlan: em pleno
espetáculo de luz e som quetzalcoatl arrebatou aos ares
ralph bellamy coatlicue enfiou um punhal de obsidiana
no coração de judith anderson e huitzilopchtli bebeu o
sangue todo de basil rathbone

[...]

excusava dizer que a pelmex filmou tudo com pedro ar-
mendariz e dolores del rio nos papéis principais sendo a
música (pasmem!) de agustin lara

O texto também é praticamente escrito em prosa, embora certas transgressões linguísticas – como o uso de minúsculas para os nomes próprios e o recuo “ao contrário” da primeira linha de cada parágrafo – mantenham uma estranheza ao leitor, que encara “com desconfiança” o enredo da breve narrativa. Um exame aprofundado nos muitos nomes enumerados quase caoticamente mostrará, ainda, a total falta de coerência com os fatos do passado mexicano, e a confusa junção de acontecimentos diversos. Por exemplo, o levante zapatista de 1911, que passou pela cidade de Cuernavaca (ou seja, este dado isolado é fidedigno com o relato historiográfico), é sobreposto a ações dos deuses da mitologia asteca, como Quetzalcoatl. Estes, por sua vez, interagem com astros hollywoodianos, tal qual Ralph Bellamy. Tradição religiosa, história “oficial” e espetáculo midiático embrenhados no mesmo parágrafo, sem pontuação alguma, visando mimetizar a experiência desordenada e sem sentido do turismo contemporâneo: uma gama de informações que de nada valem, reificadas, impostas ao viajante como uma ciranda de sensações, por vezes travestidas de cultura, por vezes transpostas à ilusão de quebra da rotina. Já na última estrofe, nota-se outra referência ao simulacro, desta vez com uma curiosa inversão: a frase “a pelmex filmou tudo” dá a entender que a empresa Películas Mexicanas registrou os fatos históricos citados no poema, em forma de documentário da realidade. Entretanto, nos “papéis principais” são colocados dois tradicionais atores mexicanos, ficcionalizando o contexto: Pedro Armendariz e Dolores del Rio protagonizaram “Flor silvestre”, importante filme da chamada “época de ouro” do cinema mexicano e cujo enredo se dá durante a Revolução Mexicana. Esse item confere ao poema o mesmo efeito de “Paris,

1975”: a força da imagem supera a presença *de facto* no local dos acontecimentos. Por isso a Pelmex filmou os atores, e não os verdadeiros revolucionários. A ambientação musical, elemento artificial que apenas é possível na representação posterior, é outro dado a causar sensações ao expectador. Ou seja, o turismo nesse caso é como uma extensão menos atrativa da pletora sensorial da mídia eletrônica.

Vai ficando claro que na seção “Geográfica pessoal” Paes apresenta um “antiturismo”, quando “incorpora roteiros turístico-sentimentais, mas para inverter-lhes o sentido, fechar a mala postal, impossibilitar o *recuerdo*”, já dizia Flora Sussekind (1989, p. 186) no calor da hora, na época do lançamento do livro. A crítica ainda lembra, no mesmo artigo, que esses poemas de 1989 recuperam “Antiturística”, publicado em *Meia palavra* (1973). De fato, a vacuidade do viajante já era ali apresentada, em germe. “viagem: o nunca/ mapa a sempre estrada”, versos simbolizando que a compreensão de si e do mundo, o mapeamento espacial e identitário esperado pela ampliação de horizontes é preterido pela “sempre estrada”, o constante movimento, como que uma fuga. Isso pode remeter a um interessante texto escrito pelo poeta Hanz Magnus Enzensberger. Em meio a um esforço de compor uma arqueologia do turismo, ele associa a atividade em sua forma contemporânea a um escape frustrado do indivíduo, que anseia – mas não consegue – romper com a rotina do capitalismo pós-industrial:

O turismo é, desde então, o reflexo da sociedade da qual se procura escapar. Parece inconfundível nesse reflexo a trajetória do capitalismo clássico tardio e deste para a constituição totalitária da sociedade. O intocado é "capitalisticamente aberto" a todos, totalitariamente "exposto".

[...]

Em investidas sempre renovadas, o turismo tenta encarniçadamente sair do círculo vicioso que é sua lei de vida e com isso romper suas algemas. Mas fracassa todas as vezes. (ENZENSBERGER, 1985, p. 220-1)

Sobre a relação entre artificialidade midiática e turismo, o autor alemão escreve o que poderia ser uma resenha dos poemas-postais de José Paulo Paes:

[...] O turismo é a indústria cuja produção se identifica com sua propaganda: seus consumidores são ao mesmo tempo seus empregados. As fotos coloridas, que o turista tira, apenas pela modalidade distinguem-se daquelas que ele compra e envia com cartões-postais. *Elas são a própria viagem para a qual ele partiu. O mundo que contempla nelas é mera reprodução.* O viajante só recebe uma cópia. *Ele confirma o cartaz que o levou a viajar.*

Essa confirmação do fictício como real é o verdadeiro trabalho do turista. [grifos meus] (*idem*, p. 223)

Ou seja, a linha entre o real e o fictício, o representado e o referente, o original e a cópia, se dilui com a coisificação do espaço e o congelamento temporal. A visita turística confere ao viajante o status de ter “adquirido” um produto: no caso, o consumo da experiência virtual da

imagem confirmada em presença. Em outro poema (p. 329), Paes relata dessa maneira sua estada na Grécia:

1.
corroídas pela emanção das fábricas e automóveis de atenas
as cariátides mal suportam agora o peso da eternidade.
2.
na calada da noite o poder público manda espalhar pelo recinto da acrópole uma boa provisão de cascalho para que no outro dia cada turista possa levar para casa um fragmento autêntico do propileu do partenon do templo de atenas ou do erectéion

Há um paradoxo temporal: as fábricas e automóveis, marcas modernas, misturam-se com edificações artificialmente paralisadas no tempo, prestando-se à mercantilização da experiência. As cariátides, símbolos da harmonia estética da Grécia Clássica, não se integram no cenário da contemporaneidade, reinado do capital. Suas meras presenças na cidade não conferem nenhum sentido de permanência, de identificação: tornaram-se ambientes, simulacros, locais reificados. Não há continuidade entre aquela Atenas clássica e a atual, visitada pelo poeta. O que resta é o que Aldo Rossi (1995) chama de “ideia” de cidade, como uma ilusão cristalizada. O mesmo teórico, aliás, cita Atenas como a “primeira ideia clara dos fatos urbanos” (p. 200), ou seja, do amalgamento entre o *locus* e a memória coletiva. Entretanto, dezenas de séculos depois, o engessamento de certas estruturas urbanas acaba causando a perda de suas referências originárias. Com o exaurimento imagético e a espetacularização turística, como que perdem o seu valor urbanístico, saem da rotina dos moradores de fato da cidade e são congelados no tempo e no espaço, destoando do curso dinâmico transformativo natural a qualquer município. Suas presenças não significam, *per se*, uma marca de continuidade entre passado e presente. Aldo Rossi os chama de “ambientes”, opostos aos “monumentos” – que mantém uma conexão com o seu fato original, criador:

[...] Um ambiente assim entendido nada tem a partilhar com a arquitetura da cidade; é concebido como uma cena, e, enquanto cena, requer ser conservado inclusive em suas funções; trata-se de uma permanência necessária de funções que salvam com sua simples presença a forma, imobilizam a vida e nos entristecem como todos os falsos turistas de um mundo desaparecido. (p. 179)

Ao contrário do monumento, o ambiente perdeu a sua relação com o fato urbano. O *locus* urbano, para transmitir continuidade, precisa de um valor constitutivo, de uma memória a ele referente. Não é por acaso que Rossi escolhe o turista para ilustrar seu conceito: um

ambiente, como um turista, é escravo da agoridade, não possui um *continuum*. Sucessão de quadros congelados, sem conseguir referir a um passado.⁴⁰

Portanto, parece possível aproximar esse lócus turístico paesiano do conceito de ambiente do arquiteto italiano: a vacuidade funcional e o congelamento da forma é o que os liga. Aliás, o uso, por ele, da palavra “cena” chama a atenção: denota a perda de contato com a realidade, e nos faz remeter ao poema de Paes, em que o eu-lírico se identificava mais com a cidade no filme do que ao visitá-la. A sensibilidade do poeta não o permite aceitar o jogo fetichista e reificante da engrenagem turística, captando a artificialidade também – *mutatis mutandis* – descrita pelo teórico urbanista.

Assim, o turismo praticado na contemporaneidade é pintado por José Paulo Paes como uma atividade empobrecedora das relações entre memória e cidade. Por seu caráter temporário e episódico, ele causa a efemeridade da experiência urbana, artificialmente moldada para o entretenimento. Com isso, locais específicos de destinos turísticos são como que engessados, deixam de participar da evolução temporal natural a qualquer cidade e reificam-se. Isso vai de encontro ao que Maurice Halbwachs (1990) (em quem Aldo Rossi se apoia) sustenta: a ideia de que é a cidade o lócus de permanência espacial dos grupos sociais. Assim, o turismo promove algo como uma “anti-pólis”, pois sua natureza impermanente não permite o acesso a essa memória coletiva que, ainda segundo o pensador francês, gravita no relacionamento dialético entre o amplo grupo urbano e o entorno material da pólis. Ora, sem o adentramento nessa memória coletiva, o que o turista de fato experimenta é a forma vazia de uma cidade sem marcas de vida (p. 339):

ENTERRO CONCORRIDO

bruges la morte
cheia de turistas
num domingo

1.5. Cidade: lócus de (des)memória

Já com relação à outra forma citada de representação urbana presente na poesia de José Paulo Paes, o biografema,⁴¹ o que se destaca é a anamnese de momentos esparsos, quadros da

⁴⁰ Como lembra Bauman (*op. cit.*), não há – além do seu próprio tempo biográfico – nenhuma marca temporal na jornada do turista. Fossem as fotos de um álbum de viagem rearranjadas, e seria impossível descobrir a ordem dos destinos.

⁴¹ Frações de dados da vida *de facto* do escritor que invadem a obra, na definição de Barthes (1979): “[...] a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas” [...] em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua”. (p. 14/15)

memória pintados com a *pólis* ao fundo, especialmente Taquaritinga e Curitiba. Esta, além de “situar” o poema “Balada do Belas-Artes”, exposto acima, reaparece – por exemplo – em “Curitiba” (na mesma seção já amplamente discutida, “Geográfica pessoal”) e “Glauco” (em *Socráticas*). Neles, fica clara a ampla importância da capital paranaense na formação do homem politizado e do poeta. Já em sua cidade-natal, Paes ambientou diversas obras, que compõem uma longa e reveladora teia de imagens infantis, e que escancaram a relação de seu eu com o tempo, cerne da questão (p. 421):

REVISITAÇÃO⁴²

Cidade, por que me persegues?

Com os dedos sangrando
já não cavei em teu chão
os sete palmos regulamentares
para enterrar meus mortos?
Não ficamos quites desde então?

Por que insistes
em acender toda noite
as luzes de tuas vitrinas
com as mercadorias do sonho
a tão bom preço?

Não é mais tempo de comprar.
Logo será tempo de viajar
para não se sabe onde.
Sabe-se apenas que é preciso ir
De mãos vazias.

Em vão alongas tuas ruas
Como nos dias de infância
com a feérica promessa
de uma aventura a cada esquina.
Já não as tive todas?

Em vão os conhecidos me saúdam
do outro lado do vidro,
desse umbral onde a voz
se detém interdita
entre o que é e o que foi.

Cidade, por que me persegues?
Ainda que eu pegasse
o mesmo velho trem,
ele não me levaria
a ti, que não és mais.

⁴² De *A meu esmo*.

As cidades, sabemos,
são no tempo, não no espaço,
e delas nos perdemos
a cada longo esquecimento
de nós mesmos.

Se já não és e nem eu posso
ser mais em ti, então que ao menos
através do vidro
através do sonho
um menino e sua cidade saibam-se afinal

intemporais, absolutos.

Desde o começo do poema, nota-se um conflito entre o que seria natural (o esquecimento) e a sua impossibilidade (a reminiscência inconsciente da cidade, a “perseguição”). O “enterrar os mortos”, além do sentido literal, sugere a quebra da relação emocional, quiçá espiritual com Taquaritinga. É como se a ausência de parentes e a consequente falta de necessidade de visitá-los permitissem ao eu-lírico deixar a sua infância para trás, “enterrá-la” com o afastamento espacial (o termo “quites” sugere tanto a acepção “livres de dívidas” como “distantes”). Ou, para usar novamente os conceitos de Maurice Halbwachs, desvencilhar-se daquela memória coletiva. Entretanto, como o próprio pensador francês afirmava (e o sujeito se dá conta), a memória de um grupo social pode manter-se mesmo com a ausência espacial ou a morte de seus membros: ela é a imutabilidade virtual de fragmentos do passado que subsistem nos indivíduos. No poema, por exemplo, as imagens que o poeta faz emergir são da época em que ele morava lá – ou seja, não existem mais, como ele próprio reconhece (“não és mais”). Porém, mesmo com tal consciência, é a sua Taquaritinga dos anos trinta que sedia os seus sonhos e as suas lembranças.⁴³

Na terceira estrofe, o elemento da “noite” desvela ao leitor que a visita se dá via sonho. Importante, aqui, pontuar rapidamente as diferenças levantadas por Halbwachs (1925) entre o sonho e a memória: esta necessita do que ele chama de “quadros sociais” para ser criada, ou seja, um contexto (no momento da anamnese) temporal, espacial, coletivo e lógico. Já aquele, representação do sujeito torcido em si mesmo, não encerra uma lembrança, mas uma construção ficcional que pode conter apenas traços mutilados de memórias. Por conta desse contraste, o sonho é vivido ilusoriamente como a realidade (pela natureza instável de seus quadros), ao passo que a lembrança é um ato consciente e racional. Ainda sobre esse tópico,

⁴³ “Que o tempo possa permanecer de algum modo imóvel por um período bastante longo, isso advém de que ele serve de um quadro comum para o pensamento de um grupo, que em si mesmo, durante esse período, não muda de natureza, conserva a mesma estrutura e volta sua atenção aos mesmos objetos” (HALBWACHS, *op. cit.*, p. 120-121)

em *Quem, eu?, um poeta como outro qualquer*, Paes comenta outro poema rememorativo, “A casa” (que será retomado ao fim deste capítulo), cuja ideia primeira nasce de um sonho. Ele faz, entretanto, uma ressalva fundamental: “O sonho só me deu a situação de base e a atmosfera fantasmagórica do poema; para o resto *recorri às lembranças* que tinha dos meus familiares, quase todos mortos àquela altura” (1996, p. 5; *grifos meus*). Ora, a partir de todos esses dados, parece nítido que “Revisitação” também é a lapidação de memórias da infância, mesmo que haja certo elemento onírico. Este, curiosamente, é associado ao fetichismo (“mercadoria do sonho/ a tão bom preço”) capitalista, em uma colagem que soa estranha quando feita em tom solene, com o uso da segunda pessoa do singular (que continuará por todo o texto): tal escolha formal pode ser compreendida a partir da citação bíblica no primeiro verso: “por que me persegues?” é a pergunta que Jesus faz ao judeu Saulo (o futuro apóstolo São Paulo), perseguidor dos praticantes da “seita” cristã, na cena de sua conversão ao Cristianismo. Ou seja, é a pergunta de uma “vítima”, de um “perseguido” a seu algoz. No caso do eu-lírico do poema, a sensação é a mesma, a de alguém oprimido por uma força coercitiva, a cidade do passado, que pode ser alçada à condição de uma mercadoria. Imediatamente, porém, ela é rejeitada pelo discurso poemático, mais preocupado em “viajar (...) de mãos vazias”. Está posta uma certa censura ao que eu chamei anteriormente de “mitificação acrítica” do passado, ou seja, a infância reificada. O sonho fetichista é justamente aceitar essa ilusão de que falava Halbwachs, a perda de contato com a realidade. Porém, ainda que olhe para trás, o sujeito deixa claro que toda a sua apreensão anamnética é amalgamada com o seu presente, visando o futuro (que, no caso, é a morte).⁴⁴

Ainda no entrecruzamento proposto entre o poeta estudado e a sociologia francesa do século XX que se debruçou sobre os temas de memória, convém ressaltar que a ideia exposta acima (do elemento de agoridade na recordação) está espalhada por diversos escritos de Halbwachs, especialmente nos dois livros já citados. Em resumo, ele afirma que toda memória é uma ação deformatória do passado, pois este é recriado a partir da percepção presente da realidade. Ou, nos termos de Roger Bastide (1970), a memória é uma imaginação criativa que, por meio da *bricolage*, mobiliza elementos antigos e atuais em função do hoje. Sua analogia do

⁴⁴ O que poderia remeter ao complexo conceito de “Origem” [*Ursprung*], de Walter Benjamin, tão amplamente debatido na História da Arte como um todo, e que encontrou em “Irrupção” provavelmente a sua melhor tradução em língua portuguesa, no trabalho de Eduardo Sterzi (2006), por contemplar a ideia de movimento (“salto”) que o termo original emana. No caso de “Revisitação”, esta irrupção de imagens passadas desafia o fluxo contínuo do tempo cronológico, instaurando um curto-circuito na dicotomia sincronia-diacronia – ou, como afirma Sterzi, há uma “apreensão sincrônica da diacronia” (p. 66). Tal operação não parece distante do substrato teórico que motiva o “presente intervalar” dos estoicos, tema a ser desenvolvido abaixo, que tão bem adere à concepção cronológica paesiana.

presente é a eclusa: espécie de mecanismo que permite represar ou liberar lembranças ao fluxo consciente, conforme a demanda do hoje. Tal justaposição temporal está, pois, presente no poema em tela.

Uma bela imagem figuratiza uma das “mercadorias” na vitrina: a rua que se alonga oferecendo aventuras. Este alongamento não é só no espaço, mas principalmente no tempo, trazido para agora desde muitos anos atrás, assim como os conhecidos avistados do outro lado do vidro. Aqui se tem uma importante mediação: a barreira vítrea é um limite intertemporal, espaço mínimo de tangência em que a voz “se detém interdita”. O verbo “deter” mostra a paralisia dessa voz, retida nesse local concomitantemente “interditado” (sinônimo de “interdito”) e “dito entre”, se formos levar em conta a sugestão sonora da palavra. Na própria etimologia de “interdizer”, está a ideia de intervalo, de superposição: “dizer entre o que outro diz”, segundo o dicionário Houaiss. Assim, a voz flutua em um lugar virtual, tangencial, que intercala presente e passado (“entre o que é e o que foi”). Mais uma vez, isso reforça a recusa de Paes à nostalgia escapista que se aprisiona nos tempos idos. Sua anamnese é calcada na consciência política de seu tempo, e renega o retorno alienante. Em “Revisitação”, até por saber que a sua Taquaritinga jamais existirá de novo (afinal, “as cidades (...) são no tempo, não no espaço”), é no vidro (a morada da voz, do poema) e no sonho que ela pode permanecer de alguma forma viva: nesse hiato entre presente e passado, eternizada na forma de poesia.

Habitando, assim, essa fenda, o poema uma vez enunciado rompe a dicotomia temporal e se lança para fora da esquadria cronológica: ele é “intemporal”, abarca um todo de elementos que o permite ser “absoluto”. É só por meio da poesia que o menino do sonho e que a cidade da memória podem ser perenizados. No fundo, “Revisitação” é uma ode à capacidade da poesia de, ao emoldurar registros anamnéticos e oníricos, preservá-los da deterioração progressiva do consciente, do devir, enfim, das instâncias ditatoriais do pensamento. Tal ideia também está presente em “Escolha de túmulo” (de *Prosas seguidas de odes mínimas*), em que a lembrança se funde ao sonho para gerar poesia (p. 361):

Onde os cavalos do sono
batem cascos matinais.

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

[...]
Onde um lúcido menino
propõe uma nova infância.

Ali repousa o poeta.

Ali um vôo termina,
outro vôo se inicia.

Mais uma vez, a infância e seus elementos (casa, pomar, galo) são reminiscências ambientadas em um tom onírico, situadas na semiconsciência do momento de acordar. É nesse roçar da vida com a morte,⁴⁵ do despertar com a sonolência que está o poeta e seus voos. A epígrafe do poema, um verso de Ronsard, evidencia ainda mais o contraste: “*Mais bien je veux qu’un arbre/ m’ombrage au lieu d’un marbre*”. A poesia, a vida (a árvore) que fica, em detrimento da frieza do mármore; a passagem do tempo e eterna morte do instante, o que se vai. Quanto ao poema, chama a atenção o verbo repousar, em confluência com a pulsão de morte que transpassa o texto desde o título, mas que também instaura a dicotomia por conta de sua acepção “fazer permanecer, demorar; fixar”, segundo o dicionário Houaiss. Ora, o local a que o eu-lírico alude (“ali”, “onde”), e que sabemos que é o poema em si, é onde o poeta permanece: novamente a ideia de perenidade. Assim como em “Revisitação” – em que a morte, simbolizada pela passagem do tempo e sepultamento do passado, é “driblada” pelo registro intervalar do vidro –, em “Escolha de túmulo” o poema-voo relativiza o sepultamento.

Se nos dois poemas acima a força vital da arte e o sentido de eternidade da poesia atuam para minimizar o peso fúnebre do tempo, em outros um tom melancólico domina o eu-lírico (p. 317):

TAQUARITINGA⁴⁶

cidade:
nas ruas em pé
eternas namoradas
me espreitam

eu é que não posso vê-las

cidade:
no jardim a fonte
insiste em jorrar
suas águas luminosas

só que me falta a sede

cidade:
agora nem as pedras
me conhecem

⁴⁵ Em “Hino ao sono”, de *Resíduo* (1980), o sono e a morte já apareciam correlatos: “sem a pequena morte/ de toda noite/ como sobreviver à vida/ de cada dia?”.

⁴⁶ Em *A poesia está morta mas juro que não fui eu*.

Nota-se no poema um paralelismo sintático organizador: a palavra “cidade” inicia as estrofes, sendo descrita em um trístico que a segue. Logo após, há um verso isolado com um comentário individual. Assim, nas duas primeiras *stanzas*, vê-se uma tentativa de ilusão de permanência: as palavras “eternas” e “insiste” denotam continuidade. A determinação exata dos lugares (“nas ruas”, “no jardim”) também mostra uma preocupação em se localizar, em gerar reconhecimento no *locus*. A própria construção estrófica, com versos seguindo os dois pontos, dá a sensação de congelamento, transformando o trístico em um imenso aposto de “cidade”. Porém, os versos isolados, que descrevem não mais a cidade, mas o “eu”, antecipam melancolicamente o fracasso do “sentir-se em casa”: “eu é que não posso vê-las”, o que transforma as namoradas em entidades fantasmagóricas. Começa a falta de entrosamento entre a cidade-natal revisitada e o indivíduo deslocado. Isso prossegue no segundo “comentário” subjetivo: “só que me falta a sede”. Aqui, Paes habilmente joga com a ambiguidade de “sede”, ao mesmo tempo metáfora de desejo, motivação e “casa”, “local de base”. É justamente a falta do “lar” que gera a melancolia (falta do desejo).

Já na última divisão do poema, há uma quebra do paralelismo. Surge apenas um dístico após os dois pontos, o que faz supor um corte brusco, pela ruptura do padrão anterior. Repentinamente, a permanência vista acima (“insiste”, “eternas”) vira presentidade (“agora”), e a total falta de identificação com a cidade é deflagrada. As pedras, a construção material, perde qualquer relação afetiva com o eu da enunciação. Essas pedras, as ruas, a fonte, estão todos no mesmo lugar. Mas aquela não é a mesma Taquaritinga (“as cidades são no tempo”), não é mais um *locus* de memória. E, assim como Taquaritinga não é a mesma cidade, o “eu” que fala parece assumir alguma transformação: os versos “agora nem as pedras/ me conhecem” sugerem que, por ser reconhecível anteriormente, e não mais “agora” (palavra-chave que instaura o imediato), tal sujeito foi cindido pelo tempo. Jaz, subterrânea, uma dicotomia entre quem fala agora e quem era no passado: uma duplicidade identitária até então muito rara na poética aqui em tela, e que merecerá mais atenção. Antes, porém, de aprofundar tal tópico, convém pensar em outro poema (p. 287) emblemático de Paes, que abre o ótimo *A poesia está morta mas juro que não fui eu*:

ACIMA DE QUALQUER SUSPEITA

a poesia está morta

mas juro que não fui eu

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

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

não adiantou nada

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

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

nem eu

O texto começa dialogando com o título do livro, isentando-se de culpa por uma suposta “morte” da poesia, o que instaura uma contradição primeira: um livro de poemas, obra publicada e concretizada, que declara a morte do gênero que ele mesmo materializa. Reflexo, aqui, da sensação de perda da importância da poesia no contexto social, que culminará no rebaixamento de tom: “mas juro que não fui eu”, modéstia ironicamente construída em uma voz quase infantil. Esse “eu” assume a enunciação, mas enquanto sujeito lírico se rebaixa à imitação de poetas diversos (quase todos modernos). Ora, “copiar” a obra de tais referências faz supor uma insegurança em sua própria criação, ou mesmo em sua identidade.

Na estrofe seguinte, nota-se a estranheza com a cidade natal (aqui, a presença de um biografema que conecta o eu-lírico com o eu-empírico do escritor, apagando as linhas demarcatórias entre tais entes): certos monumentos não existem mais, “ribeirãozinho mudou de nome”, o que gera um descompasso entre a realidade vista no presente e a memória do passado. Imediatamente – até porque a identidade é fortemente ligada à faculdade da memória – surge a cisão do eu: “josé paulo paes parece nunca ter existido”, o que restaura o distanciamento da pessoa do autor com a enunciação do poema (já que “josé paulo paes” é referido em terceira pessoa). Já no verso final (“nem eu”), esse sujeito da enunciação como que se dilui, finda junto com o próprio texto, como se fosse o próprio poema, performativamente existindo, ou nascendo, a cada leitura (como os voos de “Escolha de túmulo”: “um termina”, “outro se inicia”). Esse indivíduo que fala, conseqüentemente, é um fenômeno da agoridade, do imediato. Ele não pré-existe e nem subsiste ao poema, não tem memória nem continuidade, é um local de enunciação latente, em potencial, que se concretiza com o leitor. Já o outro ente (“josé paulo paes”), referido como “certo ou incerto”, tem sua existência mesma posta em dúvida.

Parece claro, pois, que no recorte proposto a obra de José Paulo Paes suscita uma discussão dos limites entre o “eu-lírico” e o “eu-empírico”, pela abundância de biografemas, pelas constantes remissões ao passado do poeta, pela construção de uma insegurança identitária.

Como se viu no poema, essa identidade e essa memória estão fortemente ligadas a referências espaciais (principalmente urbanas), que funcionam como um gatilho para a deflagração da cisão do indivíduo. Tanto em “Acima de qualquer suspeita” quanto em “Taquaritinga”, sua cidade-natal é posta como local de desmemória, seja pela inexistência dos monumentos do passado, seja pela falta de (re)identificação entre o eu-lírico e a *pólis*. Curioso notar, porém, que São Paulo, a cidade em que o poeta morou a maior parte de sua vida, e onde escreveu toda a sua obra, foi tema mais de seus ensaios que de poemas. Em “Por direito de conquista” (PAES, 2008a), curioso artigo do fim dos anos 90 (originalmente publicado em *O lugar do outro*, de 1999) em que Paes começa referindo-se a si na terceira pessoa, e depois muda à primeira, ele refuta – após meio século morando na capital paulista – a condição de *outsider*:

O que tinha de acontecer aconteceu há muitos anos atrás. Agora ele não é nenhum forasteiro: é um paulistano por direito de conquista. O que não quer dizer que tenha abdicado de sua raiz interiorana. Mas faz tanto que saiu da sua Taquaritinga de ruas em pé que já não sabe como lá voltar: só se pode voltar no espaço, não se pode voltar no tempo. (p. 329)

São óbvios os diálogos com poemas citados neste trabalho: as “ruas em pé” (ladeiras), de “Taquaritinga”, ou a relação entre cidade e o tempo/espço, vista em “Revisitação”. No mesmo ensaio, ele ainda afirma: “Curioso que, nesses tantos anos, ele nunca tivesse sentido vontade de fazer um poema sobre ela. Talvez porque, depois da *Paulicéia Desvairada* [...] não sobrasse mais nada de poeticamente fundamental a dizer sobre ela”. (p. 337).⁴⁷ Ao longo do texto, ele descreve sua relação com São Paulo, desde a sua chegada durante a Segunda Guerra até o momento em que escrevia (anos 90 – é quando se dá, no artigo, a primeira transição da enunciação, da terceira à primeira pessoa):

Neste meio século, a cidade se agigantou; se cobriu de poluição industrial, estufou de migrantes de toda parte, esparramou-se tentacularmente pelos subúrbios, o seu trânsito se tornou um caos. Mudou a cidade, mudei eu. O rapazola dos anos 40 é hoje um sexagenário que já andou por Oropa, França e Bahia, casou com uma paulistana da Barra funda e mora no bairro de Santo Amaro, a vinte quilômetros do vale do Anhangabaú. É o poeta mais importante de sua rua, mesmo porque é o único dela. Faz mais de cinco anos que não vai ao centro da cidade. Mas sabe, pela televisão, que o viaduto do chá, a rua Direita, a praça da Sé estão entupidos de marreteiros [...] (p. 328-9)

Há, neste trecho, diversos pontos de interesse para este estudo: o testemunho do poeta sobre as mudanças de São Paulo no século XX; o instigante paralelo entre o “eu” e a cidade no

⁴⁷ Paes parece ter se esquecido de “Neopaulística”, de *Resíduo* (1980), epigrama cômico que parodia o histórico livro de Paulo Prado: “pelo mesmo tietê/onde outrora viajavam/ bandeirantes heris// só viajam agora/ os dejetos: bandeira/ de seus filhos fabris”.

exato momento em que aparece a primeira pessoa; a presença do rebaixamento de tom anteriormente aludido aqui;⁴⁸ a substituição da *flânerie*⁴⁹ pelo signo televisivo.⁵⁰ Com relação ao primeiro e o último tópicos, o ensaísta continua: “Na verdade, para sentir a cidade [...] o poeta distrital nem precisa mais sair de casa. A cidade se transfundiu nele ao longo desse diário, lento, imperceptível processo de naturalização do homem pela sua circunstância que o tempo vai efetuando” (p. 329). Ou seja, aquele paralelo indivíduo/entorno urbano é vital à formação da identidade pessoal. Assim, ao tentar compreender São Paulo, Paes está, ao mesmo tempo, falando de si mesmo: nesta mescla autobiográfica de impressões sobre a metrópole, o ensaio propõe três fases distintas da cidade, todas vivenciadas por Paes em algum momento. A primeira, “A mais antiga São Paulo de que me recordo e que recebe a classificação de pré-histórica na minha cronologia pessoal, é a dos anos 40” (p. 330). Neste momento, o autor vê um certo “europeísmo de segunda mão” que lembra Montevideu ou Buenos Aires, onde toda a atividade urbana converge ao centro.

Já a “São Paulo histórica” viveu imenso contraste: de uma intensa modernização de costumes pós-guerra nos anos 50 – com grande agitação cultural e esperança democrática – à derrocada entre os anos 60 e 70, quando o milagre econômico e a falta de planejamento destruíram a qualidade de vida na cidade: “A avalanche de veículos posta nas ruas pelas fábricas do ABC lançaram uma pá de cal definitiva sobre os sonhos outrora sonhados pelo urbanista Prestes Maia” (*idem*). Ainda no período, em mais uma menção autobiográfica (e ainda em primeira pessoa), Paes cita como pontos altos a sua presença *in loco* nas montagens de *O rei da Vela* no Teatro Oficina e de *Morte e vida Severina* no Tuca.

O ensaio chega, então, no seu “presente”, nos anos 80 e início dos 90, sua “fase pós-histórica” (mais uma ocasião em que Paes usa esse termo chave ao estudo aqui proposto). Nesse momento, retorna à terceira pessoa, que será mantida até o fim do texto: “De vez em quando vai a um cinema de *shopping* onde se angustia de ver os adolescentes gastando as horas de lazer naquela atmosfera confinada de penitenciária do consumismo”. Além da clausura dos

⁴⁸ O mesmo trecho em questão reapareceria no epigrama “Celebridade”, de *Socráticas*: “Eu sou o poeta mais importante/ da minha rua./ (mesmo porque a minha rua/ é curta.)”.

⁴⁹ O que foi apreendido por Viviana Bosi (2005) ao analisar o poema “Momento”, de *Socráticas*, em que um carro estacionado inverte a lógica do deslocamento e do progresso modernos, em uma ambientação urbana de uma metrópole já tardia: “como se o dia administrado não mais proporcionasse o espaço para o transporte verdadeiro, em que seres e coisas pudessem alcançar significação plena, para além da fixação amesquinhada do imediato. A dissolução permitirá que novas combinações possam ocorrer, tranquilas, sem que aparentemente haja movimentos – estes serão internos” (p. 74).

⁵⁰ Cf. o poema “À televisão”, de *Prosas seguídas de odes mínimas*, em que a mediação televisiva é tornada símbolo da apatia do sujeito contemporâneo: “[...] Para que ir lá fora? [...] me dás tudo, tudo./ Vou pregar minha porta:/ já não preciso do mundo.”.

shoppings, hipermercados e condomínios, ele cita a pobreza das periferias e a miséria exposta na rua como marcas dessa “terceira São Paulo”, embora pequenos locais ainda não desfigurados lhe deem esperança. É curioso que, em um relato informal e nada acadêmico, Paes acabe por descrever as mudanças da megalópole brasileira de forma bastante parecida com o notável estudo do geógrafo Milton Santos, que em *Por uma economia política da cidade* (1994) faz uma extensiva análise de São Paulo.⁵¹

O entrecruzamento das primeira e terceira pessoas dá ao texto um caráter mais literário que documental, e evidentemente remete a “Acima de qualquer suspeita”, poema em que o mesmo artifício é explorado. Entretanto, no ensaio há a proclamação de uma permanência, a assunção de que biograficamente (a primeira pessoa) e literariamente (a terceira), José Paulo Paes pertence a São Paulo, onde vive “hoje” (quando escreveu o texto). Já no poema, o que prevalece é a evaporação do “eu” quando visita a pólis do passado, que já não é “sua”.

Curiosamente, o *entourage* urbano do presente não interessou a sua obra como um todo – fato inclusive citado por ele no artigo. Na cena de seus poemas, o que explorou foi a cidade enquanto anamnese e palco turístico. O que pode explicar esse interesse pelas pólis de “desmemória”? Ou, o que justifica a ausência de São Paulo? A hipótese que Paes aventa, de que Mário de Andrade teria esgotado o substrato poético da metrópole, parece pouco crível, até porque – como o próprio José Paulo afirma – a cidade da primeira metade do século é muito diferente daquele em que ele viveu. Além disso, diversos outros poetas continuaram a retratar o cenário paulistano depois dos exemplares *Paulicéia Desvairada* e *Meditação sobre o Tietê*.

Eu arriscaria dizer, entretanto, que São Paulo está presente na obra de Paes, não como monumento ou arquitetura (até porque esses são conceitos falidos em uma metrópole global), mas como um dado inerente à forte ironia contra a sociedade de consumo que perpassa toda a sua poética. Sede maior do “progresso” no Brasil, estandarte tupiniquim do capitalismo tardio do primeiro mundo, São Paulo é o reino dos shoppings (lembre-se do poema “Ao shopping center”, de *Prosas seguidas de odes mínimas*), da tecnologia (satirizada em “Descartes e o computador”, “Metassoneto e o computador irritado” de *Meia palavra*), dos executivos (retratados em “Ivan Ilitch, 1958”, de *Epigramas*) e tantos outros elementos encontrados na poesia aqui estudada. Falar desse mundo “pós-histórico” no Brasil é falar daquilo que São Paulo

⁵¹ Para o pesquisador baiano, São Paulo vive, no século XX, três fases distintas, marcadas pelas metamorfoses geradas pela atividade econômica dominante: a era comercial, nas primeiras décadas; a era industrial, em meados do século; e a metrópole global, que persiste até hoje, justamente a que Paes elege como “pós-histórica”, o que dá margem para especular que ele reconhecia, no cotidiano de uma megalópole de serviços, a imutabilidade de uma época que já não é mais histórica, ou seja, não admite revoluções, no sentido de “pós-história” que já se debateu longamente nesse capítulo.

representa. Portanto, sua cidade “por direito de conquista” aparece na obra de Paes enquanto conceito, como um grande sinônimo do “presente”, ou seja, a sociedade de consumo retratada em sua crítica do cotidiano.

Já a cidade enquanto matéria, rua, pedra, edificação, restringe-se ao binômio turismo-rememoração: a desmemória. Há, nessa abordagem do urbano, uma aparente contradição às teorias da cidade como locus de memória coletiva, amplamente desenvolvidas por arquitetos como o já citado Aldo Rossi e Sebastien Marot (2006). O primeiro, por exemplo, ao afirmar que a cidade é o “texto” da história, elege a urbe como a síntese de toda a imaginação coletiva, por fundir passado e futuro em uma dialética de mudança e permanência. Como compreender, pois, o sentimento oposto nas visitas paesianas? De fato, não há contradição: Rossi corrobora a impressão poética exposta acima, de que as “cidades são no tempo”:

A forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade, e existem muitos tempos na forma da cidade. No próprio decorrer da vida de um homem, a cidade muda de fisionomia em volta dele, as referências não são as mesmas (ROSSI, 1995, p. 55)

Assim, ao revisitar Taquaritinga, o poeta sente que perdeu o sentido de “pertencimento” à cidade, e isso deflagra sua insegurança identitária, a cisão pessoal há pouco referida, e não desenvolvida. Parece impossível seguir a análise sem se deter nesse fundamental aspecto da poética em pauta.

1.6. O eu cindido no tempo

Em “Taquaritinga”, mostrei que o desencontro do eu-lírico com os monumentos de seu passado sugeriam não apenas uma outra cidade, mas também um outro “eu”, a não ser mais reconhecido (essa palavra é fundamental ao poema) pelas pedras. Este germe de cisão do sujeito se acentua em “Acima de qualquer suspeita”, em que o descolamento do “eu lírico” e do “eu empírico” – apesar dos biografemas – mostra uma nítida divisão egóica. Essas identidades que afloram, sempre uma do presente e outra do passado, lembram a tipificação proposta por Ricoeur entre a identidade *idem* e a identidade *ipse*. A primeira é aquela que contempla a continuidade, a mesmidade, e “significa unicidade [...]”; a essa primeira componente da noção de identidade corresponde a operação de identificação entendida no sentido de reidentificação do mesmo, que afirma que conhecer é reconhecer” (1991, p. 140-1); já a segunda, ao contrário, é a multiplicidade, a não-permanência. É o “eu” presente, que dirige o discurso, mas que “não implica nenhuma asserção concernente a um pretense núcleo não-mutante da personalidade”

(*op. cit.*, p. 13). É o sujeito da percepção momentânea, que independe da memória ou do “caráter” (para Ricoeur, o conjunto de marcas que permitem a reidentificação de um indivíduo).

Ora, parece crível que a cisão no poema “Acima de qualquer suspeita” dá-se no nível das identidades propostas pelo teórico francês: o “eu” que fala no poema, e que se dissolve junto com ele, é uma voz de ipseidade, ou seja, de agoridade. Não retém marcas pretéritas, não é encadeado: é um fenômeno de consciência de duração temporária. O que tal ipseidade parece denunciar, entretanto, é a incapacidade de reconhecer uma mesmidade, uma identidade *idem*. Pois se “José Paulo Paes parece nunca ter existido”, assim como sua cidade-natal, há uma falha no recobrimento natural entre *ipse* e *idem* (afinal, espera-se que a(s) primeira(s) reconheça(m)-se, em certo momento, como pertencente(s) à segunda). É como se o “eu” se reduzisse ao “agora”, perdesse as marcas de sua continuidade, ao ver-se excluído do grupo social urbano que compõe a memória coletiva local.

Nesse momento, parece possível agregar todos os últimos poemas vistos, tanto os de diário de viagem como os rememorativos, e compreendê-los à luz da hermenêutica ricoeuriana. As sensações de deslocamento e de desmemória encontradas naqueles textos são percepções de um indivíduo que se reduz ao discurso do “agora”, como que aprisionado no curso do devir, sem poder compor uma “narrativa do eu” (ou, nas palavras do teórico francês, um “conto-de-si”). Ou seja, sem a sua identidade *idem*, sua reidentificação memorialística, corrompida em um mundo reificado e em constante mudança. Ao mesmo tempo, esse não reconhecimento, metaforicamente, é o sentimento de um poeta cujas referências literárias do Alto Modernismo parecem não responder mais de forma plena à realidade de uma sociedade a caminho da espetacularização midiática e da hiperfinanceirização da economia. A poesia de José Paulo Paes é uma obra de desconforto, de não acomodação, de constante refutação a esse novo mundo do pós-guerra.

Tal experiência autobiográfica parece chegar ao limite em certos poemas de *Prosas seguidas de odes mínimas*, na seção “Prosas”, em que as lembranças de Taquaritinga são exaustivamente exploradas. Para que possamos analisá-los como a culminância de um processo de investigação da história e da memória diante do estilhaçamento do eu, há que se tocar no *tertium quid* dessa equação: o tempo. Como já se viu, a dicotomia passado/presente está no centro desse questionamento identitário pela falta de autorreconhecimento em meio a sua rememoração espacial. Com isso, o devir parece ser o elemento responsável pela perda de si, o que faz com que o poeta queira sair da rigidez do tempo, como nesse poema (p. 211) de *Meia palavra*:

EXTEMPORÂNEA

para José Emílio Pacheco

hojes acuando
os depois e quandos
em bando

como passa o tempo!
o agora tempo-
rário o ontem pó

o pior momento
está sempre (memento
homo) indo embora

a hora? ora a hora...

O desejo de colocar-se à margem do tempo já está inscrito no título, e é reforçado pela forte carga semântica do verbo “acuar”, que sugere violência. Está-se diante da coerção do hoje sobre marcas temporais (“quandos” e “depois”) que remetam a pontos cronológicos diferentes. É a sensação da proliferação (“bando”) de infinitos presentes (ipseidades) que apagam as marcas de continuidade e de duração (característica essa da contemporaneidade e seu aniquilamento histórico). Aqui se pode estabelecer uma ligação com “À tinta de escrever”, cujo verso final “agora é tudo História” retomaria a presentificação da História dezenove anos depois, o que mostra que já na década de 70, quando da publicação de “Extemporânea”, tal sentimento existia no poeta (a truculência do bando acuando pode sugerir uma menção à ditadura militar vivida no país à época, mas o restante do poema parece afastar-se desse viés).

Na segunda estrofe, o verbo “passar”, cuja ideia de movimento poderia contrastar com a estagnação anterior, é relativizado pela imagem do pó. Os “hojes” que se sucedem – mas não saem do lugar – transformam o passado, a história em pó. A separação de “temporário” na linha é a mimetização dessa quebra, e da instabilidade do que consideramos como “contemporâneo”. O verso “Como passa o tempo”, frase feita comum na língua portuguesa e que se refere à “velocidade” do mundo capitalista, é uma apropriação (reforçada pelo ponto de exclamação) da voz coletiva, e dialoga com um famoso poema do mexicano José Emílio Pacheco, citado na dedicatória. Em seu livro *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), o poema de mesmo nome começa por uma citação de Li Kiu Ling traduzida ao espanhol:

En el polvo del mundo se pierden ya mis huellas
Me alejo sin cesar
No me preguntes como pasa el tiempo.

É desse haicai que saiu o “mote” do poema de Pacheco, e de onde Paes extrai elementos para “Extemporânea”, como o pó e o passar do tempo. A imagem do rastro (“*huellas*”) sendo

apagado no passado de pó aparece em ambas as obras: manifestação de perda da identidade *idem*. Já no poema propriamente dito de Pacheco, vários diálogos com aspectos da obra paesiana são possíveis:

Al lugar que fue nuestro llega el invierno
y cruzan por el aire las bandadas que emigran.
Después renacerá la primavera,
revivirán las flores que sembraste.
Pero en cambio nosotros
ya nunca más veremos
la casa entre la niebla.

A associação entre o lócus e a identidade é desfeita pela ação do tempo. A emigração dos pássaros, imagem de deslocamento espacial ordenado pelo curso cronológico (a mudança de estações), contrasta com a condição humana no retorno: enquanto as aves, metodicamente, voltarão às flores que abandonaram no inverno (e delas nada estranharão), o homem perde seus rastros, na impossibilidade de reviver (esse verbo, associado aos pássaros, é fundamental nesse contexto) o sentido de casa, ou para usar um termo caro a Paes, a sua sede. No poema “Extemporânea” não há o dado espacial, mas a condensação do sentimento sobre o tempo. A linguagem como que tenta “agarrar”, congelar o fluxo temporal (“o hoje tempo-”), mas esse quadro estático do presente não sobrevive, e lhe escorre pelas mãos (“rário o ontem pó”) tal qual um castelo de areia ruindo.

A terceira estrofe reforça o caráter instável e quebradiço do tempo, porém com uma diferença: o termo “sempre” ao centro, como que um núcleo em torno do qual as outras palavras gravitam, confere um viés de continuidade. A positividade da superação do “pior momento” associada a esse traço de mesmidade faz supor uma mudança de tom, uma calma estoíca que Rodrigo Naves (2008) já identificou em José Paulo Paes. Ao mesmo tempo, isso é reforçado pela expressão latina “memento homo”: de forma imediata, ela lembra a célebre frase de Moisés, “*Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*” (lembra-te, homem, de que és pó e ao pó tornarás), que sugere uma relatividade no peso do tempo, um abrandamento no sentido opressor das demandas do presente. Tem-se, portanto, a remissão ao “pó” da segunda estrofe, mas em chave mais positiva, ressaltada pelo sentido anacrônico de “embora”, “em boa hora”. Essa visão mais leve do devir expressa na estrofe em questão tem como imantador o feixe de significação que é emanado por “sempre” e “memento”: a continuidade temporal da sucessividade (uma perspectiva cronológica diferente, mas não excludente, do devir) de quadros estáticos amarrados pelo fio da memória. “Lembra-te, homem”, recordação associada à identidade, mais uma vez. Parece ficar claro, e isso será retomado depois nesse trabalho, que

a memória funciona como um agregador de identidade em José Paulo Paes, uma arma de resistência ao “pó” em que se transformaram a tradição e o passado no mundo contemporâneo.

O desfecho do poema, ironicamente, como que agrega o elemento melancólico das duas primeiras estrofes e o estoicismo da terceira, em uma exploração paronomástica que joga com as palavras “hora” e “ora”, a última uma derivação etimológica da primeira. Constrói-se um jogo de contraposição entre a marcação temporal, a datação numérica precisa (“a hora”) e a inexatidão da conjunção alternativa “ora”. A frase como se lê, “ora a hora”, faz de “ora” uma interjeição de desprezo, principalmente quando se considera a repercussão sonora da passagem: “Ora, ora”, expressão usada para menosprezo, como resposta à pergunta “A hora?”. Essa questão pode significar “*ahora*” em espanhol (e que portanto dialoga com José Emilio Pacheco) ou ser uma diminuição de “Que horas são”. Em ambos os casos, há um forte sentido de presentidade e de busca de precisão do tempo. Esse o conceito menosprezado: o quadro fotográfico, estático do hoje.

Assim, entre as duas perspectivas cronológicas presentes no texto (agoridade e sucessão rememorativa), a primeira é claramente negada em busca da segunda. Retomando a natureza estoica de certa parte da obra de Paes, pode-se dizer que há aqui uma aproximação do conceito de tempo dessa escola filosófica, isto é, a ideia de um “presente estendido”⁵² que abarque passado e futuro em detrimento do estaticismo do *hic et nunc*, por definição inviável dada a divisibilidade infinita do tempo. Ou seja, não há um presente absoluto, ele existe enquanto intervalo em que subsistem (jamais de forma independente) tanto o pretérito como o porvir⁵³ no invólucro do sujeito. Na poética de José Paulo Paes, é a memória que garante tal subsistência frente à realidade física do “passar o tempo”, como mostra o epigrama abaixo, de *Socráticas* (p. 482):

ELOGIO DA MEMÓRIA

O funil da ampulheta
apressa, retardando-a,
a queda
da areia.

⁵² O célebre conceito da *durée* bergsoniana deve aos estoicos a assimilação de uma realidade presente intervalar.

⁵³ Frase de Critilo (este, o filósofo, não o narrador de *Cartas Chilenas*), retirada do longo estudo de Victor Goldschmidt (1969, p. 31) acerca do tempo entre os estoicos: “*Aucun temps n’est entièrement présent; car puisque la division des continus va à l’infini, et que le temps est un continu, chaque temps aussi comporte la division à l’infini; en sorte qu’aucun temps n’est rigoureusement présent, mais on le dit (présent) selon une certaine étendue. Il soutient que, seul, le présent existe; le passé et le futur subsistent, mais n’existent pas du tout, selon lui; de la même manière, seuls, les attributs qui sont accidents (actuels) sont dits exister.*”

Nisso imita o jogo
manhoso
de certos momentos
que se vão embora
quando mais queríamos
que ficassem.

A memória (*memento homo*) assegura ao passado virtual uma presença no presente. Mas não a “memória-hábito” de que falava Bergson,⁵⁴ meramente informacional, domesticada pelo Outro, fruto da repetição do cotidiano e principal carta-guia do trabalhador pós-Revolução Industrial. O “elogio” que Paes faz é à capacidade anamnética imaginativa, agregadora da identidade, que justamente pelo seu estatuto criacional, roça a ficcionalização e propõe um problema em que doravante me detenho: os limites que a memória impõe entre a empiria e a representação e – quando tornada literatura – entre a biografia e a ficção.

1.7. Prosas e memórias

O ponto culminante da busca pela rememoração em José Paulo Paes é a seção “Prosas” do livro *Prosas seguidas de odes mínimas*, cujo nome já estabelece uma óbvia contradição: um agregado de poemas sob o nome de “prosas”. O termo pode, ainda, remeter a “conversas informais”, o que até se aplica dado o coloquialismo que marca a obra. Entretanto, a dedicatória dessa subdivisão deixa claro o objetivo de diluir a linha demarcatória entre prosa e poesia:

À memória de Fernando Góes, que um dia chamou de Poesias um livro seu de crônicas.

A análise dos poemas, especialmente nove dos vinte ali constantes, mostra que recursos poemáticos comuns ao poeta são deixados de lado, como o chiste, o trocadilho, a estrofação, a rima, enfim, componentes formais que costumam ser associados à atividade poética. Em vez disso, têm-se textos paragrafados, sem cortes na linha ou *enjambements*, com uma linguagem cuja transparência assemelha-se à narrativa. Como compreender tão radical mudança de estilo? Como se dá a narratividade em poemas maiores (não necessariamente longos) escritos por um dos mais concisos poetas brasileiros? A abordagem dessas questões exige uma leitura mais detida desse microcorpus.

A primeira peça da seção é o já abordado “Escolha de túmulo” (p. 361), que crê na permanência do poeta por meio de sua poesia, forma de “driblar” a inexorabilidade do tempo e

⁵⁴ Cf. BERGSON, 1999

da morte. O que não desenvolvi anteriormente é a estrofe que se segue, e que ajuda a explicar os poemas subsequentes de “Prosas”:

[...]
Onde um lúcido menino
propõe uma nova infância.
[...]

O “local” a que “onde” se refere, o próprio poema, é palco da proposição do menino. Aqui há uma iluminação sugerida por “lúcido” que remete a tirar das trevas o passado, de trazer luz ao breu da infância. Além disso, o adjetivo denota a transparência do passado (e, por que não ousar dizer, da própria linguagem narrativa que se verá na seção). A nova infância, que gravita entre o acordar e o dormir,⁵⁵ é “proposta”. Aqui, etimologicamente, um aparente paradoxo explica o projeto de “Prosas”: sabe-se que o infante (do latim *in*, negação, *faris*, falar) é aquele que não fala, que não pode falar. Entretanto, propor (que pode ter a acepção, segundo o dicionário Houaiss, de “expor, de viva voz ou por escrito”, do latim *propōno*, anunciar, relatar, contar, narrar) uma nova infância é narrá-la, ou seja, introduzi-la no reino da linguagem a fim de iluminá-la. É o que se verá em “Prosas”: poemas que são quase minicontos memorialísticos, em que se transparece o começo da vida de José Paulo Paes.

A volta à infância como força motriz da arte certamente não é algo novo. Na mesma entrevista citada anteriormente, a Carlos Felipe Moisés, o poeta fala sobre uma importante fonte nessa confluência:

Foi Baudelaire quem disse, se não me engano, que a poesia é a infância reencontrada. O poeta que eu sou começou a ser quando eu era jovem, e hoje vejo que há uma certa coerência no que fiz. Como você diz bem, a preocupação política subjaz a tudo isso. (PAES, 1986)

Ele se refere à seguinte passagem de *O pintor da vida moderna*:

A criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. [...]. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. Mas o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a *infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de*

⁵⁵ Não espanta que somente em 1992, aos 66 anos e aposentado – processo chamado por ele de “alforria” em sua autobiografia –, Paes tenha resolvido revisitar sua infância. Segundo Ecléa Bosi (1994), a vida de trabalho, guiada pela “memória-hábito”, impossibilita “o devaneio para onde flui a evocação espontânea de imagens, posta entre a vigília e o sonho” (p. 48). Por isso que, segundo a teórica, a rememoração é típica dos velhos, ou até mesmo a sua “função social”, pois são eles os guardiões das tradições.

materiais involuntariamente acumulada. (BAUDELAIRE, 1996, p. 17/18)
[grifos meus]

Em Baudelaire, o gênio é a revisita à infância filtrada pelos recursos de que dispõe o adulto para a reordenação de sensações, imagens, lembranças. E, para Paes, tal volta tem um fundo político. Essas relações tendem a ficar mais claras na análise de outros poemas de “Prosas”. Ainda quanto a “Escolha de túmulo”, que se registre que ele ainda é estrofado, e embora não apresente grandes inversões, elisões ou *enjambements*, sua estrutura é predominantemente poemática, assim como os três próximos poemas da série. A formatação quase narrativa vai tomando corpo a partir da quarta peça, “Um retrato” (p. 365), texto sobre seu pai em que os verbos de ação no pretérito perfeito e as referências autobiográficas já fazem o discurso poético pender para a prosa, embora o corte do verso ainda resista:

[...]
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.
[...]

A repetição das palavras “peso” e “conheci” acarreta um ritmo e rimas que ainda sustentam uma leve musicalidade. No campo semântico, entretanto, a transparência prosaica dá mostras de se firmar pela abertura da metáfora “peso do corpo”/“peso do mundo”, escancarada ao leitor em vez de obtusa pela elisão. A riqueza de conectores também produz uma fluência altamente atípica ao epigramático José Paulo Paes. Tais recursos desvelam uma tendência narrativa, embora este poema em particular não se assemelhe a um conto, como outros. Mas torna perceptível ao leitor o tom da seção em tela. Além do pai, a mãe (“Outro retrato”) também é homenageada na sequência, como que se simulasse o passar de um álbum de fotografias com os personagens da infância do poeta. Em seguida, o poema “JV” (p. 369) recorda o avô de Paes:

[...]
Viera mocinho de Portugal a chamado da irmã mais velha
já fixada no Rio. Acabou se alistando no corpo de bom-
beiros depois de ter sido caixeiro de loja. No tempo de
Floriano, foi recrutado pelo exército. Desertou no cerco
da Lapa e atravessou a pé todo o Paraná até São Paulo.
[...]

A mancha da página já surpreende o leitor familiarizado com os curtíssimos versos do autor. Aqui, a única marca que difere da editoração tradicional de um texto em prosa é o recuo

“ao contrário” da primeira linha de cada parágrafo (ou estrofe, pois há um discreto espaço em branco entre um aglomerado de períodos e outro). De resto, inexitem no poema quaisquer polissemia, corte de verso ou metáfora (exceto, evidentemente, o fato de toda a peça remeter à narratividade, à reconstituição identitária, sendo assim uma grande metáfora *per se*). O mesmo se pode dizer das próximas páginas desse “álbum de fotografias”: “Dona Zizinha” (a avó do poeta), “Um empregado” e “Loucos” (p. 375), texto esse que circunda alguns personagens folclóricos de Taquaritinga, como “Félix”:

[...]

E havia finalmente o Félix, um preto de meia-idade sempre a resmungar consigo num incompreensível monólogo. A molecada o perseguia ao refrão de “Félix morreu na guerra! Félix morreu na guerra!”.

Ele respondia com os palavrões mais cabeludos porque o refrão lhe lembrava que, numa das revoluções, a mãe o escondera no mato com medo do recrutamento, a ele que abominava a todas as formas de violência.

Quando Félix rachava lenha cantando, no quintal de nossa casa, e, em briga de meninos, um mais taludo batia num menor, ele se punha a berrar desesperadamente: “Acuda! Acuda!” até um adulto aparecer para salvar a vítima.

Como se vê, os loucos de nossa infância eram loucos úteis. Deles aprendemos coisas que os professores do grupo e do ginásio não nos poderiam ensinar, mesmo porque, desconfio, nada sabiam delas.

A medula do poema é bastante semelhante a “JV”: a estrutura prosaica só não é completa pelo espaço entre as estrofes e pelo recuo invertido da primeira linha de cada uma. A narrativa contém marcas temporais como a guerra e as revoluções, assim como no poema anterior havia a citação a Floriano Peixoto. Ou seja, ainda que sejam relatos individuais, há neles um rastro histórico, um entrecruzamento entre público e privado. Não são, porém, retratos de uma história “oficial”, imposta pelo arquivo e pela cristalização de conceitos de manuais, mas fragmentos de memória, testemunhos que compõem um retrato de época a partir dos indivíduos. O cerne do projeto de *Novas cartas chilenas*, o de recontar a História pela visão do oprimido, continua intacto. Porém, em vez da dissolução satírica das versões consagradas de “grandes acontecimentos”, José Paulo Paes, em “Prosas”, recorre ao depoimento do banal, do cotidiano de sua infância. Em uma época em que as grandes utopias e revoluções aparentam escapar do

alcance, a história individual parece ser o alicerce de um novo tipo de resistência.⁵⁶ A fim de compreendê-la, há que se aprofundar na hermenêutica da narrativa, e de como ela se corresponde com o sujeito. É em tal confluência que se situa a seção estudada do livro *Prosas seguidas de odes mínimas*.

Paul Ricoeur, em diversos textos, desenvolve uma teoria identitária a partir da narração, pois nela é que convergem o personagem (aquele que tem a imputação da ação) e a intriga (o desenvolvimento das ocorrências no tempo). Uma vez atribuída a ação a um sujeito, esse acontecimento requer uma história de vida retroativa a ele (o *idem*) bem como a singularidade de determinado momento temporal em que essa identidade se reconhece como única, diferente das demais e conservável no futuro, embora não encadeada com passado ou futuro (*ipse*). Ou seja, para Ricoeur, a narrativa (seja a romanesca, a histórica ou a religiosa) tem o poder de fundir elementos de ipseidade⁵⁷ – o ser da ação – e de mesmidade – o “conto de si”, a conjugação da memória do passado e da intenção de futuro. O teórico francês cita a fala do paciente na sessão de psicanálise como exemplo de narração que promove a retotalização do indivíduo.

Não parece impossível afirmar, portanto, que esses poemas-conto operem como recusas à dissolução do sujeito, fato tão propagado por teóricos da pós-modernidade (por exemplo, Stuart Hall (2004) e Ernesto Laclau (1990)). A restituição ao homem velho de sua função social – contar histórias e transmitir a tradição – permite a esse eu-lírico recuperar suas identidades *ipse* pela lembrança, implicando (quando uma é sobreposta pela outra) na formação de uma identidade *idem*. Rememorar e narrar como catarse,⁵⁸ reintegração do si-mesmo⁵⁹ e resistência política:

⁵⁶ Para Philippe Ariès (1992), “no dia em que, no sec. XX, a ruína de todas as histórias particulares colocar brutalmente o homem na História, sem transição, sem intermediários, esta consciência pueril do passado reaparecerá, como a última resistência à História, como o último obstáculo ao abandono cego e animal à história”.

⁵⁷ A ipseidade é inerente à narração, pois essa sempre suporá algum tipo de alteridade, seja no interlocutor, seja no personagem. Ora, a presença do outro implica na existência de um “eu”, ainda que ele não se desvele diretamente no discurso e nem se relacione com outros eventos atribuídos a ele (o que configuraria a mesmidade).

⁵⁸ Ricoeur fala em “alegria”: “E, assim como o trabalho de luto é o caminho obrigatório do trabalho de lembrança, a alegria também pode coroar com a sua graça o trabalho de memória. No horizonte desse trabalho: uma memória “feliz”, quando a imagem poética completa o trabalho de luto”. (2007, p. 91)

⁵⁹ Sobre a narração como desvencilhamento do “eu” midiático e da “história oficial”, Ricoeur afirma: “O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica, por meio da intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento por meio do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. [...] Mas a responsabilidade da cegueira recai sobre cada um. Aqui o lema das Luzes: *Sapere aude!* Saia da menoridade! pode ser reescrito como: ousa fazer narrativa por ti mesmo”. (*op. cit.*, p. 455)

O narrador, como o *flâneur*, ao contrário da luta entre as classes e do *pathos* revolucionário, não lutam nem levantam barricadas, *mas desprivatizam o tempo imposto pela mercadoria*, pelo consumo de massa, pela lógica da dominação, pelo princípio da indiferença que regem a troca mercantil e a livre circulação de capital. O *flâneur* e o narrador [...] captam instantâneos fotográficos do presente pelos quais realizam uma “*viagem interior*”. (Olgária MATTOS, 2001, p. 23) [grifos meus]

Olgária Mattos estabelece, nesse valioso artigo, longo intertexto com Walter Benjamin, que principalmente em “Experiência e pobreza” e “O narrador” (1987) desenvolve a ideia de que a perda da capacidade narrativa remete à privação da experiência humana por conta da técnica fabril. Entre outros fatores, o teórico alemão afirma, no segundo texto, que “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (p. 201), processo que se inicia com a difusão do romance e o consequente esmaecimento da oralidade e, principalmente, do caráter épico-coletivo que o narrador oral ostenta, contrariamente ao solipsismo inerente ao universo do romance.

Em Paes, essa busca narrativa pela memória está longe de ter natureza encapsulada, mas é uma “ação coletiva”, ou ao menos uma busca de um grupo social que dê suporte a essa memória. Não espanta, pois, que em vez de narrar eventos que ocorreram consigo ou descrever lugares específicos de Taquaritinga, o eu-lírico adote essa natureza de “álbum de fotografias”, elencando diversos personagens de sua infância. Como já se viu em Halbwachs, essas lembranças não são pertencentes apenas a Paes, mas ali subjazem vozes dessas e outras figuras dos primeiros anos do poeta, cujos relatos ao longo dos anos ajudaram-no a compor essa teia rememorativa. A memória, especialmente a infantil, é uma reconstrução constante, atualizada diversas vezes com elementos extemporâneos ao fato originário. Também por isso, contra a polarização “memória individual” x “memória coletiva” – implícita na discordância de Halbwachs (advogando pela segunda) a Bergson (que, em sua teoria, priorizava a primeira) –, Ricoeur propõe uma terceira instância, a “*mémoire des proches*”, lembranças compartilhadas por grupos nucleares, geralmente gravitando em torno da família. Assim, além da retotalização do “eu”, a seção “Prosas” traz à tona uma voz coletiva que, a várias mãos, pinta uma imagem do passado. Mais importante do que o conteúdo em si dos poemas, é a obra enquanto um ato de discurso,⁶⁰ enquanto postura política de refusa à cisão pós-moderna do eu.

⁶⁰ “Autotematizações autobiográficas são (também) ações *performativas*, isto é, atos de fala complexos, cujo chamado significado ilocucionário é muitas vezes mais importante que seu significado locucionário ou que seu conteúdo proposicional. *O que é contado* não é o único aspecto importante, às vezes (!) pode nem ser particularmente importante. Com efeito, frequentemente é mais importante o *fato de narrar* e o *como é narrado*” (STRAUB, 2009, p. 81-82) [grifos originais]

Essa tendência não foi exclusiva a Paes: nos EUA, Alan Shapiro (1993) escrevia, no começo dos anos 90, um “manifesto” pela narratividade na poesia como forma de conectar-se, social e historicamente, com o leitor; João Barrento (1988), por sua vez, identifica na poética portuguesa dos anos 80 um fenômeno semelhante:

Hoje, alguns exemplos da novíssima poesia são animados por esse halo narrativo, mas não épico [...] surgindo como que envolvido por um fluido temporal em que os preciosismos do poema curto flutuam e se destacam aqui e ali, mas engolidos pela vastidão brumosa de uma trama biográfica, nalguns casos novamente salpicadas de História, ou então por um pendor mais reflexivo, de que o romance já quase não prescinde. (p. 40)

Mesmo no Brasil, cuja tradição de epicidade e narratividade em poesia no século XX é pobre – como já clamava Mário Faustino –, houve, ao longo da década de 90, manifestações urbanas, prosaicas e rememorativas em algumas poéticas, como a obra de sugestivo nome *The very short stories*, de Horácio Costa (1991), uma “micro-*bildungsroman* autobiográfica”; e *A fronteira desguarnecida*, de Alberto Pucheu (1997), livro de “palavras dispersas de poemas e prosa poética, denunciando os arranjos da cidade, acatando os acidentes como acasos celebrados”, conforme afirma Márcia Wanderley (2008). Se apenas em esparsos exemplos a narração vence a tendência compacta e vertical de nossa poesia, a memória, por sua vez, é tema recorrente aos autores da década aqui em foco. Em uma recente antologia desse período, Paulo Ferraz (2011) comenta, em seu prefácio, que o papel do poeta dos anos 90 é enfrentar “a árdua e arriscada tarefa de reelaborar a memória – tema caro aos modernistas e que andara ausente das últimas décadas – [...] pois a memória e a sua estabilidade vêm a ser antes antíteses do presente erradio” (p. 17). Portanto, a rememoração e a narração parecem caminhos válidos ao poeta contemporâneo, em meio a outras manifestações, como o humor parodista e a distorção nonsense.

1.8. Paes e outros memorialismos

Aqui, cabe uma rápida digressão para pensarmos como essa fase memorialista de Paes pode ser comparada a momentos semelhantes de outros poetas. Certamente, o contexto em pauta (escritor já maduro voltando às suas rememorações, fugindo de seu estilo consagrado) faz de imediato lembrar Drummond e seus *Boitempo I, II e III*. De fato, tais coletâneas representam um olhar para o passado do autor mineiro, embora, diferentemente de José Paulo, esse não fosse um tópico novo para ele. Ao contrário, segundo Eduardo Sterzi (2004), os

modernos⁶¹ recorrem a suas infâncias como base mítica fundamental de suas obras, uma vez que a busca por uma literatura local faz evitar arquétipos universais, como elementos da Antiguidade Clássica ou outros marcadores globais que estabelecessem esta espécie de “inconsciente coletivo” a partir do qual pudessem gerar suas leituras pessoais de mundo. Sem dúvidas, desde as primeiras publicações Itabira aparece na poesia drummondiana, porém geralmente apenas como pano de fundo para a realidade do agora. Ainda segundo o crítico, havendo um “intervalo intransponível entre o passado e o presente” (*op. cit.*, p. 66), embora o próprio Sterzi alerte, no caso do poeta mineiro, para oscilações entre o êxito e o afrouxamento dessa intenção de separar o pretérito do contemporâneo.

Com relação aos três compêndios memorialistas citados, a tentativa do afastamento pode até existir, mas é frustrada⁶², como neste poema (ANDRADE, 2009a, p. 322) de *Boitempo I*:

LIQUIDAÇÃO

A casa foi vendida com todas as lembranças
 todos os móveis todos os pesadelos
 todos os pecados cometidos ou em vias de cometer
 a casa foi vendida com seu bater de portas
 com seu vento encanado sua vista do mundo
 seus imponderáveis
 por vinte, vinte contos

A atividade de relembrar é associada ao espaço de imediato, visto que a casa manterá as “lembranças” e todas as cargas ruins que ela parece conter. O tempo, quase todo no pretérito, mas com uma sugestão de futuro (“em vias de”), é esvaído juntamente com o local, procedimento comum no recorte aqui proposto da obra do autor mineiro: as referências cronológicas são adjacentes, ou subordinadas, à fisicalidade de um espaço. Toda a base dessa anamnese é de ordem arquitetônica ou paisagística, o que permite que sua subjetividade se

⁶¹ “Em Manuel Bandeira, em Carlos Drummond de Andrade, em Murilo Mendes, para nos restringirmos aos três poetas mais completos do modernismo brasileiro, o fundamento mítico é elaborado a partir da rememoração da infância e do círculo familiar em que esta transcorreu. A infância, como a etimologia esclarece, é um período anterior à fala (*infans*), ou seja, o cenário adequado para o drama da conquista de uma voz própria. Temos aqui uma determinação universal na construção do fundamento mítico” (STERZI, *op. cit.*, p. 63)

⁶² Como afirma Adriana Albano (2010, p. 35): “O projeto de escrita das memórias, num primeiro momento, busca a expressão da percepção do ambiente itabirano da infância motivada pela descrição objetivo-narrativa que se dá quando o texto utiliza-se de uma linguagem direta, descritiva. Entretanto, o que percebemos, e é de grande valia, é que o ritmo e a carga das palavras invertem a forma de expressão que passa a outro plano, um plano subjetivo que carrega considerações a respeito da finitude e do sentimento de dissolução e perda. A linguagem volta-se para a expressão da subjetividade quando um objeto ou acontecimento perturba a cena, que deixa de ser mera descrição”

desvele aos poucos. Esse vazamento emotivo costuma descrever o cenário em diluição, como o texto acima, em que a “liquidação”, além da acepção de “preço barato”, adquire o sentido de “fim”, de “morte”. Coexistem, ainda, sentimentos explícitos de culpa por ter abandonado tão cedo a terra paterna, a base familiar, e repúdio àquela mesma realidade, à tirania hierárquica da família, ao moralismo religioso. Essa dicotomia pode ser sintetizada no neologismo “terroramor” do belo “O beijo” (ANDRADE, 2009b, p. 68-9), de *Boitempo II*:

O BEIJO

Mandamento: beijar a mão do Pai
às 7 da manhã, antes do café
e pedir a bênção
e tornar a pedir
na hora de dormir.

Mandamento: beijar
a mão divino-humana
que empunha a rédea universal
e determina o futuro.
Se não beijar, o dia
não há de ser o dia prometido,
a festa multimaginada,
mas a queda — tibum — no precipício
de jacarés e crimes
que espreita, goela escancarada.

Olha o caso de Nô.
Cresce demais, vira estudante
de altas letras, no Rio de outras normas.
Volta, não beija o Pai
na mão. A mão procura
a boca, dá-lhe um tapa,
maneira dura de beijar
o filho que não beija a mão sequiosa
de carinho, gravado
nas tábuas da lei mineira de família.

Que é isso? Nô sangra na alma,
a boca dói que dói
é lá dentro, na alma. O dia, a noite,
a fuga para onde? Foge Nô
no breu do não-saber, sem rumo, foge
de si mesmo, consigo,
e não tem saída
a não ser voltar,
voltar sem chamado,
para junto da mão
que espera seu beijo
na mais pura exigência
de terroramor.

Olha o caso de Nô.
7 da manhã.
Antes do café.

Os afetos surgidos com a memória são claramente expostos, desde a ironia religiosa com o termo “mandamento” até a comparação entre o pai e um deus. Está estampado o desconforto do menino com a situação. Além disso, vê-se a presença da metáfora do precipício de jacarés, punição hiperbólica de quem não segue o ritual diário. Essas são características superficiais do texto que deixam clara a diferença do tom rememorativo de Drummond para aquele que Paes faria décadas depois, aproximando-se da prosa, evitando momentos de “autoanálise” e mantendo a linguagem limpa de recursos poéticos (com a exceção de “A casa”, a ser analisada adiante). No poema drummondiano, há uma projeção para o presente a partir da terceira estrofe (outro instrumento que o diferencia do memorialismo paesiano), na fantasia do adulto materializado em mais um de seus “personagens”⁶³, “Nô”. A suposta volta para casa (que, na *stanza* final, descobre-se ser uma descrição imaginativa) é o reencontro com o fantasma de infância. A impossibilidade de luta (“e não tem saída/ a não ser volta”) parece advir do sentimento de culpa que força o eu do poema a ceder ao autoritarismo do pai. Está-se diante de uma busca por si, como reforça Adriana Albano:

os *Boitempos* inauguram uma experiência singular na obra do poeta porque ao longo dos poemas, de uma forma não linear, vai-se construindo uma identidade contraditória fundada na recusa e no reconhecimento das tradições do círculo rígido do passado familiar da provinciana Itabira a partir da irrupção da linguagem que descreve afetivamente o cenário da infância. A tensão entre a linguagem objetiva e coloquial e a linguagem subjetiva dos poemas oculta o eu lírico complexo, que se nega, se tiraniza, mas que se busca incessantemente. (2010, p. 138)

Há, porém, que se fazer um reparo: entre a rejeição da força tirânica das estruturas de poder e o afeto a espaços e pessoas do passado, há uma constante ironia que permeia os livros em tela. Por vezes, tendo a concordar com a assertiva de Merquior: “o humor, opondo-se ao patético, corrói o drama” (1975, p. 224), embora, na peça acima, não aparente ser o caso. De qualquer forma, a tirada cômica é parte importante dessa “fase autobiográfica”, e colabora para o tom objetivo que, ao menos na aparência, os poemas mostram.

Pelo exposto, não é necessário dizer que dificilmente a poesia de anamnese de Carlos Drummond de Andrade seja uma referência para a seção “Prosas”, aqui em foco. Apesar da

⁶³ É conhecida a interpretação de Affonso Romano de Sant’Anna (1977) acerca dos diferentes caracteres drummondianos (*gauche*, K., José, Robinson Crusoe, etc.) serem eus artificiais, geralmente em situação de comichidade, que, ao transitarem entre presente, passado e futuro, aparentam controlar a História, em vez de estarem inseridos nela. Por meio desse deslocamento, o sujeito pode sentir-se a salvo.

informalidade da linguagem dos *Boitempos*, há neles certa estetização, metáforas, ironias e *enjambements*, além da concessão total à subjetividade, que são raríssimos naqueles textos de Paes. Também um tomo como *A idade do serrote*, a prosa poética autobiográfica de Murilo Mendes, em sua dicção serpenteada por digressões, elementos oníricos e “insólitos linguísticos” – como define Antonio Candido (1989, p. 57) a ousada estrutura vocabular de neologismos, barbarismos e inversões semânticas – distancia-se marcadamente da narrativa reintegradora de José Paulo. Já *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, uma autobiografia *de facto*, linear e que tece relações de alguns de seus poemas com partes de sua vida, está mais próximo de *Quem, eu?* que “Prosas”.

Se João Cabral de Melo Neto não escreveu, por sua vez, uma obra anamnésica propriamente dita, em sua escrita mais madura apresenta diversos elementos recordativos, em geral com um suporte urbano – o que, aqui, nos interessa, pois o mesmo ocorre com Paes. No caso do pernambucano, parece natural que um autor tão ligado ao eixo espacial de seus sentidos, altamente imagético na descrição de suas paisagens tenha no lócus o centro de seu memorialismo. Ulm, Berna, Marraquech, Brasília, as pólis visitadas são rememoradas a partir de *A educação pela pedra* (1965), além evidentemente de Recife e Sevilha, cantadas amiúde. Adicionalmente, há remissões visuais ao sertão pernambucano e ao velho Capibaribe, revisitado anos após “O rio” e *Morte e Vida Severina*. O costumeiro tom racional e calculado deixa pouco espaço para primeiras pessoas, lirismos e confissões. Tome-se o belo “A imaginação do pouco” (MELO NETO, 1997b, p. 138-9), cuja epígrafe é uma frase de Marianne Moore: “imaginary gardens with real toads in them”, em que se tem uma espécie de mote para o relato:

Siá Floripes veio do Poço
para Pacoval, Dois Irmãos,
para seguir contando histórias
de dormir a mim, meu irmão.

Sabia apenas meio dúzia
(todas de céu, mas céu de bichos);
nem precisava saber de outras:
tinha fornido o paraíso.

Os bichos eram conhecidos,
e os que não, ela descrevia:
daqueles mesmo que inventava
(colando uma paca e uma jia)

dava precisa descrição,
tanto da estranha anatomia
quanto da fala, religião,
dos costumes que se faziam
[...]

Marianne Moore a admiraria.
 Pois se seus jardins eram vagos,
 eram altos: o céu rasteiro
 era o meu, parco imaginário.

Os engenhos de Poço do Aleixo (em São Lourenço da Mata/PE) e Pacoval e Dois Irmãos (em Moreno/PE) foram os cenários dos dez primeiros anos de João Cabral, antes de sua mudança para o Recife, em 1930. Tais topônimos, no poema, já deixam clara a intenção autobiográfica, além da presença de Siá Floripes, uma criada de sua família, cuja capacidade criativa, a partir do “pouco”, de sua suposta escassez intelectual, maravilhava os ouvintes, ao passo que o poeta, desde aquele tempo, reconhece-se incapaz de se entregar à fantasia (ao céu) sem se desconectar de seus laços com o real, com o material. Com relação à linguagem, algumas inversões sintáticas e o ritmo estanque, que não permitem um fluxo narrativo, mantêm a leitura no âmbito poético, como será em praticamente toda a obra cabralina, que não afrouxa os cortes nem do verso gráfico nem do verso sonoro, apresentando manchas sempre verticalizadas na página e discursos que em nada se aproximam da prosa. Por conta disso, se por um lado ele pode ser comparado a Paes pela relevância toponímica em sua anamnese; pela aderência do *recuerdo* ao locus de memória urbano e paisagístico; e ao relato de viagens; por outro ele distancia-se consideravelmente quanto aos recursos formais dos poemas memorialistas de “Prosas”, comprometendo de certa forma a analogia.

Um poeta pós-guerra que funde de maneira interessante e original a poesia e a prosa para compor diversos quadros autobiográficos é Manoel de Barros, tanto na parte de sua obra que é considerada “poética” quanto na porção “narrativa”. Com relação à primeira, há como um desajuste entre a alta comunicabilidade prosódica e sintática do discurso e sua configuração semântica inusitada, de esvaziamento de sentidos, de imagens surpreendentes, como neste trecho (BARROS, 2010b, p. 13):

III

Por modo de nossa vivência ponho por caso Bernardo.
 Bernardo nem sabia que houvera recebido o privilégio
 do abandono.
 Ele fazia parte da natureza como um rio faz, como
 um sapo faz, como o ocaso faz.
 E achava uma coisa cândida conversar com as águas,
 com as árvores, com as rãs.
 (Eis um caso que há de perguntar: é preciso estudar
 ignorâncias para falar com as águas?)
 Ele falava coisinhas seráficas com as águas;
 Bernardo morava em seu casebre na beira do rio —
 moda um ermitão.
 De manhã, bem cedo, ele pegava de seu regador e ia

regar o rio.
 Regava o rio, regava o rio.
 Depois ele falava para nós que os peixes também
 precisam de água para sobreviver.
 Perto havia um brejo canoro de rãs.
 O rio encostava as margens na sua voz.
 [...]

Há, como em Paes, além da facilidade prosaica da dicção, o foco nos personagens da infância. Como contraste, porém, a quase ausência de referências espaciais mais específicas que “rio”, “rua”, “brejo”, etc. As cenas de conversas com águas e rãs, e do regar o rio, estão tão integradas ao desenrolar da história que a leitura não envereda para uma aura fantasiosa, mas tende a literalizar o inusitado, a torná-lo imagem de fato, em vez de metaforizá-lo. É óbvio que uma análise mais profunda poderia investigar a recorrência de signos como a rã e a água em seus escritos acerca do passado, que certamente teceriam uma rede de novos significados e aclarações. Mas, ainda assim, não se trata do fantástico, nem do surrealizante, porém da manipulação linguística que visa a desordenar sentidos atribuídos.

Também em livros considerados “prosa autobiográfica”, como *Memórias Inventadas: a segunda infância* (BARROS, 2010a, p. 34), o hibridismo marca o estilo do autor:

A gente morava na última casa de uma rua. Depois
 o mato começava. Dois trilheiros entravam pelo
 mato. Um trilheiro dava no rancho de Nhá Velina
 Cuê que comia feijão com arara, quati com abóbora
 e cobra com mandioca. O outro trilheiro esbarrava
 no rio. Os meninos brincavam nus no rio entre
 pássaros. Tinha um Bolivianinho, boliviano pé
 de pano entre os guris. E um Gonçalo pé de galo
 orelha de meu cavalo. Acho que o pé de pano do
 boliviano era só para trovar. Assim como o pé de
 galo do Gonçalo. Descobri nesse tempo que os
 apelidos pregam mais quando trovam. Depois descobri
 naquele lugar a palavra abandono. A palavra funcionava
 dentro e fora das pessoas. Eu não sabia se era o
 lugar que transmitia o abandono às pessoas ou se
 eram elas que transmitiam o abandono ao lugar.
 Eu conhecia a palavra só de nome.
 [...]

Curiosamente, o *enjambement* é mais brusco no suposto texto em prosa que no poema visto anteriormente. Além da cesura, a repetição de vocábulos confere ritmo e acentua semanticamente esses elementos, mimetizando a fala infantil. Esse aspecto, aliás, é reforçado por uma certa inocência que perpassa todo o trecho. Apesar de também manter grande oralidade, há um radical afastamento de Paes por conta dos recursos poéticos tão explorados

por Barros, que visam a estilizar o discurso, diferentemente das rememorações tardias do autor em tela neste trabalho, em quem a comunicabilidade é o objetivo primordial.

Portanto, vê-se que, embora o exercício da autobiografia seja comum na poesia brasileira, ele é muito peculiar a cada autor. Coube, neste espaço, pincelar semelhanças e contrastes entre a seção “Prosas”, de José Paulo Paes, e algumas obras relevantes de outros poetas. Se, ao fim e ao cabo, recontar a vida é sempre um exercício identitário, geralmente mais fecundo na maturidade, a maneira como isso se dá literariamente varia de forma acentuada nos escritores aqui vistos.

1.9. Infância

Em se voltando à análise da relação apenas entre Paes e memória autobiográfica, faz-se necessário refletir a respeito do livro *Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*. Escrito depois de “Prosas”, em 1996, faz parte da coleção “Passando a limpo”, coordenada por Viviana de Assis Viana, cujo objetivo era propor a autores de literatura infantil que contassem suas trajetórias de vida e carreira. Escritores que participaram foram, entre outros, Ana Maria Machado e Flávio de Souza. Logo na introdução, Paes justifica que o nome por ele escolhido, *Quem eu?*, foi oriundo de um programa de rádio que ouvia em sua infância. Já o subtítulo, *um poeta como outro qualquer*⁶⁴, “pois é assim que me vejo. E, quando penso que alguém da grandeza de Manuel Bandeira se considerava um poeta menor, que mais posso ser senão um mínimo poeta?” (p. 2).

Disso já se pode depreender, além de sua modéstia inerente, uma presença da dicotomia “eu – coletivo” existente ao longo de sua obra. A singularidade da resposta à pergunta “quem?” é contraposta a uma generalização, como se esse “poeta qualquer” fosse uma posição arquetípica. Mais uma vez, mesmo em um cenário de memórias autobiográficas, há uma tentativa de totalização, de estabelecimento de comunidade. Falar de si, de seu passado, carrega uma historicidade de sua coletividade, de sua família. Falar de sua obra significa elencar todo um cenário literário ao seu redor. Isso é perceptível ao longo do texto, com muitas citações a familiares, amigos e outros escritores.

Diferentemente do ensaio “Por direito de conquista”, em que a alternância da primeira e da terceira pessoas lhe conferia um caráter literário, a autobiografia de Paes é um relato em tom de documentário informal. Entretanto, certas escolhas na composição do livro podem

⁶⁴ Paes já tinha usado tal frase (apenas o subtítulo) em texto também autobiográfico, porém consideravelmente mais reduzido, publicado em uma coletânea organizada por Augusto Massi. Cf. PAES, 1991.

ajudar a clarificar sua poética, tanto pelas referências constantes de vida que ela traz, quanto por algumas marcas textuais de *Quem, eu?*. Por exemplo, o testemunho é intercalado por seus poemas, com a associação de seu momento de vida com a manufatura da obra, tenha ele sido escrito no “calor da hora”, seja ele anamnésico. Vida e poesia vão se imbricando, de modo que uma não faz sentido sem a outra.

O grande espaço dado, no tomo, à infância, mostra como Paes – apesar de em nenhum momento tentar fazer conclusões psicologizantes – credita a essa fase uma fundamental importância na formação do escritor. Os quatro primeiros capítulos, “A casa”, “O grupo”, “O ginásio” e “Curitiba” exibem os primeiros vinte anos de sua vida, e compõem metade do livro. Tal fase merece, portanto, um aprofundamento nesse trabalho.

Logo no começo de sua autobiografia, Paes descreve a casa de seu avô (e de seus pais), onde morou nos primeiros 11 anos de vida. Logo em seguida, apresenta um poema de “Prosas”: “Alguns anos atrás tive um sonho estranho com a casa de Taquaritinga onde vivi até os 11 anos. Sonhei que era um menino voador que fora pousar, feito um passarinho, no teto da velha casa, para de lá ficar espiando o que se passava dentro dela. Escrevi então um poema a que dei o título de ‘A casa’” (p. 4). Segue o poema:

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.
No quarto, uma mãe que está sempre parindo a última filha.
Na sala de jantar, uma tia que lustra cuidadosamente o seu
próprio caixão.
Na copa, uma prima que passa a ferro todas as mortalhas
da família.
Na cozinha, uma avó que conta noite e dia histórias do
outro mundo.
No quintal, um preto velho que morreu na Guerra do Para-
guai rachando lenha.
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.

Continua Paes sobre a manufatura do poema (já citei esse trecho anteriormente, mas o repito por ser fundamental à minha interpretação do poema em tela): “O sonho só me deu a

situação de base e a atmosfera fantasmagórica do poema; para o resto, recorri às lembranças que tinha dos meus familiares, quase todos mortos àquela altura. A velha casa de Taquaritinga estava, inclusive, abandonada havia anos, arruinando-se.” (1996, p. 5).

A estrutura de “A casa” também lembra a prosa, embora a escolha vocabular permita mais associações metafóricas e polissêmicas. Vê-se um bloco central compactado, sem estrofação, mas com parágrafos. E duas frases isoladas, uma que abre e outra que fecha o poema, e que emolduram a descrição da casa. O sobrevoo pelo imóvel vai se balizando por diferentes cômodos, e imagens vão deflagrando essa aura “fantasmagórica” que o próprio Paes acusa. É uma pulsão de morte, perceptível nos “avisos fúnebres”, no “fim dos tempos” e no “caixão”. Há, ao final da descrição, uma quebra marcada por “só que”, invertendo o tom de morte e introduzindo o elemento onírico, ao que se segue o temor do despertar. Diferentemente de “J.V.”, “Dona Zizinha” e outros, esse poema traz angústia à memória. O que o diferencia das anamneses anteriores, e faz dele uma exceção nesse grupo de textos, como alertado anteriormente?

Naquelas peças, chamei a atenção ao uso dos verbos no passado como forma de estabelecer uma narrativa memorialista. Entretanto, isso não se aplica a “A casa”, que não é uma história evocada voluntariamente, mas um sobrevoo onírico completado por dados de lembrança. Convém lembrar, mais uma vez, o que Halbwachs dizia do sonho: ele não é memória, mas ilusão de realidade a partir de fragmentos rememorativos distorcidos. Evidentemente, o poema confirma isso, pois suas imagens são muito pouco verossímeis.

Um outro fator importante é que, mais do que pessoas, o que está em foco aqui é o lócus de memória mais importante de sua infância. Ecléa Bosi (*op. cit.*) fala que a casa materna é o “centro geométrico do mundo” (p. 435), ponto de partida para a expansão dos horizontes espaciais. A volta a ela, depois de adulto (e, no caso em tela, depois de velho) é em geral uma experiência perturbadora, ligada por Ricoeur ao conceito freudiano do *Unheimlichkeit*⁶⁵ – geralmente traduzido em português por “O estranho” ou “A inquietante estranheza” – que define a sensação de estranhamento, como o retorno de antigos complexos infantis por meio de impressões presentes (por exemplo, um sonho) ou quando crenças primitivas superadas – tal qual a aparição de fantasmas – são confirmadas. Curiosamente, em “A casa”, ambas as associações são possíveis. Voltando ao pensador francês, ele diz que “o sentimento de não estar em seu lugar mesmo em sua própria casa nos assombra, e isso seria o reinado do vazio” (2007,

⁶⁵ “Uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se.” (FREUD, 1919).

p. 158). A presença desse local é tão forte, que em *Quem, eu*, o último capítulo se chama “A outra casa”, quando se remete ao sobrado em que morava com Dora em São Paulo. No termo “outra”, a evidente presença da primeira.

Portanto, a sensação onírica de estar no passado é o que provoca a angústia notada no poema. A “alegria” da memória, irmã-contrária do luto, nasce da anamnese que se sabe retorno de rememoração, que conhece o seu presente e que reestabelece a mesmidade. Em “A casa”, a presença da terceira pessoa, “deixem o menino dormir”, provoca novamente o descolamento identitário entre o que fala e a ipseidade retida no passado. É uma ruptura do *idem*, de onde nasce o medo do menino estar morto. Afinal, sem a conexão com o presente, a impressão onírica é de que o “eu” (neste caso, o velho, aquele que rememora) possa estar, também, enclausurado no tempo dos fantasmas. Esse aprisionamento é, na realidade, um retorno ao tempo ido, é reverter o devir e repeti-lo. Já em “JV”, “Loucos” e outros, o efeito “álbum de fotografias” citado anteriormente consiste em uma saída do tempo, e é isso que lhe confere tanto a natureza catártica quanto o status de resistência. Voltarei a isso brevemente.

Antes, porém, convém pensar no despertar, novamente presente no poema em tela. Aqui, há o medo do acordar, associado à morte, em chave oposta ao já analisado “Escolha de túmulo”. Lá, o lúcido poeta, no intervalo do sonho e do despertar, pereniza-se pela arte, propondo “uma nova infância”. Aqui, a “velha” infância, ou pior, a “mesma” infância, fantasmagórica, morta, é que o assola. Não é o passado narrado, mas o passado revivido, estranhado, ressuscitado pelo sonho, que Agamben chama de “vazio”, mesmo termo de Ricoeur antes mencionado:

O despertar é esta suspensão de representação. Aquele que desperta sabe apenas que sonhou, sabe apenas da vacuidade de sua representação, só conhece aquele que dorme. Mas o sonho que agora recorda não representa, não sonha nada. (1999, p. 129)

Já quanto ao outro conjunto de poemas, ao contrário, é por meio da representação mimética narrativa do passado que Paes eterniza o seu grupo. Nesse ato coletivo, como já se explicou, resiste-se tanto à narração solipsista quanto ao aniquilamento da permanência causado pela aceleração temporal do capitalismo tardio. “Só o grupo pode resistir e recompor traços de sua vida passada. [...] À resistência muda das coisas, à teimosia das pedras, une-se a rebeldia da memória que as repõe em seu lugar antigo”. (Ecléa BOSI, *op. cit.*, p. 452). Esta forma de resistir é, antes de tudo, da ordem do tempo: uma suspensão cronológica da “memória-hábito” – ou seja, da funcionalidade – para o resgate da oralidade no narrar como forma de transmitir tradições, dados pessoais e coletivos – uma nova História, enfim.

Anteriormente, disse que “Prosas” tinha como projeto recolocar, no reino da linguagem, a infância (o que não fala), por isso o seu teor narrativo. Agamben, em *Infância e história*, afirma que a experiência é “a simples diferença entre o humano e o linguístico. Que o homem não seja já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência”. (2008, p. 62). É essa a diferença entre os homens e os outros animais: se estes nascem já em sua “língua”, o ser humano a aprende e a dessocializa, ou seja, ao falar “eu” ele se institui como sujeito falante e cria a cisão entre a língua (elemento totalizante e social) e a fala (individual). É nessa fratura, é nesse “não estar na natureza” que, segundo o filósofo, nasce a história:

Experienciar significa necessariamente, nesse sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história. O mistério que a infância instituiu para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra. Por isso a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, *epoché*. Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem. (*op. cit.*, p. 65)

Sobre o mesmo assunto, em *Ideia da prosa*, Agamben afirma ser o poeta o “infante” que recorda do vazio pré-linguístico e o preenche. Volta-se à infância reencontrada de Baudelaire: o poeta como rememorador da experiência original, pré-nomeação, para quem a língua não pode impor nada. Paes, em seu ato performático de repor na linguagem impressões de uma experiência *de facto*, em meio ao seu aprendizado linguístico, propõe um testemunho histórico: aquele que habita a fenda entre língua e fala, que evoca reminiscências inconscientes e o discurso consagrado da coletividade.

Aquele que, na *epoché* do prazer, recordou-se da história como a própria pátria original, levará verdadeiramente em cada coisa esta lembrança, exigirá a cada instante esta promessa: ele é o verdadeiro revolucionário e o verdadeiro vidente, livre do tempo, não no milênio, mas *agora*. (AGAMBEN, 2008, p. 128). [*grifo do autor*]

Dizer a sua história, em que conflui catarticamente o si e o todo, e assim opor-se à História oficial dos manuais e à memória coletiva convencionada pelo Outro midiático. Eis a poesia rememorativa que, igualmente, rejeita o eterno presente vivido no pós-guerra. Por isso, ainda que intimista e biográfica, e mesmo consciente do escombros a que seu tempo se reduziu, é uma poética de resistência, sustentada por uma pálida e fumegante utopia.

2. Catarse, catar-se⁶⁶

*Mind in its purest play is like some bat
That beats about in caverns all alone,
Contriving by a kind of senseless wit
Not to conclude against a wall of stone*

“Mind”, Richard Wilbur

2.1. Drummond: de mestre a alvo

A poesia de José Paulo Paes costuma ser, de partida, associada ao humor e à ironia, e os trabalhos críticos que nela se debruçaram destacam tais categorias como motor principal de análise. Dessa forma, o tema é incontornável, e o diálogo com a fortuna teórica já existente é fundamental, a fim de que se possam expor discordâncias e confluências entre os estudiosos e, a partir daí, expandir a pesquisa de acordo com o objetivo deste capítulo.

A comicidade não é o tom dos dois primeiros livros de Paes. Neles, Biella (*op. cit.*, p. 56) identifica um “riso de quem, envergonhado, escondia-se atrás das palavras dos mestres literários”. É verdade que, especialmente em *O aluno*, os modernos são uma sombra constante – chegando, em certos momentos, a lembrar uma tentativa de imitação –, porém não me parece haver um “riso envergonhado”, mas uma profunda autoconsciência de que aquela era uma fase de aprendizagem, o que se mostra tanto no título como na epígrafe (verso de Bocage) deste compêndio de 1947: “Incultas produções da mocidade/ Exponho a vossos olhos, oh leitores!”. Como um “exercício” a partir do escritor admirado, uma leve ironia pode ser identificada em um poema chamado “Drummondiana” (p. 37):

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

Uma das poucas peças realmente curtas do livro, ela parece ser o primeiro esforço de Paes de comprimir a ideia em sintagmas referencializados. Aqui, o intertexto que aflora é com “Quadrilha”, já que seu autor é mencionado no título e há o “personagem” Joaquim em destaque, que, no epigrama-coreografia de Drummond, suicida-se. Feita a associação, nota-se

⁶⁶ Poema-chiste “O piolho, de Aristóteles a Freud” (p. 476), em *Socráticas*.

que a repetição de “faça um poema” confere um certo tom irônico, minimizando a dor do rejeitado (“que amava Lili que não amava ninguém”). Outra referência possível é “Convite Triste”, de *Brejo das Almas*: “Meu amigo, vamos sofrer,/ vamos beber, vamos ler jornal, [...]Vamos fazer um poema / ou qualquer outra besteira”, trecho que incita a diversão social mesmo em meio à tristeza, o que reforça o sentido pretendido por Paes.

Há, ainda, outra referência fundamental: a revista curitibana *Joaquim* (1946 – 1948), liderada por Dalton Trevisan, e da qual Paes participou⁶⁷. Sua denominação parte de um nome próprio bastante recorrente e universal que se coadunava com a proposta do periódico, a de ser uma publicação literária antiacademicista, de cunho coloquial e moderno, inserindo as conquistas de 1922 no cenário paranaense⁶⁸. No poema, “Joaquim” adquire então um valor generalizante, tornando-se um signo que se pode referir a qualquer pessoa. Essa polissemia do termo (“personagem” de “Quadrilha”/ qualquer homem comum) também indica ironia, não apenas pela duplicidade de sentido mas também sugerindo um exagero no sentimento do suicida, ao conferir-lhe um caráter vulgar de existência, matizando seu sofrimento. Sobre este embrião de seu humorismo, Paes certa vez disse, já em entrevista nos anos noventa:

Há no meu livrinho de estréia inclusive dois pastiches, uma "Drummondiana" e uma "Muriliana". Mas na própria imitação havia um elemento paródico e crítico. No pastiche há sempre uma certa exageração cômica de cacotetes estilísticos. Relendo hoje esses poeminhas, sinto bem a ponta de crítica bem humorada que neles havia. (PAES, 1998, p. 293)

O termo “pastiche”, aqui, certamente não se refere ao conhecido conceito – com viés negativo – de Fredric Jameson acerca de certa parte da arte pós-moderna (aquela que esvazia o valor paródico de sua retomada historicista e recai no simulacro desreferencializado), mas a um exercício anedótico-crítico. A outra peça citada, “Muriliana” (p. 48), carrega na tinta onírica e surrealizante de parte da obra de Murilo Mendes:

Corto a cidade, as máquinas e o sonho
Do jornaleiro preso no crepúsculo.
Guardo as amadas no bolso do casaco.
Almoço bem pertinho do arco-íris,
Planto violetas na face do operário.
Conversando com anjos e demônios.
É o meu anúncio quem dirige as nuvens.

⁶⁷ São quatro as contribuições assinadas por Paes: em 1947, “Blues para Fats Waller” (edição n. 14) e “Poema” (n. 15); e em 1948, “Carta Imaginária nº 3” (n.16) e “Post-Modernismo” (n. 18).

⁶⁸ Sobre ela, Paes (1998) afirmou: “Revista irreverente, exerceu uma função saneadora num ambiente deveras passadista. Boa parte dos poetas do Paraná rimavam e metrificavam ainda nos moldes paranasiano-simbolistas; seus prosadores continuavam escrevendo pelos modelos de um romantismo requentado; e seus pintores e desenhistas, de tão acadêmicos, não chegavam sequer a ser medíocres” (p. 287)

A citação direta ao poema do homenageado, “Miragens do século” (“O anúncio luminoso guia todos/ Para adorarem a filha do operário”) é entrelaçada a outras referências em uma teia figurativa quase ininteligível. Aqui, a ironia dá-se pela forma, pela imitação em lente de aumento dos recursos estilísticos (“cacoetes”, nas palavras de José Paulo) do poeta mineiro, neste caso, a sobreposição cinematográfica (pela sequência de cenas altamente imagéticas, como o desenrolar de uma película fílmica, parte do arsenal instrumental do poeta, que incluía “a (foto) montagem, a colagem, o recurso às analogias e à imagem poética.”, como afirma Murilo Marcondes de Moura, 1991, p. 147-8). A intenção paródica é ainda mais óbvia quando se considera que Paes praticamente não desenvolveu tais práticas formais em nenhum de seus livros. É, portanto, um tributo satírico ao mestre modernista.

Se, na entrevista supracitada feita em 1995 e publicada três anos depois, Paes admitiu o tom irônico de seus dois epigramas, vale mencionar que, em um texto de *Joaquim*, ao resenhar o último livro de André Gide (*Teseu*, de 1946), ele posiciona-se fortemente contra o uso da ironia pelo autor francês:

O que me surpreendeu um pouco no livro de Gide foi a serenidade aparente, a ironia. *Numa época de sangue revoltado, isso soa um pouco estranho. A ironia é atitude demasiadamente cômoda.* Vive suspensa entre dois abismos: o desespero e a aceitação esperançosa. Eis que o homem antigo não consegue libertar-se totalmente do seu passado ou da sua classe. Está colocado no dilema do intelectual moderno, no dilema que Sartre denunciou implacavelmente. [grifos meus] (PAES, 1948a)

Como dito no primeiro capítulo, os anos 40 e 50 foram marcados por uma intensa atividade política na vida de Paes, o que se refletiria nos livros *Novas Cartas Chilenas* e *Epigramas*. Na citação acima, ele explicita a crença de que a escrita deve conter em si o momento histórico e ideológico do mundo contemporâneo a ela, especialmente ao endossar Sartre. Várias coisas podem ser apreendidas aqui: em primeiro lugar, o poeta estudado mostra um certo descompasso entre suas posições teóricas e sua produção poética, já que esta opinião em tela foi escrita em 1948, um ano depois de *O aluno* e três anos antes de *Cúmplices*. Entretanto, seria apenas na obra de 1954, seis anos após tal artigo, que ele de fato absorveria as tensões sócio-políticas na forma e no conteúdo de sua criação. Suas duas primeiras coletâneas passam longe disso, exibindo resquícios da influência de parte da Geração de 45, como a preferência por formas fixas, o retorno a um lirismo mais romantizado e até, eventualmente, um tom que se quer mais altivo. Essa diferença entre sua postura como crítico e como poeta reafirma a ideia de que sua dicção literária ainda engatinhava, presa a modelos do passado, e que precisaria de tempo para maturar criativamente uma presentidade que, em nível de conceito,

já lhe era mais acessível. É compreensível que, tendo entrado em contato com os poetas modernos relativamente tarde – por seu “isolamento” no interior⁶⁹ – e tendo que compartilhar seu tempo entre a atividade intelectual e a profissão de químico, a singularidade de sua voz poética demorasse a se moldar.

Outro elemento que chama a atenção é a menção a Sartre e seu “dilema do intelectual moderno”, tese que seria mais detidamente estudada no livro *Em defesa dos intelectuais*, que o filósofo publicou em 1972, e de certa forma antecipada no texto introdutório à primeira edição da histórica revista *Les Temps Modernes*, de 1945, com o qual Paes provavelmente entrou em contato⁷⁰. O conflito do autor pós-guerra, segundo o pensador francês, é optar por seu ofício (a forma, os gêneros literários, o Belo, o Absoluto) ou pela revisão histórica de seu próprio tempo, atitude esta que de fato lhe possibilitaria ser eterno. Em sua definição da linha editorial da revista, Sartre⁷¹ rejeita “princípios vazios e nulos” que ignorem a realidade da guerra, mas busca materiais diversos, artísticos ou não, que combatam “apaixonadamente” o século XX, “destruindo-o completamente”. Isso significa, basicamente, ter a estética a serviço do ideológico, posição radical que ele revisaria depois.

De qualquer modo, o que nos interessa é perceber como Paes estava conectado com a produção literária e sua crítica na Europa, cosmopolitismo esse que faria dele, posteriormente, um grande tradutor e editor. Em sua última contribuição à revista *Joaquim*, aliás, escreve um artigo de curioso nome (“Post-modernismo”) em que tenta identificar nos continuadores dos modernistas (estes, compreendidos aqui como os autores de 22 e 30) algo desse pensamento sartriano, embora sem citar, desta vez, o teórico. Publicado em 1948, o texto debruça-se justamente em Drummond e Murilo Mendes (os homenageados de *O aluno*) como principais influenciadores desse novo tempo literário. Recusando a ideia de uma nova “geração”, ele afirma que o que há de comum nos jovens poetas não é uma sensibilidade coletiva, mas

⁶⁹ Em *Quem, eu?*, Paes relata ter lido Bandeira, Drummond e Murilo Mendes apenas em Curitiba, já depois de seus dezoito anos.

⁷⁰ Na mesma entrevista a Sanches Neto, Paes conta como entrou em contato com a filosofia do pensador francês pela primeira vez: “Numa de minhas passagens por São Paulo em 1947, comprei *o L'existencialisme est un humanisme*, de Sartre. Foi o primeiro ensaio dele que li. Tratava-se dum livro de divulgação das ideias básicas da sua filosofia”. (PAES, 1998, p. 290)

⁷¹ “*Nos chroniques s'efforceront de considérer notre propre temps comme une synthèse signifiante et pour cela elles envisageront dans un esprit synthétique les diverses manifestations d'actualité, les modes et les procès criminels aussi bien que les faits politiques et les ouvrages de l'esprit, en cherchant beaucoup plus à y découvrir des sens communs qu'à les apprécier individuellement. C'est pourquoi, au contraire de la coutume, nous n'hésiterons pas plus à passer sous silence un livre excellent mais qui, du point de vue ou nous nous plaçons, ne nous apprend rien de nouveau. sur notre époque, qu'à nous attarder, au contraire, sur un livre médiocre qui nous semblera, dans sa médiocrité même, révélateur. Nous joindrons chaque mois à ces études des documents bruts que nous choisirons aussi variés que possible en leur demandant seulement de montrer avec clarté l'implication réciproque du collectif et de la personne.*” (SARTRE, 1945, p. 8)

“comuns prejuízos em técnica formal” que impedem o apuro sensível necessário a uma “concreção artística *sui-generis*”, fato esse gerado por comungarem de “defeitos comuns, decorrentes de fontes de influências respectivamente comuns”. Apenas qualidades futuramente adquiridas “vão separar-nos, transformando-nos em artistas” cujo caldo cultural e estético será convertido em criação individual, “desatendendo a preconceitos de grupo ou tribo literária”. (PAES, 1948e, p. 5)

Ao usar a primeira pessoa do plural, o poeta e crítico assume-se ainda sem essas qualidades que o catapultarão a uma dicção própria, menos dependentes do vício da imitação. Assim, mostra-se consciente do fenômeno que há pouco aponte: o fato de suas convicções críticas andarem à frente de seus poemas. Ao final da análise, afirma que alguns dos “post-modernistas” (talvez ele próprio) são como “ovelhas negras”, que desafiam o rebanho pouco criativo da época, embora ainda contidos “sob o cajado imperioso de certos pastores tradicionais” (*idem*).

Que maus hábitos, então, a influência tão marcada desses autores consagrados das gerações anteriores causaria aos escritores estreantes? De Drummond, a atitude de um homem diante do mundo é, segundo Paes, guiada

[...] a partir de território individual bastante específico: um homem fechado nos limites de sua educação, incapaz de participar totalmente em favor de uma classe antinômica daquela que gerou sua personalidade anti-burguesa. Essa gesticulação original, nós a repetimos em nossos versos. Fizemos poemas amargamente humorísticos, pretensamente noturnos, desesperadamente inteligentes; deixamos o lirismo pelo descarnamento, pelo angustiado hermetismo; trocamos a vitalidade de juventude por um intelectualismo pessimista, que não creio absolutamente, representar nossa resposta de escritores de vinte e poucos anos, em face de uma encruzilhada histórica que exige, apesar de tudo, um pouco de esperança, um pouco de solidariedade humana, simplesmente humana. (*idem*)

Em vez de uma crítica a Drummond⁷², o trecho ataca a não-relativização da herança recebida do mestre mineiro, que, se por um lado, deslinda a mentalidade opressora no cotidiano e desvela o abjeto da diferença entre as classes, por outro não abraça uma participação mais explícita, restringindo-se a um olhar de quem não se desgarrou de suas amarras burguesas, sobrando-lhe um pesado sentimento de culpa. É daí que surgem suas marcas tão típicas, como a soturnidade e a ironia atormentada, as quais, transpostas a poetas de origens tão diferentes e

⁷² Importante ressaltar que Paes afirmaria algo muito semelhante, em texto publicado em 1961 (“O juiz de si mesmo”, PAES, 1961b), sobre Mário de Andrade, considerando “A Meditação sobre o Tiête” a grande confissão, por parte do modernista, de sua incapacidade de desgarrar-se do paternalismo piedoso (a partir de um ponto de vista burguês) em relação aos mais necessitados e de fato engajar-se na luta social. Medeiros Jr (2008) analisa esse ensaio mais detidamente em sua tese.

de outro recorte histórico, soam artificializadas. Antes de detalhar o que ele esperaria como a “resposta de escritores de vinte e poucos anos”, porém, Paes também não poupa o culto a Murilo Mendes e o arremedo, por parte dos “post-modernistas”, de seu lirismo metafísico fruto de “concepções pessoalíssimas”: “Assim, apareceram na poesia post-modernista solenes invocações a Deus, visitas seráficas, considerações discursivas sobre a morte [...] e a imortalidade – que não podem evidentemente representar mitologia própria ao Olimpo secreto de cada um de nós.” (*idem*). Tal pensamento explica a escolha dos dois poetas satirizados no livro que Paes publicara três anos antes: a exacerbação de seus estilos vista àquela altura, já em chave irônica, configurava uma tentativa de expurgo do “tique” da influência imitativa, mesmo que ainda inconsciente. Interessante notar que, intuitivamente, já fora pela via cômica que escolhera marcar esse distanciamento.

Embora possa parecer contraditório, o jovem autor ao mesmo tempo cobra de sua geração uma atitude mais deliberadamente engajada e um certo retorno ao lirismo (em vez do “descarnamento”⁷³, como no trecho acima), ou a um “humanismo” que restitua uma mínima utopia – que, nos primeiros anos do pós-guerra, vinha soterrada pelo pessimismo. Essa complicada conjunção, sem recair em um sentimentalismo desinteressado socialmente ou em uma poesia de mera denúncia panfletária, demoraria mais de uma década a ser alcançada pelo escritor em tela. Ele mesmo intuía o necessário para se chegar a isso: a detida reflexão sobre o país e seu povo, mesmo caminho trilhado por alguns dos modernistas, e que Paes empreenderia pela década de 50. No mesmo artigo, ele cita a consciência de tal necessidade, não só para si, como para a sua geração⁷⁴:

Por fim, não devemos nos esquecer, levados por um vago universalismo ou por metafísicas intemporais, da triste e apelativa realidade brasileira: nossa obra precisa ter outras raízes mergulhadas na terra, além de simples malabarismo folclóricos. Nesse sentido, a contribuição de alguns poetas baianos, como Sosígenes Costa e Jacinta Passos, parece-me fundamental: eles também compreenderam que o poema não é ilha nem torre indiferente, em meio à prodigiosa vida do tempo e incluíram em seus versos o coração do povo, cumprindo certa tarefa histórica de que andamos, por muito tempo, completamente esquecidos. (*idem*)

⁷³ Curiosamente, o termo usado por Paes, pouco comum na crítica literária da época, também aparece no texto supracitado de Sartre, o que evidencia ainda mais a sua importância ao poeta brasileiro: “[...] *nous ne serons pas des absolus pour avoir reflété dans nos ouvrages quelques principes décharnés, assez vides et assez nuls pour passer d'un siècle à l'autre, mais par ce que nous aurons combattu passionnément dans notre époque [...]*”. [grifo meu] (Sartre, *op. cit.*)

⁷⁴ O interesse de Paes pelos dois poetas citados, Sosígenes Costa e Jacinta Passos, continuaria por décadas, tanto que posteriormente dedicaria relevantes ensaios a ambos, como se verá no terceiro capítulo.

Antes de passar ao momento da obra de Paes em que ele buscaria a revisão histórica de suas raízes e de sua terra, convém mencionar que, ainda na década de 40, a poesia de Drummond foi tema de dois outros artigos: “Carta Imaginária n.2”, no jornal “O Dia”, do Paraná, e um que nos interessa especialmente neste capítulo: “Carlos Drummond de Andrade e o *humour*” (1948c), publicado no mesmo jornal em março de 1948. Contrapondo-se a Álvaro Lins⁷⁵ e a sua afirmação de que Drummond seria um “poeta revolucionário”, Paes diferencia-o de um Maiakovski ou de um Castro Alves, autores que, em seus recortes temporais, foram *de facto* funcionais e militantes à causa em voga na época, e que assim poderiam ser chamados. O poeta mineiro, no entanto, seria um “poeta social”, pois “não considera a realidade imediata, circunstancial, nem os fatos pormenores que se desenrolam à sua volta”, mas transporta temas de interesse coletivo à universalidade, e às vezes até à abstração (o que José Paulo parece condenar).

O crítico insiste na tese de que essa é uma poesia representativa da pequena-burguesia, “de seus dilemas e de suas indecisões em face de uma escolha política frequentemente difícil e dolorosa”, mais uma vez citando (rapidamente) Sartre. Para que o assunto fique bem resolvido, parece importante procurar a fonte e compreender, nas palavras do filósofo francês, tal conflito, que ele esclarece em *Que é a literatura?*, livro de 1948:

Nascemos da burguesia e essa classe nos ensinou o valor de suas conquistas: liberdades políticas, habeas corpus etc.; continuamos burgueses por nossa cultura, nosso modo de vida e nosso público atual. Mas, ao mesmo tempo, a situação histórica nos incita a nos unirmos ao proletariado para construir uma sociedade sem classes. Não há dúvida de que, no momento, o proletariado pouco se preocupa com a liberdade de pensamento: tem outros problemas a resolver. A burguesia, por outro lado, finge nem sequer compreender o que significa a expressão “liberdades materiais”. Assim, cada classe pode conservar sua paz de consciência, pelo menos a esse respeito, pois ignora um dos termos da antinomia. Nós, porém, por não termos atualmente nada em que meditar, estamos numa situação de mediadores, divididos entre duas classes que nos puxam com violência, cada uma para o seu lado; estamos condenados a suportar essa dupla exigência como uma Paixão. É nosso problema pessoal, tanto quanto o drama da nossa época. (2004, p. 203)

É dessa luta interna, “drama da nossa época”, que nasce parte da poesia drummondiana, segundo Paes: a autoconsciência domina as emoções, cabresteadas por uma inteligência que

⁷⁵ Parece certo que Paes refere-se ao texto “Poeta revolucionário”, resenha acerca de *A rosa do povo* publicada por Lins em 1946, cujo excerto, fundamentalmente negado pelo primeiro, se segue: “Este livro revela o drama de um autêntico revolucionário que quer permanecer ao mesmo tempo fiel às exigências da sua arte [...] sem o abandono de sua personalidade artística que é de caráter aristocrático. Daí resulta que o sentido revolucionário da poesia do sr. Carlos Drummond de Andrade não é aquele que leva a arte a penetrar nas massas a exaltá-las [...], mas aquele que transfigura o sentimento de inconformismo e revolta para que possa comover as chamadas elites intelectuais”. (LINS, 1946, p.2)

“não faz concessão: perscruta sem fadiga o território da emoção” (PAES, 1948c). A saída, entretanto, é o *humour*, condicionamento entre sensibilidade e razão, “uma solução intelectual da razão exercida sobre coisas e sentimentos, revelando-se por forma artística profundamente lúcida”. O mecanismo humorístico vira arma contra o capitalismo e defesa pessoal à culpa imposta pelo intelecto. Paes cita certa “superioridade” que a voz cômica possui, ressaltando que, para que a mesma confirme sua “legitimidade”, deverá ser capaz de “cantar os lineamentos iniciais do futuro, depois de destruir a obsessão do mundo burguês, ainda ponderável em seus versos” (*idem*).

A visão do jovem poeta parece dura em certos momentos, embora de fato o apanágio “revolucionário” soe exagerado para Drummond. O que Paes parece cobrar do mestre mineiro é a superação de um dilema talvez insolúvel, ou no mínimo altamente em aberto, como se vê na citação acima de Sartre, que, na condição de intelectual ou escritor, se diz “condenado ao sofrimento”. Ou ainda, o próprio José Paulo aponta o *humour* como um caminho para sobrepujar o conflito burguês, mas não o reconhece, em Drummond, fundamentado o suficiente àquela altura (é sempre bom lembrar que ainda se estava em 1948, o que lhe dava uma visão parcial dos escritos do mineiro). Se nem a ironia – por vezes deveras ácida – dos livros anteriores e nem o engajamento em *A rosa do povo* o convenceram, o que seria exatamente “destruir a obsessão do mundo burguês”?

A julgar por aquele momento de sua vida, de marcante participação política de esquerda, e por seus dois livros futuros, caracterizados pela linguagem direta e pela causa social (como visto no primeiro capítulo), é possível supor que Paes defendesse uma poética mais agressiva, à maneira dos neorrealistas e dos chamados “poetas austeros” do pós-guerra⁷⁶, na já célebre definição de Hamburger (*op. cit.*). Isso implica um antilirismo, uma recusa do mito, da musicalidade, da metáfora ou de qualquer recurso que torne opaco o código quando se dá a comunicação do poema ao público leitor. Com isso, têm-se textos secos, diretos, às vezes didáticos, que roçam a prosa por conta de sua discursividade. Neste ponto, pode-se relacionar a citação de Sartre na introdução da revista *Les temps modernes* feita anteriormente: tanto na escola literária mencionada como na publicação francesa, o registro histórico, o “documento bruto” – termo do filósofo – é o que se almeja. Embora Paes não tenha textos dessa época falando de poetas neorrealistas ou “austeros” (salvo o poema “A pequena revolução de Jacques Prévert”, de *Epigramas*), as constantes alusões sartrianas e a surpreendente crítica à ironia de

⁷⁶ Em BENTO (2014), proponho um aprofundamento desse paralelo entre neorrealistas e austeros e alguns poetas brasileiros e portugueses do período pós-guerra, mais notadamente, José Paulo Paes, Ferreira Gullar e Carlos de Oliveira.

Gide são bons indícios de sua proximidade com tal linha de pensamento. Há, ainda, outra passagem do artigo “Por direito de conquista”, em que o autor relata experiências na São Paulo dos anos 40 e 50: “Uma década antes, eu curtira sozinho, no Cine Santa Cecília, quase em frente da minha pensão na Barra Funda, algumas das maravilhas do neorrealismo italiano, ao mesmo tempo em que ia aprendendo de ouvido o idioma [...]”. Ora, as relações entre este movimento de cinema na Itália e seu homônimo na Literatura de modo geral já têm sido suficientemente estudadas⁷⁷, o que nos permite compreender a estética da busca por justiça social em ambas manifestações de forma semelhante, e participantes de um mesmo fenômeno. No próprio país da bota, Hamburger identifica, na obra de Franco Fortini, uma proximidade da poética da austeridade. O escritor italiano, curiosamente, não apenas participa ativamente da *Rivista Cinema*, um dos berços intelectuais do movimento neorrealista, mas também teoriza sobre a escola em questão (1953), defendendo porém o termo “neopopulismo” como denominação mais apropriada àquele tipo de produção, por acentuar sua natureza popular. Portanto, o autor em tela neste estudo estava, de uma forma ou de outra, envolvido com o ambiente engajado que predominava na Europa à época.

É curioso saber que Hamburger tenha citado Drummond como um dos poetas que poderiam aproximar-se da estética austera (embora citando poemas pouco representativos desse aspecto de sua obra) quando Paes, décadas antes, no calor da hora, o criticava justamente pela ausência de determinadas características presentes na definição do crítico alemão – embora reconhecendo no *humour* do mineiro uma possibilidade de superação do dilema burguês. De fato, certos momentos da obra de José Paulo Paes, João Cabral de Melo Neto ou outros soariam mais alinhados com a assim chamada “austeridade”, se pensarmos no período em que o teórico enquadrava a tendência: o pós-guerra, a virada da década de 40 à de 50 até meados da de 60. Ora, é exatamente quando o autor de *Claro Enigma* aproxima a sua dicção de certa metafísica, de uma maior abstração, o que aumenta a contradição de sua inclusão neste capítulo do livro *A verdade da poesia*. Tal questão, porém, ficará em aberto até o terceiro capítulo, em que se fará uma reflexão sobre traços de austeridade em nossa poesia.

2.2. A História do Brasil, mais uma vez

Esse cenário descrito pode ajudar a explicar o porquê da dureza com que o então jovem crítico tratava um de seus maiores mestres, em alguns artigos. Além das influências estrangeiras

⁷⁷ Cf. CARDOSO, 2004.

e da questão ideológica, há o desejo geracional de voz própria, que para isso precisa de alguma forma expurgar a influência⁷⁸. Apenas na década de 50, então, a poética de agressividade verbal e de um acerto de contas histórico maturaria em Paes, como já visto. O que interessa a este capítulo, porém, é a evolução da dicção cômica, quase inexistente⁷⁹ nos anos 40 e que começa a aflorar a partir de *Novas Cartas Chilenas*, majoritariamente em uma ironia paródica ao discurso da História oficial e a alguns momentos poéticos, como a épica de Camões (“Tenham sanhas, querelas, tempestades,/ Os mares nunca dantes navegados./ No rude mais se alimpa e mais se apura/ A estirpe dos barões assinalados.”, em “Os navegantes”). Além de “A mão-de-obra”, já discutido, outro poema (p. 81) prenuncia a concisão cáustica que amadureceria dos anos 60 em diante:

L'affaire Sardinha

O bispo ensinou ao bugre
Que pão não é pão, mas Deus
Presente em eucaristia.

E como um dia faltasse
Pão ao bugre, ele comeu
O bispo, eucaristicamente.

Construído quase em forma de silogismo, o epigrama usa, ironicamente, sua primeira estrofe para a ambientação factual da pontada cômica, com a óbvia referência à imposição cultural e religiosa que o jesuitismo significou às tribos indígenas. Entretanto, nos últimos versos, há uma inversão que mostra a subsistência do modo de vida do bugre. O elemento que garante o humor é a repetição do radical “eucaristia” em advérbio, elo sonoro e semântico entre as fases estróficas do poema, e que marca o sarcasmo da situação “lógica” sob a perspectiva do recém-iniciado na ideologia cristã.

O evento do passado real escolhido para a paródia é emblemático, já que Oswald de Andrade o elege como “marcação temporal” do seu “Manifesto Antropófago”, incluindo a frase “Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha” na assinatura do documento. Não há como não associar, então, os dois poetas, e pensar em possíveis confluências e distâncias em suas empresas de revisão da história brasileira. Em *Pau Brasil* (1925), a coloquialidade e brevidade

⁷⁸ Vale lembrar que o próprio Drummond, após ler *O aluno*, afirma a Paes, em carta: “V. tem um sentimento poético indubitável, maneja o verso livre com bastante segurança rítmica [...] mas v. ainda não me parece v., ainda se procura através dos outros, quando é dentro de v. que terá de se encontrar” (apud PAES, 1996). Sobre sua reação à época, o destinatário da mensagem conta que esta “deitou um pouco de água fria na minha vaidade de estreante” (*idem*).

⁷⁹ Arriguetti (*op. cit.*), embora reconheça a ausência de comicidade em *Cúmplices*, nota no livro um embrião do corte seco do verso, de uma tendência epigramática, o que é perceptível em poemas como “Carta de Guia” ou “Madrigal”.

revolucionárias em nossa poesia compõem um livro heterogêneo, desde as peças-pastiche a diversos documentos da época colonial, como *História do Brasil*, de Frei Vicente do Salvador, e *História da missão dos padres capuchinhos na ilha de Maranhão e terras circunvizinhas*, de Claude D'Abbeville, que soam descritivas e pouco agudas em suas ironias; passando pela subdivisão “RP1”, uma das melhores da coletânea, em que a veia sarcástica captura vícios de cidades já em modernização, como o ácido “capital da república” (“Temperatura de bolina/ O orgulho de ser branco; Na terra morena e conquistada/ E a saída para as praias calçadas/ Arborizadas”); até, finalmente, o seu ponto alto, “Poemas da Colonização”, em que o recurso da montagem cinematográfica, fundindo imagens projetadas em alta velocidade, recria situações cotidianas da escravidão por vezes jorrando melancolia, como nesse exemplo (ANDRADE, 1974, p. 92):

Fazenda antiga

O Narciso marceneiro
Que sabia fazer moinhos e mesas
E mais o Casemiro da cozinha
Que aprendera no Rio
E o Ambrósio que atacou Seu Juca de faca
E suicidou-se
As dezenove pretinhas grávidas

Como câmeras diferentes focalizando personagens distintos, os versos seguem-se trazendo à baila fotografias e lugares que pintam uma *Gestalt* ao leitor. O que o tom geral da obra, porém, difere da de Paes, é que em *Novas Cartas Chilenas* há uma preocupação didática maior em recontar os eventos da história do Brasil à luz marxista, ou seja, a partir da visão do oprimido, enquanto em Oswald os cenários históricos e geográficos são motes para a construção de uma nova poética, que resgata o primitivismo de um conceito de “nacional”. Em relação à comicidade, seria em *Primeiro Caderno de Aluno de Poesia* (1927) que o dito “poema-piada” tomaria corpo, com textos como o que se segue (ANDRADE, 1974, p. 161):

Velhice

O netinho jogou os óculos
Na latrina

Aqui, o poema gira em torno do riso gerado pela incrível compactação do conceito de “velhice”, exposto em uma fotografia situacional que faz remeter à universalidade da maturidade. Tal fenômeno não chega a acontecer em *Pau Brasil*, embora neste a conquista da oralidade, do

verso livre e da brevidade tenham sido passos fundamentais para que a “poesia-minuto” amadurecesse.

Outro poeta moderno que revisitou a narrativa nacional em todo um livro foi Murilo Mendes, em seu *História do Brasil* (1932), sem dúvidas o mais contundente dos três volumes em pauta. Diferentemente de Oswald, há aqui mais fixidez de formas, constância rítmica e estrofação tradicional. Há momentos de puro sarcasmo, como na “homenagem” a Anchieta (“Tenho uma pena muito grande/ De saber que ele ensinou/ Somente aos índios espertos; Que não estendeu o ensino/ À colônia portuguesa.”) e críticas mais generalistas, que não se referem a um evento específico, como “Hino do Deputado” e “Teorema das Compensações”. Em certos textos também se ensaia a inversão de ótica sob a qual o enredo histórico é contado (MENDES, 1994, p. 153):

Cantiga dos Palmares

Seu branco, dê o fora,
Deixe os nego em páis.
Nóis tem cachacinha,
Tem coco de sobra,
Nóis tem iaiá preta,
Nóis dança de noite;
Nóis reza de noite;
Nóis reza com fé.
Seu branco é demais.
Praquê que vancêis
Foi ruim pros escravo,
Jogou no porão
Pra gente morrê
Com falta de ar?

O que se nota, tanto em “Fazenda Antiga” como em “Cantiga dos Palmares”, é um esforço de foco no negro oprimido, que se deflagra no dar a voz a ele. Em Oswald, embora não haja a primeira pessoa, a carga imagética dos versos traz o cotidiano do colonizado à cena, ao passo que em Murilo, a verossimilhança linguística e o discurso direto do escravo o trazem ao protagonismo da ação. Em ambos, há mais uma identificação com a figura do sofredor que uma preocupação didática de manual. Os personagens são os destaques tanto do livro da década de 20 como do da década de 30, o que pode ser explicado a partir da busca por uma identidade nacional, por um reconhecimento étnico, por uma inclusão de grupos desfavorecidos desde a descoberta do país. Já em *Novas Cartas Chilenas*, publicado mais de vinte anos depois de *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre (e, portanto, já sob o mito da tríade “branco-índio-negro” como a formação étnica brasileira), a questão racial não é a mais dominante, nem se nota um envolvimento tão grande com quem é narrado. O tom do eu-lírico é, na maior parte das vezes,

distanciado, como que estetizando um livro escolar. Por isso, parece-me que é na obra de Paes em que há uma intenção de reescrita da história enquanto discurso, e não como fundo temático, como ocorre especialmente em Oswald, em que nem a ordem cronológica dos acontecimentos históricos é seguida, e cujo livro deixa de abordar diversas passagens decisivas à constituição da nação.

Já com relação a *História do Brasil*, a comparação deve ser um pouco mais atenta, pois não só há uma coerência temporal nos temas mencionados como também há uma preocupação em não se passar ao largo de nenhuma ocorrência chave, além evidentemente do nome da coletânea, que evoca a ideia do manual. Entretanto, como já dito, uma análise mais profunda mostra que o tom debochado em raros momentos emula um didatismo irônico. Peguem-se como exemplos poemas que falam da Independência. Em Murilo, há a “Serenata da Dependência” (*idem*, p. 163), momento pré-grito em primeira pessoa (onde D. Pedro I ganha voz):

[...]
 Chove muito, minha rica;
 E as gotas d’água, pingando,
 Me perturbam a digestão.
 Além d’isto lá em Lisvoa
 Estão safados comigo
 Porque não mando um real
 [...]

Logo em seguida, na peça “A pescaria” (*idem*, p. 164), em terceira pessoa, o momento *per se*:

Foi nas margens do Ipiranga,
 Em meio a uma pescaria.
 Sentindo-se mal, D. Pedro
 – comera demais cuscuz –
 Desaperta a barriguiha
 E grita roxo de raiva:
 “Ou me livro d’esta cólica
 Ou morro logo d’ua vez!”
 O príncipe se aliviou,
 Sai no caminho cantando:
 “Já me sinto independente.
 [...]

O foco nos personagens e em suas bufonarias afasta a associação do livro de disciplinas históricas e remete à natureza insólita de diversas passagens da construção nacional no Brasil. Está-se, evidentemente, no âmbito conteudístico da História, mas há uma variedade de formas por parte do poeta, que oscila entre o mais zombeteiro, como nos exemplos acima, peças mais irônicas (“O índio invisível”) e até mesmo exceções que lembram um tom formal de manual,

especialmente “Divisão das Capitanias”. De qualquer modo, o contraste com o poema (p. 105) que se segue, de *Novas Cartas Chilenas*, deixa as diferenças explícitas:

O GRITO

Um tranquilo riacho suburbano,
Uma choupana embaixo de um coqueiro,
Uma junta de bois e um carreteiro:
Eis o pano de fundo e, contra o pano,

Figurantes — cavalos, cavaleiros,
Ressaltando o motivo soberano,
A quem foi reservado o meio plano
Onde avulta, solene e sobranceiro.

Complete-se a pintura mentalmente
Com o grito famoso, postergando
Qualquer simbologia irreverente.

Nem se indague do artista, casto obreiro
Fiel ao mecenato e ao seu comando,
Quem o povo, se os bois, se o carreteiro.

A riqueza de detalhes na associação escolhida, a pintura, desvela tanto o desejo de descrição quanto o didatismo (por conta do suporte imagético), comuns na obra como um todo. Uma diferença marcante em relação aos outros dois livros mencionados é a preocupação analítica da recontagem histórica, sempre sob o viés marxista. No caso em tela, os interesses da aristocracia rural e da burguesia inglesa por trás da independência, em detrimento do povo, completamente ignorado pelo imperador. Os únicos elementos cômicos estão no último terceto: a ambiguidade de “obreiro”, que além de significar “trabalhador” brinca com o famoso problema intestinal do imperador; e a indistinção entre o carreteiro e os bois, ao comandante. Nota-se uma disparidade brutal entre os tons de Murilo e de Paes: embora satirizem o mesmo tema, o primeiro atinge um trabalho mais profundo com a linguagem, e dela extrai uma acidez humorística mais contundente, ao passo que o último mostra estar engatinhando no controle de sua voz irônica, ora acertando, como nos citados “A mão de obra” e “L’affaire Sardinha”, ora pecando pela prolixidade e pela obviedade de certas alusões derrisórias. Ao mesmo tempo, porém, é nesta obra de 1954 em que há uma tentativa de análise mais profunda com relação aos eventos revisitados. Embora *Pau Brasil* e *História do Brasil*⁸⁰ sejam livros de maior maturidade literária e consideravelmente mais importantes em nossa literatura (em especial o de Oswald)

⁸⁰ É importante ressaltar que essa é uma coletânea considerada bissexta na bibliografia muriliana, seja pela peculiaridade frente aos outros livros, seja pelo fato de ter sido rejeitada pelo autor na compilação de suas *Obras Completas* em 1959.

que *Novas Cartas Chilenas*, o estudo deste justifica-se pois sua escrita não parece ter sido meramente imitativa ou paródica em relação aos modernistas, mas preocupada em reestabelecer a esta leitura poética da História um foco primordial bipartite: o oprimido e o revolucionário. Pondo em prática as máximas sartrianas que cobrava de Drummond, Paes revisita praticamente todos os episódios de insubordinação popular já existentes no Brasil até então, em especial em “Calendário”, coleção de epigramas interessantes cujos títulos são os anos em que as revoltas eclodiram (p. 99):

1720

Pobre despojo
Atado aos cavalos
Do despotismo.
Pobre heroísmo
Punido com sangue
Sobre o patíbulo
Amargo de prantos,
Felipe dos Santos.

Neste caso, a Revolta de Vila Rica, que antecedeu a Inconfidência Mineira, está em foco na figura do libertário citado no último verso. A alusão ao cavalo dá-se pela versão de que sua morte teria sido ordenada pelo Governador com requintes de crueldade: amarrado a quatro desses animais, teria sido arrastado por toda a cidade. Não há consenso, porém, sobre sua execução entre historiadores. Além dele, outros lutadores são lembrados no compêndio. Sobre a obra em geral, diz Alfredo Bosi (2003, p. 159-160):

Voltando-se para os tempos coloniais interna-se o poeta pelas vielas da paródia, e tão rente anda ao estilo dos originais, que às vezes parece estar fazendo pura glosa. O letrado solerte [...] sabe pastichar com brilho o torneio dos Antigos; mas é essa mesma destra refacção que lhe dá livre passagem à malícia do parodista e ao veneno do sátiro: o primeiro corrói os significantes; o segundo, os significados. [...] Não há mais espírito pau-brasil nessa releitura das fontes luso-coloniais, nem lugar para ilusões tropicalistas.

Poucas vezes, em todos os seus livros, Paes fez paródias. Aqui, há a versão à carta de Pero Vaz de Caminha (de que se falou no primeiro capítulo), além de todo o volume ser, no limite, uma grande paródia ao discurso histórico tradicional, que “conta a história dos vencedores”. Como se vê em “1720”, o foco está no rebelde, e não no *status quo*. Usando os termos do teórico, aqui tem-se um trabalho com os significantes de historicidade, mas neste poema em especial não há sátira, pois o conteúdo adquire tom dramático. Ela aparece, porém, no uso da palavra “obreiro” em “O Grito”, como visto mais acima. Enfim, *Novas Cartas Chilenas* foi para Paes uma espécie de duplo laboratório: primeiro, o de tentar atingir “o coração

do povo, cumprindo certa tarefa histórica de que andamos, por muito muito tempo, completamente esquecidos”, conforme ele mesmo cobrara sua geração seis anos antes; e, segundo, o de procurar desenvolver certo *humour* que ele reconheceu, também seis anos antes, ser uma alternativa viável ao conflito burguês. Longe do potencial de concisão cômica que o poeta mostraria uma década depois, é uma obra de valor em se considerando a ambição de reeditar a jornada já empenhada por dois gigantes do Modernismo; por registrar uma etapa fundamental do desenvolvimento de sua dicção; por ser o primeiro livro em que suas vozes crítica e poética chegaram a certa coerência, apagando a defasagem entre elas; e finalmente, por alguns bons poemas.

2.3. A medida da ironia

Afirmar, há pouco, que Paes engatinhava em sua verve irônica nesta obra de 1954. Penso, aqui, na liberdade de pensamento intrínseca ao ironista desde Sócrates⁸¹ e tão estudada há séculos. A análise de Kierkegaard interessa aqui, especialmente, pela relação entre a figura de retórica associada ao filósofo grego e a História. Segundo o dinamarquês, a ironia é a “negatividade infinita absoluta”, pois parte de um processo que a tudo renega, esvaziando a realidade e, por meio de sua subjetividade libertada por causa deste mecanismo opositor, recria um novo “real”; infinita, pois é extensível a todos os fenômenos; e absoluta, pois parte de uma consciência “superior”, alheia ao prosaico. “Para a ironia, a realidade histórica ora tem uma validade absoluta, ora não tem nenhuma; pois, afinal ela assumiu para si o importante encargo de produzir a realidade” (2006, p. 241). Essa criação flutua entre o substrato fenomênico e a possibilidade infundável da potência subjetiva. Para tal, porém, a ironia deve atingir a superação da fratura do eu ocorrida em seu processo dialético, da contradição consigo mesmo. Pois ela não é, como o cômico, uma tentativa de mera “justiça punitiva em relação ao vício” (*idem*, p. 223), mas uma máquina geradora de novos mundos, em que o sujeito por trás dela atinge uma superioridade e uma distância tais do objeto que não o contamina com seus conflitos, mas dele usufrui.

Atingir a liberdade a partir da superação dialética certamente não é um caminho fácil ou curto. Em *Novas Cartas Chilenas*, o esquematismo ideológico na releitura marxista da história limita a ironia, em certos aspectos. Pode-se considerar que há uma força de contradição para o poeta, que relativize, para si, a relevância do pensamento de esquerda que Sartre defendia à

⁸¹ Alfredo Bosi, na apresentação de *Socráticas*, chama Paes de “espécie de Sócrates em tom menor”. (In PAES, 2008, p.461)

época? A maneira metódica de buscar os revolucionários e os oprimidos do passado brasileiro revela que o livro parte de um projeto pensado com a finalidade de atender à premissa teórica que ele tanto defendera na década de 40. Teríamos, então, que responder negativamente à pergunta acima. A falta de desconfiança dos próprios métodos, a crença em uma linha conceitual, certamente são fatores restritivos à liberdade da criação irônica, que, sem o “salto dialético”, não tem o distanciamento de que necessita. Isso reflete-se na escolha da forma paródica do volume estudado, que apesar de bem construído poeticamente – como Bosi lembra na citação acima –, por muitas vezes falha em sua natureza que é a comicidade⁸². Mesmo a riqueza de detalhes, a prolixidade e o didatismo engessam o texto e anulam a permeabilidade fundamental que Jankélévitch reconhece no processo irônico:

La silence, la réticence et l’allusion composent à l’ironie un visage bien à part. L’ironie est laconique. L’ironie est discontinue. Concise d’abord. [...] Elle sait qu’on n’a pas besoin de tout dire et elle a renoncé à être exhaustive : elle fait confiance à l’auditeur pour soulever le sens avec le levier du signe, à la perception pour compléter avec des souvenirs les signaux de la sensation.» (1950, p. 81)

Paes teria, ainda, um caminho a percorrer para superar a tentação por dicotomias e atingir o degrau do ironista. Antes disso, porém, também nos anos cinquenta, seguiu sua incursão na seara política, e colaborou, por exemplo, com a Revista Brasileira, talvez o mais importante veículo da esquerda da época, fundada por Caio Prado Jr. e que contou com colaboradores de peso como Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Milliet. Seu primeiro texto, em 1955, republicado no livro de ensaios *Mistério em casa*, seis anos depois, foi “A alma do negócio”, a respeito do livro *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*, de 1711, escrito por André João Antonil (pseudônimo do jesuíta João Antonio Andreoni). O que nos interessa aqui é a análise crítica que Paes faz a respeito da obra, já que o seu autor tem por filiação teórica básica os preceitos de Maquiavel. Para o missionário, a corrida pelo ouro em Minas Gerais havia criado uma nova burguesia sem nobreza e repleta de soberba, e era mister recuperar a indústria açucareira. Então, faz uma análise das duas atividades econômicas, sempre sendo tendencioso, e sugere que, para a recuperação dos engenhos, os senhores deveriam ter os serviços de um capelão para converter os escravos ao Cristianismo, a fim de evitar brigas e rebeliões. Já para aumentar a produtividade, ele sugere o que Paes ironicamente chama de “técnica de relação industrial”: substituir os costumeiros castigos físicos aos negros por

⁸² Jankélévitch, nos anos 30 (e portanto sem pensar na paródia contemporânea, dita pós-moderna, aliás também distante do Paes de *Novas Cartas Chilenas*), afirma ser a paródia “*purement négative, elle n’adopte de sa victime que le débit, le vêtement ou la grimace, pour faire rire à ses dépens : elle est plus comédienne que philosophe ; c’est une grosse ironie, hilare et cynique*” (1950, p. 89)

pequenas recompensas e “alívios” de pena, para que certa esperança os alente e os motive a continuar trabalhando.

Além de aplicar este conceito contemporâneo ao século XX e típico do marxismo em sua leitura do compêndio em questão, José Paulo ainda vai fundo na intenção do jesuíta em escrevê-lo, imprimi-lo e distribuí-lo: a razão alegada era arrecadar donativos para uma campanha em prol da canonização do padre José de Anchieta. Para o ensaísta, porém, havia outra motivação:

Mas o álibi piedoso mal escondia o plano político. Antonil sonhava com a restauração da indústria açucareira, ferida de morte pelo *rush* das minas gerais, reivindicando, ao mesmo tempo, para a nobreza dos engenhos, o papel de elite dirigente. (PAES, 1961a, p. 24)

Essa digressão nos é útil para mostrar que, mesmo após a publicação de *Novas Cartas Chilenas*, Paes seguiu preocupado com essa revisão da história brasileira, bem como com uma leitura nacionalista de cunho esquerdista altamente alinhada com setores intelectuais que, na segunda metade da década, discordavam com veemência da abertura da economia aos interesses estrangeiros, empreendida por Juscelino Kubitschek.

No mesmo periódico, em 1957, ele escreveria “As quatro vidas de Augusto dos Anjos”, que viraria um livro independente naquele ano. Mais uma vez, nota-se a preocupação de reler o poeta de *Eu* a partir de uma visada política: “Foi um crítico inconsciente da nova era capitalista, como Baudelaire.” (PAES, 1957, p. 38), ele conclui, após interessante análise sobre a função do abjeto naquela poética como resposta ao que a sociedade não lhe propiciou: “A podridão foi o evangelho, a sua vingança. Já que o mundo não lhe pertencia, roessem-no os vermes” (idem, p. 37). Enfim, duas relevantes análises, essa e a de 1955, que mostram sua preocupação de relacionar literatura, história e sociedade⁸³. Já no que se refere ao entrecruzamento entre poesia e engajamento, além do texto sobre a participação social em Mário de Andrade (“O juiz de si mesmo”), aludido há pouco, em *Mistério em casa* há outro que ajuda a reforçar como, para José Paulo, o termo “poeta revolucionário” era importante e restrito a casos específicos: trata-se de “Um bacharel no Purgatório”, em que ele rechaça o uso daquele apanágio a Gregório de Matos, pois, embora o Boca do Inferno demonstrasse sentimentos genuínos de raiva e despeito em relação aos “donos da vida”, as instituições opressoras, jamais

⁸³ Tanto que, em sua “Advertência” ao leitor na primeira página de *Mistério em Casa*, ele afirma: “Dos ensaios enfeixados neste volume, [...] alguns são capítulos de uma História da Poesia Política no Brasil, que ficou a meio caminho”.

foi capaz de perceber e atacar o verdadeiro fator gerador dos problemas da época, ou seja, o sistema colonial:

Visto sob esse prisma, fica reduzido a proporções bem mais modestas o pensamento político de Gregório de Matos. Foi ele um insatisfeito, um despeitado, um moralista, se quiserem, mas não chegou a ser nem um revolucionário, nem um liberalista. (PAES, 1961c, p. 18)

A poesia política passa, portanto, pela luta contra as grandes instituições, pela raiz da estrutura a qual se quer mudar. A próxima realização poética de Paes seria uma tentativa de concretização desses preceitos, seguramente uma das coletâneas de poemas mais engajadas do século XX no Brasil. Na verdade, em *Epigramas*, o desejo de igualdade social já aparece na epígrafe, um excerto⁸⁴ do *Hymne de la Justice*, de Ronsard (1862, p. 233), em que a deusa Justiça volta aos céus em prantos, desgostosa dos sucessivos erros dos humanos a que costumava proteger, como ela justifica em trecho anterior ao citado no livro:

Adonc fraude et procès envahirent la terre ,
Poison , rancœur, débat, et l'homicide guerre,
Qui faisant craqueter le fer entre ses mains ,
Marchait pesamment sur le chef des humains ,
Et tranchait sous l'acier de sa hache meurtrière
Des vieux siècles passés la concorde première.
Ce que voyant justice , ardente de fureur,
Contre le méchant peuple empoisonné d'erreur.
Qui, pour suivre discord , rompait les lois tranquilles,
Vint encore de nuit se planter sur les villes,
Où plus, comme devant , le peuple ne pria ,
Mais d'une horrible voix hurlante s'écria ,
Si effroyablement que les murs et les places
Et les maisons tremblaient au bruit de ses menaces.

Há aqui, no discurso da Justiça, uma clara separação entre aqueles “bons” e “maus”, e a “vitória” por parte dos últimos, especialmente na violência da guerra. O mesmo conceito está no primeiro poema do livro, de sugestivo nome “Poética” (p. 121): “Meu sermão / Chama ao lobo verdugo e ao cordeiro irmão”, estabelecendo “lados” opostos. A leitura da obra completa revelará que o conflito de classes é que está em cena nessa dicotomia: é ela a macroestrutura que sustenta conflitos e injustiças, e que deve ser combatida. Como citado rapidamente no primeiro capítulo, há neste compêndio de 1958 chamados à luta armada, um sentimento de paternalismo com relação aos mais oprimidos e passagens em que a forma poética é laceada em nome de um didatismo ideológico em alguns poemas. Por outro lado, há textos, como

⁸⁴ "Ainsi pleurait Justice, et d'une robe blanche, / Se voilant tout le chef jusqu'au bas de la hanche, / Avec ses autres sœurs , quittant ce val mondain, / Au ciel s'en retourna d'un vol prompt et soudain;"

“Bucólica” (p. 133), em que a concisão estrutural mantém em tensão o escopo temático a ser veiculado:

O camponês sem terra
Detém a charrua
E pensa em colheitas
Que nunca serão suas

A situação denunciada fica bastante óbvia na superfície do texto, que contém uma tripla rima marcante em /u/. Entretanto, distancia-se da prosa por conta de uma marcação rítmica simples, martelada e constante, que confere uma secura que faz lembrar o próprio caminhar áspero e ininterrupto do instrumento manual aludido, a “charrua”. O fetichismo da mercadoria, conceito fundamental de Marx, surge aqui aplicado em um exemplo simples e direto, pedagogicamente escrito de maneira a esclarecer seus leitores acerca da situação sociopolítica do campo na época. Para tal, instrumentos formais como inversões frasais, ironias, subentendidos e chistes pareciam complicadores ao Paes dos anos 50, ainda embebido em certo neorrealismo alimentado pelas teorias sartrianas.

Peças como essa acima, porém, em que os recursos estilísticos convergem para alguma autonomia medular, não são maioria. Não há como não considerar pobres outros momentos em que a coesão forma-conteúdo e a busca pela inovação de seu *medium* artístico são abandonadas pela preocupação com uma mensagem política datada. Há momentos irônicos no livro, como em “A uns políticos”, “Cena Legislativa” ou “Gottschalk revisitado”, todos de tema engajado e rasos em sua profundidade retórica. Como dito sobre *Novas cartas chilenas*, tampouco há em *Epigramas* maturidade na construção da ironia. Se na obra de 1954 ela engessara-se na paródia, no volume posterior a preocupação com o imediatismo comunicacional junto ao leitor é incompatível com a opacidade natural e inerente ao mecanismo derrisório. Voltando ao poema “Poética”, seu primeiro verso é emblemático: “Não sei palavras dúbias” (p. 121), o que evidentemente colide com a essência polifônica da expressão irônica, causando um conflito entre a intenção didática e o efeito poético (p. 135):

BALADILHA

Morre o boi
Quando chega ao fim
A paciência bovina
De mascar capim,
De puxar o carro,
De servir ao homem
Que o mata e come.
[...]

A imagem sarcástica da servidão do boi para o homem que, impassível, continua a comê-lo, traça uma dialogia óbvia (que ainda será desvelada em um *envoy*⁸⁵ ao final do poema) entre opressores e oprimidos da sociedade. Essa abertura completa do significado ao leitor, fruto da pedagogia *engagé*, impede o caráter lacunar que Jankélévitch apontara sobre a ironia. Há certa mordacidade, é verdade, na ideia do bovino cuja paciência esgota-se apenas na morte, em paralelo ao humano omissos politicamente, mas tal efeito esvai-se imediatamente após a leitura. Pode-se considerar uma referência ao Boi Paciência, figura “folclórica” inventada por Mário de Andrade, alegoria da submissão do povo brasileiro⁸⁶, e citada – entre outras obras – no poema “Meditação sobre o Tietê”: “Nas tuas águas eu contemplo o Boi Paciência / [...] Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança. / Eu me acho tão cansado em meu furor.”. Tal desencanto completo no modernista torna-se, em Paes, desejo de luta, como confirmado na estrofe final. De qualquer modo, é um diálogo que até sofisticava o texto literário, mas não impede sua intenção mais educadora que artística. Este poema também é mencionado por Biella como uma expressão “de pouca consistência estética” (*op. cit.*, p. 149), embora o crítico veja, no livro como um todo, o momento da guinada no uso da palavra poética na obra aqui estudada: para ele, até *Novas Cartas Chilenas*, há uma “crença no conhecimento da realidade” que, a partir da publicação de 1954, por meio da ironia, passa a ser gradualmente uma “crença no poder transformador da liberdade” (p. 26).

De certa forma, ele corrobora a opinião de Alfredo Bosi, que considera o volume em questão um “anúncio” da “poesia sintética de *Anatomias* (1967) e *Meia palavra* (1973)” (*op. cit.*, p. 162), pois “sobe o grau da elaboração artística ao mesmo tempo que a mensagem crítica alcança um horizonte universal” (*idem*). Curiosamente, seu exemplo é o poema “Bucólica”, que comentei acima também em viés positivo, porém pensando nos termos de um bom texto participante, e não como antecipador da melhor produção paesiana. Incontestavelmente, já está lá o que o próprio Bosi chama de “concisão telegráfica”, e Arrigucci, de “vertente epigramática” (*op. cit.*, p. 10). Mas concordo com o último que será apenas em *Anatomias*, após o abrandamento do cunho didático, o diálogo com os poetas concretos e, conseqüentemente, a “desmontagem do verso e destaque da palavra isolada” (*idem*) que sua voz atingirá a capacidade de dosar a proporção entre a ira e a ironia, entre o ataque direto e a sugestão, entre o protesto e a lapidação vocabular. Convém notar, porém, uma “gradação” do uso do riso por Paes, sugerida também por Arrigucci, com que não concordo. Para ele, outro fator, além dos acima

⁸⁵ Já citado no primeiro capítulo: “Homem, não sejas / Pássaro nostálgico, / Cão ou boi servil. / Levanta o fuzil / Contra o outro homem / Que te quer escravo. / Só depois disso morre.” (p. 136)

⁸⁶ Cf. ANDRADE, 1991.

mencionados, que diferencia o compêndio de 58 do de 67 é que, neste, “a matriz formal, já armada do humor oswaldiano, mostrava sua maleabilidade dentro da brevidade [...]” (*idem*) [grifos meus]. Ora, como não reconhecer, já em *Novas Cartas Chilenas* e (principalmente) em *Epigramas*, ecos do poema-piada modernista – o que evidentemente faz remeter a Oswald de Andrade –, como em alguns trechos antes mostrados aqui? Paulo Franchetti (2001) também percebe tal presença, porém apenas no segundo códice da década 50:

Apenas nos textos selecionados de *Epigramas* (1958) a poesia de Paes me parece apresentar uma característica que, combinada com outras, redundaria na sua marca mais pessoal. Essa característica é a revivescência do poema-piada, de tão grande voga no Modernismo.

Eu não corroboro que essa seria a “sua marca mais pessoal” posteriormente. Mais adiante, explicarei o afastamento de Paes do humor típico dos anos 20 em nossa poesia. Mas o estudioso acerta quando se refere em específico à obra de 58. Ele cita, como exemplo, o poema “A Clausewitz” (p. 144):

O marechal de campo
Sonha um universo
Sem paz nem hemorroidas.

Se não há, ainda, aqueles outros elementos que Arrigucci descreve em *Anatomias*, certamente está posta a brevidade e a comicidade tão comuns ao “amor/humor” oswaldiano. Além da inusitada situação de alguém sonhar com um universo “sem paz” (pois, afinal, Carl von Clausewitz foi um dos mais importantes teóricos sobre a estratégia da guerra), o termo hemorroidas, gracioso por si só, faz menção a um conhecido problema do general (e de diversos militares da época que passavam muito tempo montados à sela do cavalo). Longe de um efeito humorístico desinteressado (há a crítica à filosofia bélica menos de dez anos depois do fim da Segunda Grande Guerra, metonimizada no militar prussiano), o epigrama contém, ao mesmo tempo, certa inocência, certa bufonaria, como em muitas peças de Oswald de Andrade⁸⁷. Biella (*idem*, p. 117), aliás, ressalta acertadamente que José Paulo Paes é um dos raros autores que recupera a obra do poeta paulistano nos anos 50, época em que sua repercussão⁸⁸ era mínima,

⁸⁷ Em 1962, no auge da dicotomia entre a retraditionalização da geração de 45 e a escrita participativa do *Violão de Rua*, época em que o poema-piada modernista era desprezado e/ou achincalhado por ambos os lados, José Guilherme Merquior (1996, p. 50-1), de certa forma matizando o apedrejamento, bem define o estilo ímpar dos primeiros modernistas (especialmente Oswald): “esse humor, frequentemente, foi mais brasileiro do que sarcasmo, mais ironia mansa e no fundo boa, do que aspereza de sátira sem perdão. Um humor tolerante como o Brasil”.

⁸⁸ Apenas nos anos 60, com os célebres estudos de Haroldo de Campos e Benedito Nunes, bem como com a revolucionária interpretação da peça *O Rei da Vela* pelo grupo Oficina, é que Oswald voltaria à cena canônica da poesia nacional.

por conta – entre outros fatores – da prevalência da Geração de 45, avessa a concessões à coloquialidade.

2.4. Entre a ironia e a piada

Ainda no mesmo ensaio, Arrigucci segue sua análise em escala progressiva quanto às obras de Paes e afirma:

Em *Meia Palavra*, de 1973, tudo se intensifica, reduzindo-se paradoxalmente, ainda mais, a muito menos, ao mínimo: [...] Ia ficando claro que a condensação poética se encaminhava, pelo molde minúsculo e o corte espirituoso, mas sem traço eufórico em sua latente gravidade, para uma forma de *chiste* já muito distante da tradição modernista.

Já não era a estocada oswaldiana, em que a agressividade demolidora toma o ar brincalhão de jogo e a crueldade infantil desponta com aparente ingenuidade [...]. Ao contrário de Oswald, dá mostras de estar acuado ou na defensiva, e a economia de meios, o prazer lúdico do lance verbal, o gosto do disparate, a graça e o prazer do chiste assume nele força catártica. (*op. cit.*, p. 12) [grifo do autor]

A longa citação faz-se necessária para que fique clara a diferenciação feita pelo teórico entre os livros em questão. Para ele, até *Anatomias*, Paes não tinha incorporado o que chama de “humor oswaldiano”, o qual, conforme o excerto acima, é a brincadeira lúdica e crítica ao mesmo tempo. No livro de 1967, então, o poeta apresentaria tais características de seu mestre modernista, para logo na publicação seguinte, todavia, abandoná-las em direção ao chiste. O poema-piada teria sido, para José Paulo, uma ponte, uma passagem necessária para atingir seu estilo pessoal baseado no jogo de palavras e na visualidade.

Diferentemente de Arrigucci, não acho que a presença do autor de *Pau-Brasil* demore tanto a aflorar na poética paesiana, e também discordo sobre o momento no qual há a superação (sem o valor qualitativo do termo) do modelo anterior e a conquista de uma voz própria. Creio que tanto *Anatomias* como *Meia Palavra* e *Resíduo* são, predominantemente, livros de epigramas chistosos, curtíssimos – entremeados com experiências de poesia visual e fotográfica e alguns poemas com tom mais lírico, que recuperam uma voz existencial –, e que, por isso, podem (e até devem) ser analisados juntos, quase como um bloco, apesar da longa distância temporal entre eles (entre 1967 e 1980). A situação do país em ditadura, a maturidade intelectual do poeta e a estabilidade em sua vida pessoal⁸⁹ permitem supor um cenário algo parecido ao

⁸⁹ Paes trabalhou na editora Cultrix entre 1961 e 1981, podendo deixar o seu emprego de químico em uma indústria farmacêutica. Embora relate em *Quem, eu?* a agonia de ter que fazer diversas edições e traduções de cunho comercial, é fato que esteve mais próximo do mundo literário que antes. A partir de sua aposentadoria, nos anos 80, a periodicidade de suas publicações poéticas aumenta significativamente.

longo desses anos, ao menos em termos macroestruturais. Eventuais alusões e reações pontuais serão evidentemente notadas, e devem ser levadas em conta. Mas, *grosso modo*, constituem o auge do humor na produção paesiana, e decerto estão entre o que há de melhor na relativamente pobre poesia satírica brasileira. Antes de chegarmos à engenharia dessa fase, contudo, convém analisar o que Paes fez entre as publicações de 1958 e 67, e quais as suas principais influências e caminhos para tão relevante mudança formal.

Pode causar estranheza que, no começo da década de 60, Paes tenha colaborado em revistas de cunho tão diferentes, a primeira sendo a marcante *Violão de Rua* (em 1962, com poemas já publicados anteriormente, “Baladilha”, “L’Affaire Sardinha” e “Cena Legislativa”) – iniciativa do CPC que trazia textos engajados sob premissas expostas na introdução que Moacir Félix escreveria na terceira edição, como o fato daquela “poesia [ser] encarada como forma de conhecimento do mundo e servindo, portanto, ao esforço para uma tomada de consciência” (FÉLIX, 2004, p. 169), bem como pontuando que aquela era uma manifestação oposta a formalismos de minoria:

Violão de Rua, obra participante mas não partidária, pretende ser mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra, esvaziada dos suportes objetivos [...] é apreciada por critérios exclusivamente externos (como seu ritmo aparente, raridade, aplicação exótica), e resvala sempre para o sentido do *divertissement* e do ornamental. (*idem*, p. 170)

Embora devesse estar se referindo a autores da Geração de 45, muitos ainda ativos e com certo destaque, Félix também atinge, com tal fala, os concretos e seu rigor estético, sua minimização da importância do verso para concentrar-se na palavra poética, em seu “estado de dicionário”, que gerava críticas por ser um suposto artesanato vazio. Por décadas, a dicotomia engajamento/construtivismo pautou a poesia brasileira, com ecos até o presente⁹⁰, o que nem o dito “salto participante” do grupo de Noigandres, na década de 60, amainou⁹¹.

Continuando a peculiaridade ideológica de Paes à época, no ano seguinte à publicação supracitada, ele colaborou com a *Revista Invenção* n. 3 (1963) – conhecido periódico coordenado pela tríade paulistana do Concretismo, que seguiu a Noigandres (sua revista dos anos 50) com uma proposta mais inclusiva de abarcar autores que não necessariamente se

⁹⁰ É digna de nota, aqui, a dissertação de mestrado de Renan Nuernberger (2014), que relativiza a contraposição histórica dos dois lados e mostra exemplos de poetas, como o próprio Paes, que militaram em ambas as frentes.

⁹¹ A ponto de uma crítica de peso como Heloísa Buarque de Holanda afirmar que “a utopia desenvolvimentista” do movimento, ainda que depois da adoção da temática participativa, nascia do subentendido de que se estava em uma fase de saída do “subdesenvolvimento” rumo à equiparação com o “mundo desenvolvido”. “Nesse sentido, podemos dizer que a revolução imaginada pela vanguarda concretista era uma ficção. Seu equívoco a colocava numa posição colonizada e colonizadora” (2004, p. 47).

denominavam “concretos” –, com este que é o seu primeiro poema (p. 160) com algum recurso visual, e que reapareceria em *Anatomias*:

EPITÁFIO PARA UM BANQUEIRO

negócio
ego
ócio
cio
0

Como interpreta Bosi (*op. cit.*, p. 165), "Negócio é, semântica e etimologicamente, o contrário de ócio: *nec otium*. A soma final não se altera: banqueiro morto, ao fechar a conta, nove fora, zero". Procedimento comuníssimo à vanguarda construtivista, o uso da verticalidade da página como em uma chuva de sílabas que deliberadamente formam novos sintagmas. Não há uma oração constituída a partir de elos sintáticos tradicionais (o que precipitadamente levaria os vanguardistas, à época, a dizer que o verso estaria condenado), mas a exploração da palavra poética em sua materialidade, em suas camadas sonoras, implicações semânticas e combinações anagramáticas. Paes entra no caminho da semiotização poemática já de maneira ousada, vendo o número zero dentro de uma letra “o”, desvirtuando a arbitrariedade da leitura da letra (signo que automaticamente nos remete à ideia sonora, “ignorando” o desenho na folha) e forçando o leitor a quebrar a “transparência” da linguagem, de que falava Sartre, na prosa. Aqui, há que se notar as curvas da mancha preta em contraste ao branco em seu fundo, sua disposição espacial, enfim, cada escolha implica um significado: a poesia concreta (não necessariamente concretista) é opaca, ela demanda levar em consideração o fenômeno comunicativo como uma *Gestalt* entre som, imagem e sentido.

Evidentemente, apesar dos instrumentos estilísticos inéditos, há ainda a crítica ao capitalismo, à desigualdade econômica. E é essa junção que explica o envolvimento de Paes com a vanguarda construtivista: a abertura de meios criativos para fortalecer sua intenção primeva, o ataque ao mundo contemporâneo, a crítica política da opressão. Chamou-lhe a atenção, portanto, “las posibilidades que los recursos de la poesía concreta ofrecen en el campo de la sátira”, explicaria em texto de 1964 publicado na Espanha:

Empecé a interesarme por la poesía concreta cuando tuve oportunidad de leer *Servidão de Passagem*, poema-libro de Haroldo de Campos, y *Cubagrama*, poema-cartel de Augusto de Campos. Anteriormente había seguido en los periódicos, con natural curiosidad, las polémicas acerca del Concretismo, pero la aridez de su lenguaje plagada de términos desagradables, sólo consiguió indisponerme con el nuevo movimiento.

[...] Más tarde, cuando gracias a la apetencia despertada por ambos poemas, traté de informarme de las bases históricas y teóricas de la poesía concreta brasileña. (1964, p. 374-5)

Ou seja, a fase mais fechada e ortodoxa dos concretos jamais seduziu o poeta marxista dos anos 50, que só viria a pensar em maneiras de incorporar ao seu arsenal de formas tais novidades quando, a partir do dito “salto participante”, viu a brilhante paronomásia de Haroldo (“nomeio o nome/ nomeio o homem/ no meio a fome”) e o brado de Augusto (“CUBA SIM IANQUE NÃO”) em um complexo cartaz cheio de possibilidades associativas. A partir daí, diversas traduções de livros teóricos e literários feitas por ele naquela década podem ajudar a compreender seu processo de interação com o *Paideuma* do grupo, como *Três Vidas*⁹² (1965), de Gertrude Stein, além de tratados fundamentais como *Teoria da forma literária* (1969), de Kenneth Burke (teórico do *New Criticism* que defende a inextricabilidade entre sentido e estrutura, adotando o *close reading* como técnica interpretativa), *Introdução aos Estudos Literários* (1970), de Erich Auerbach (obra que traz forte tradição filológica), *Estruturalismo e Poética* (1970), de Todorov e *ABC da Literatura* (1970), de Ezra Pound, sendo os dois últimos teóricos dos mais citados especialmente por Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Além disso, José Paulo ainda verteu ao português textos como *As grandes correntes da linguística moderna* (1967), de Maurice Leroy, e *Linguística e comunicação* (1969), de Roman Jakobson, também importantes para a compreensão do fenômeno da poesia visual.

Paes ainda publicaria na quinta edição de *Invenção*, de 1967, o poema “Anatomia da Musa”, que no mesmo ano reapareceria em *Anatomias*. Trata-se do desenho de um perfil feminino, sem cabeça ou braços, com anotações cômicas em latim (basicamente expressões latinas aglutinadas) ao lado da cabeça ausente, dos seios, da genitália e das nádegas. Lê-se, junto aos seios: “abusus non tollit usum: / ad usum delphini”. O primeiro verso é uma máxima do direito romano que significa que o abuso não impede o uso, ou seja, a utilização de algo bom não deixa de ser proveitosa ou frutífera por conta do excesso. Já a segunda expressão é comum para designar textos mais simples ou acessíveis para os menos capacitados ou para os infantes. Quando pensamos no todo deste epigrama ligado ao busto, concluímos que tal parte erógena da mulher, apesar de muito explorada no sexo, não deixa de ser prazerosa por conta da repetição. Além disso, é a zona ideal para os inexperientes, os iniciantes no ato sexual (ou ainda para as crianças que mamam). Tal simples afirmação, em pomposas expressões latinas, gera efeito humorístico pelo inusitado de seu contexto. Há um deslocamento desses termos formais de seus

⁹² Todas as obras citadas foram publicadas pela Cultrix, onde Paes trabalhava. O ano entre parêntesis refere-se sempre ao lançamento no Brasil. Devo a MEDEIROS JR. (*op. cit.*) e a seu completo levantamento bibliográfico de Paes uma grande facilitação nessa pesquisa.

campos tradicionais (documentos jurídicos, trabalhos acadêmicos) para um uso totalmente impensado e imprevisível.

Não podemos nos esquecer, porém, que essa é a anatomia da musa, o que confere um segundo tom de significação ao poema. Além de seu lado naturalmente fescenino, há uma intenção de dissecar aquela que canta para os poetas, um esforço de racionalização e cientificização que exclui a inspiração da poesia e a traz para o âmbito do labor, do epistemológico. Controle linguístico na sátira associado à sensação corpórea de certo erotismo implicado, fórmula comum na poética paesiana.

Essa longa descrição do período entre 58 e 67, intervalo entre livros inéditos, ilustra como a poesia concreta foi determinante para a sequência da produção de José Paulo Paes. Tanto que, em *Anatomias*, a orelha é assinada por Augusto de Campos, que chancela a obra e saúda sua “poesia-minuto, projetando-lhe no mundo da visualidade moderna”, quando “o epigrama e o ideograma se deram as mãos” (CAMPOS, 1967). Pelos poemas analisados, e pelos que se verão, creio ficar claro que o estilo chistoso, já distante da piada oswaldiana, está presente desde este compêndio, e marca alguns dos melhores momentos do poeta.

2.5. A microarquitetura da piada

A maquinaria da vanguarda era a ferramenta que faltava para que Paes pudesse, com sua acidez e seu espírito observador já notáveis há tempos, esculpir o molde do “dito espirituoso” a partir de jogos de palavras, *mots-valises*, trocadilhos, quiasmos e paronomásias. A partir da epígrafe de Barthes no códice de 1967, vê-se que se está no reino do humor picante: “je réclame de vivre pleinement la contradiction de mon temps, qui peut faire d’un sarcasme la condition de la vérité”. O sarcasmo alçado ao status da verdade, sintoma de um país sem liberdade e do modelo de sociedade de consumo já consagrado no mundo ocidental.

Bosi também vê a obra em questão como “um livro de engenho e arte” (*op. cit.*, p. 163), que forma com *Meia Palavra* e *Resíduo* uma fase guiada pelo “escárnio”, pelo “instinto de morte” e pela “volúpia do nada” (p. 165). Ainda no volume publicado nos anos 60, lê-se (p. 161):

EXERCÍCIO ORTOGRÁFICO

metafísica
metaphysica
metaphytysica

Esse é um típico epigrama chistoso de José Paulo Paes. O título, irônico, pode pressupor ou uma atividade regrada de correção e atualização ortográfica ou um mero jogo verbal desinteressado com a disposição das letras. Entretanto, as variações de verso a verso são calculadas de maneira a produzir o sentido desejado. A metafísica é transmutada ao seu étimo latino *metaphysica* (este, já uma variação do grego *tà metaphysiká*, literalmente, além da física) em uma regressão que já a faz, na segunda linha, parecer antiquada, antiga. No último termo, a adição de um “t” transforma o sentido, pois passa a remeter à tísica, que não apenas lembra a doença mas também algo de um passado distante porém reconhecível, signo do Romantismo, do século anterior (na perspectiva da década de 60). O tom de arcaísmo é ressaltado pela sugestão ortográfica de alguns dos metaplasmos da evolução etimológica por que passou o léxico: “ptysica”, “thisica” e “phtísica”.

Esse estudo da origem e do desdobramento da palavra ao longo do tempo foi uma herança de Mallarmé (principalmente do ótimo *Les mots anglais*⁹³) aos poetas concretos, e rende aplicações poéticas como essa que se vê. Além da manipulação lúdica com o vocabulário, obtém-se, a partir de uma máxima concisão, a notação semântica pretendida: a metafísica, ultrapassada, obsoleta, regride a uma tísica, que pode remeter a uma pessoa (ou coisa) doente ou a algo muito enfraquecido. A manutenção do prefixo grego “meta” (“em seguida de”, “depois de”) compõe o neologismo “metaphtysica”, ou seja, um estágio após a caquexia: a própria morte.

Essa recusa do impalpável, do incognoscível resalta um aspecto bem notado por Biella: *Anatomias* é escrito sob o signo da entropia, da “ordem dentro do caos” que a ciência representa. O lado do químico profissional, embora não mais atuante, parece se ressaltar no poeta àquela altura, em um momento no qual as vanguardas também aproximavam a poesia do científico. “A reverência à verdade está no cientificismo que preside a concepção do saber” (Biella, *op. cit.*, p. 136), lembra o crítico, o que se confirma não apenas em “Exercício Ortográfico”, mas em outros, como “Anatomia do monólogo”⁹⁴ (p. 158), em que o questionamento-símbolo do homem moderno, “Ser ou não ser”, é desbastado até reduzir-se a “Onã”, signo da masturbação, do ensimesmamento. A dúvida hamletiana relegada a um solipsismo, condenação clara das

⁹³ Curiosamente, essa é uma das obras posteriores à famosa “*crise métaphysique*” do poeta francês, em 1866, a partir da qual ele passa a aproximar-se mais da linguística, da matemática e de outras ciências. Não é por acaso que tal parte tardia de sua obra é a que mais interessa à vanguarda brasileira, e a repulsa de Paes e de outros poetas à metafísica pode, em boa parte, ser explicada a partir dessa influência fundamental.

⁹⁴ ser ou não ser?
er ou não er?
r ou não r?
ou não?
onã?

humanidades e das artes puramente reflexivas, inócuas politicamente e inexatas do ponto de vista do conhecimento palpável.

Outro poemeto (p. 181) que cita a filosofia é esse:

O SUICIDA OU DESCARTES ÀS AVESSAS

cogito

ergo

pum!

A visualidade opera uma função sintática e semântica nessa peça, já que há um recuo no segundo verso que gera um efeito de verticalidade, pois aumenta o espaço em branco na folha entre os primeiro e terceiro termos. “ergo”, deslocado, também dá a impressão de distância para o “chão” do poema (o que inclusive ressalta o valor de significação da palavra em português, do verbo “erguer”).

A comicidade depende aqui da apreensão da dialogia entre os dois idiomas: a presença de Descartes no título evoca sua maior máxima, *cogito ergo sum*, reproduzida de forma distorcida em seguida. Em latim, o verbo “*cogito, as*” (aqui na primeira pessoa do singular, *Ego cogito*), pensar, meditar, deu origem ao cognato “cogitar”, em português. Este, porém, adquiriu, ao longo do tempo, uma acepção de dúvida ou de incerteza que não existia no étimo antigo. Por isso que a tradução consagrada da frase descartiana é “penso, logo existo”, já que “(eu) cogito” alteraria o teor da transposição. No poema, quando se pensa em português, o sujeito cogita o suicídio (já antecipado no título) e ergue-se rumo ao salto desenhado na mancha da página. No trocadilho final, a troca do verbo *sum* pela onomatopeia de queda “pum”, ressaltada graficamente pelo ponto de exclamação.

Essa homonímia apreendida pelo poeta em “cogito” e “ergo”, portanto, multiplica as possibilidades do poema, que é concluído com a paronomásia em seu fim. Há aqui um constructo com o cruzamento de línguas diferentes, a disposição gráfica de palavras, uma paronomásia e o trocadilho da famosa expressão do francês. São mais provas de como os recursos concretos foram fundamentais para Paes nessa fase, e como seu *modus operandi* já estava distante do de Oswald. Além do gracejo, há a continuação da crítica à metafísica antecipada em “Exercício Ortográfico”, afinal a afirmação de Descartes apropriada no poema aponta para essa direção. Presente em sua obra *Meditação Segunda*, em um contexto mais amplo, defende a prevalência completa do pensamento/espírito sobre o objeto, qualquer que seja:

[...] e verifico aqui que o pensamento é um atributo que me pertence; só ele não pode ser separado de mim. Eu sou, eu existo: isto é certo; mas por quanto tempo? A saber, por todo o tempo em que eu penso; pois poderia, talvez, ocorrer que, se eu deixasse de pensar, deixaria ao mesmo tempo de ser ou de existir. Nada admito afora que não seja necessariamente verdadeiro: nada sou, pois, falando precisamente, senão uma coisa que pensa, isso é, um espírito, um entendimento ou uma razão. (DESCARTES, 1973, p. 101-2)

Assim, tudo o que não pertence ao âmbito do *cogito*, inclusive as ciências, não pode ser comprovado, pois é um objeto passível de ser posto em dúvida pelo “eu”. Já o pensamento, por questionar-se a si próprio, ou seja, por ser sujeito e objeto ao mesmo tempo, ratifica automaticamente sua existência. É por isso que, em sua teoria, o filósofo crê em uma Filosofia e uma Ciência unas, que tenham como base a metafísica, e que surjam, sempre, pela dedução e pela experiência⁹⁵ coordenadas por esse *cogito*⁹⁶.

A crítica paesiana ao “ceticismo metodológico” põe Descartes “às avessas” como alternativa ao suicida, no título, igualando as duas figuras por meio da conjunção “ou”. A ideia de contrário/avesso, obviamente, surge por conta da morte após o salto, contrastando com o “existir” da máxima apropriada. É o fim desse tipo de pensamento, dessa metafísica fundadora da teoria em questão.

Também em *Anatomias*, “Kipling revisitado” (p. 168) leva para a literatura a crítica a uma atividade reflexiva descolada do conhecimento empírico e da participação social:

se etc.
se etc.
se etc.
se etc.
se etc.
se etc.
se etc.

serás um teorema
meu filho

Aqui, a apreensão do chiste depende do conhecimento de um famoso poema de Rudyard Kipling, “If”. O poeta inglês do fim do século XIX e do começo do século XX foi um dos mais controversos escritores da época, especialmente por sua forte posição política imperialista e

⁹⁵ Cf. SOUZA, 1996

⁹⁶ O que permite a coordenação entre os “eus” de uma sociedade e a natureza é a existência de um Deus uno e soberano, deduzido pelo filósofo: “Ora, se eu fosse independente de todo outro ser, certamente não duvidaria de coisa alguma, não mais conceberia desejos e, enfim, não me faltaria perfeição alguma; pois eu me teria dado todas aquelas de que tenho alguma ideia e assim seria Deus.”, e, portanto, “não me teria privado [...] de muitos conhecimentos de que minha natureza está despojada.” (*op. cit.*, p. 118)

conservadora⁹⁷ em geral. No texto apropriado por Paes, uma longa sequência de anáforas em “If” estabelece diversas condicionais que são apenas complementadas no último verso do poema. Toda a série de “ses” relaciona-se com o arremate que se segue, premissas de virtude que satisfazem os “requerimentos” para a aceitação da conduta do leitor:

[...]
 If you can talk with crowds and keep your virtue,
 Or walk with Kings—nor lose the common touch,
 If neither foes nor loving friends can hurt you,
 If all men count with you, but none too much;
 If you can fill the unforgiving minute
 With sixty seconds' worth of distance run,
 Yours is the Earth and everything that's in it,
 And—which is more—you'll be a Man, my son.

Mais do que o tom moralista, a crítica de Paes é à dicção altiva e até idílica do texto (“A Terra será sua”), com maiúsculas universalizando e elevando a terra e o homem a elementos quase metafísicos, para além de seu escopo cotidiano. “Ser um Homem”, estatuto que pressupõe transitar entre o povo e a nobreza, blindar-se contra amigos e, ao mesmo tempo, estar disponível para eles e todos os outros que precisarem, e tantos outros “ses” precedentes. O vocativo que encerra “If”, “my son”, denota uma superioridade do eu que fala no poema, sugerindo-se uma voz onisciente, diretiva, que lembra, por exemplo, a enunciação de uma oração religiosa: um discurso que se assume verdadeiro e dogmático, que não admite em si nenhuma concessão dialética.

Já na versão de Paes, o título, além de situar o leitor quanto ao poeta satirizado, anuncia o seu reexame, provavelmente em chave negativa: “Kipling revisitado” faz supor a retomada crítica de crenças, estéticas ou convicções do inglês. O sintagma ativa, ainda, por paralelismo, outra referência – esta bem mais óbvia ao leitor de língua portuguesa: o ilustre “Lisbon Revisited”, de Fernando Pessoa (na figura de Álvaro de Campos). Uma rápida lida na obra mostra que, de certo modo, a ideia de niilismo nela exposta opõe-se radicalmente à moralidade de “If”:

Lisbon Revisited

NÃO: Não quero nada.
 Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!

⁹⁷ Em *Quem, eu?*, ao falar do uso de recursos concretos, Paes cita “Kipling revisitado” como exemplo: “O uso de algumas das técnicas concretas trouxe maior agudez aos meus epigramas. Recorri, por exemplo, à enumeração repetitiva para parodiar o convencionalismo moralista de “Se”, de Rudyard Kipling”. (p. 55)

A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!

Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) —
Das ciências, das artes, da civilização moderna!
[...]

Ou seja, a descrença no humano (metonimizado pelas ciências e pelas artes, grandes “conquistas” da sociedade, especialmente a moderna) traz consigo a rejeição à reflexão metafísica e suas “conclusões”. O sujeito não deseja a dedução filosófica nem a criação estética, mas um sentido mais empírico e terreno à linguagem, em que “concluir” deixa sua acepção meditativa e significa apenas “chegar ao fim”, ou “morrer”. A dupla recusa da dialogia do verbo e da completude dos sistemas epistemológicos evoca um imediatismo (mais no sentido tátil que temporal) verbal e sensorio, o que não espanta vindo de Álvaro de Campos, o mais sensacionista dos heterônimos. É essa carga semântica, portanto, que é adicionada ao epigrama paesiano quando deflagrada a analogia. De partida, a revisitação a Kipling é esperada com esse cansaço existencial e com a negação de esquemas intelectuais, o que se confirma com a repetição de “etc.” após os versos igualmente iniciados em “se”, dando a entender que o que se segue à conjunção não tem relevância nenhuma, podendo ser generalizado na abreviação latina citada.

Assim, tem-se um poema que chama a atenção pelos versos idênticos e que não dizem nada, estabelecendo condições ininteligíveis. Na estrofe final, bem alusiva a “If”, a comicidade é desvelada pela equiparação do poema-referência a um “teorema”, o que pode gerar estranheza à primeira vista, mas em uma segunda análise traz Kipling e sua assertividade moralista a uma realidade matemática, lógica, ironicamente desmontando a “equação” imposta pelo autor inglês para que alguém seja “um Homem” e tenha “a Terra”. A cópia derrisória de “meu filho” ressalta o efeito de diminuição da postura estética e filosófica do satirizado.

Tal trinca de poemas presentes em *Anatomias*, “Exercício Ortográfico”, “O suicida ou Descartes às avessas” e “Kipling revisitado”, além de gravitarem no mesmo escopo conteudístico – a crítica à reflexão metafísica e a uma estética nela ancorada – apresentam elementos formais comuns que permitem a compreensão da mecânica do chiste em José Paulo Paes. Apesar de suas estruturas brevíssimas, há neles dois momentos fundamentais: a contextualização e a surpresa. A primeira inicia-se no título, geralmente essencial para a interpretação da seara temática em que se está “pisando”, e continua nas primeiras palavras ou

versos, gerando o cenário propício para a derradeira fase da peça, um termo ou frase que inverta a expectativa natural da leitura e gere o efeito desejado. Tal estratégia estilística consiste na mais elementar característica da tradição satírica na poesia universal, desde o seu berço, na Roma Antiga. Embora Medeiros Jr. (*op. cit.*) relacione a verve epigramática de Paes à sua relação tradutória com os gregos⁹⁸, ela remete de fato ao epigrama latino, em que o molde do poemeto ganhou sua função moralizadora e ridicularizadora, ao contrário da época helenística, em que o gênero servia a epitáfios e epicédios. Considera-se Marcial um inovador nessa intenção cômica:

Do jeito que você, Fidentino, recita meus
poemas, melhor se fossem seus.⁹⁹

Nota-se a mesma sequência contextualização/surpresa, estrutura bipartida que garante, ao final, “a frase picante, o dito mordaz, o comentário inteligente e espirituoso, os elementos, enfim, responsáveis pelo humor e pela graça do epigrama”, descreve Robson Cesila (2003, p. 151-2), listando, como recursos para tal, a exploração zombeteira de nomes próprios, intertextualidade com clássicos greco-romanos, polissemia das palavras, suas morfologias e, finalmente, a ironia. No caso em tela, “Fidentine” evoca o adjetivo latino “fidens, entis”, na acepção “aquele que é muito confiante, presunçoso”, o que já confere uma natureza de caráter ao orador alvo da bufonaria. Ao abrir mão da autoria dos textos (mal) declamados, o sujeito desfere sua ironia ácida a um alvo específico, procedimento que adota em praticamente todas as peças desse gênero.

O que importa a esse trabalho é deixar claro que o recorte da obra de Paes analisado nesse capítulo pertence a uma linha poética satírica que, depois de Marcial, Catulo e outros romanos, segue com o improviso musical dos poetas goliardos na Idade Média, com o *nonsense* erotizado de Burchiello e seus herdeiros na Itália renascentista, passa pelos jogos verbais dos *limericks* de Edward Lear e Lewis Carroll e chega até manifestações mais recentes, como certas vanguardas europeias do início do século XX e parte das experimentações do OULIPO. E o que liga produções tão diferentes, de épocas tão distintas, é a obtenção do humor a partir da manipulação poética da linguagem, do labor com o signo linguístico, sempre em um tom

⁹⁸ No entanto, Paes começaria a traduzir do grego apenas na década de 80, e ainda assim, fazendo mais trabalhos a partir do grego moderno (como Kaváfis e Seféris) que do clássico. Os únicos livros relevantes que transpôs de epigramas da Antiguidade foram as coletâneas *Paladas de Alexandria: epigramas* (1993), pela Editora Nova Alexandria, e *Poemas da antologia grega ou palatina* (1995), pela Companhia das Letras.

⁹⁹ Tradução de Rodrigo de Souza Leão. No original, “Quem recita meus est, o Fidentine, libellus: / Sed male cum recitas, incipit esses tuus”. Disponível em < <http://www.elsonfroes.com.br/marcial.htm> >.

“baixo”, ou seja, que conserve a oralidade do discurso. Falarei dessa tradição, no Brasil, no terceiro capítulo.

2.6. O chiste como *modus operandi* do poema

Como se disse anteriormente, foi Davi Arrigucci quem primeiro identificou a presença do chiste como motor fundamental desse processo na poética paesiana, apoiando-se em Schlegel e Freud, as duas mais tradicionais referências do conceito. Biella, porém, vai de encontro ao famoso ensaio do teórico uspiano ao contrapor o fenômeno do *Witz* à expressão irônica, considerando ambas incompatíveis entre si, ao menos da maneira exposta no texto contradito. Se, para Arrigucci, é o chiste o elemento mediador entre o particular e o universal em José Paulo Paes, para Biella, essa transição dá-se naturalmente: “Penso que a abertura do pequeno ao grande, ou do particular ao universal, faz parte do mérito de toda boa poesia; e, no caso da poesia intervalar de Paes, não seria o chiste o responsável por essa articulação” (Biella, *op. cit.*, p. 22). Ele afirma, ainda, que, se o chiste é o produto final do processo poético, relega a ironia a um mero modo de ver as coisas, a uma instância interna, e não exposta no texto. Refere-se, mais especialmente, a esse trecho escrito por Arrigucci:

O chiste será então um meio de encurtar as distâncias, de trazer para perto o universo longínquo, tornando-o acessível à perspectiva diminuída do mundo pequeno, familiar e íntimo, ao mesmo tempo que dá corpo concreto na brevidade à ampliação da consciência irônica e sua crescente percepção dos desencontros contraditórios do mundo. Entre o pequeno e o grande, o movimento que perfaz o enlace funda também o sentido. (*op. cit.*, p.34)

Explicarei mais adiante essa citação em detalhes. Antes, porém, convém esclarecer a discordância de Biella:

Essa concepção de ironia coloca-a unicamente na esfera do cômico e esquece que em muitos casos ela se aproxima do trágico; tomá-la apenas como interioridade do fenômeno do chiste, com sua qualidade de descompressão psíquica, é minimizar ou reduzir a poesia de Paes a meros acertos anedóticos. (BIELLA, *op. cit.*, p. 22)

Diferentemente do que Biella acusa, essa suposta diminuição da relevância da ironia não parece compatível com a totalidade do texto de Arrigucci, que diversas vezes cita a dimensão irônica geral da obra paesiana. O fato deste afirmar que a espíritosidade “dá corpo concreto” ao que é percebido pelo filtro da *eirōneia* não significa que há uma redução dela a um mero processo psíquico interno, ou ainda que ela não esteja presente no próprio corpo do poema. O curioso é que Biella reconhece a fonte (basicamente, os românticos alemães de Jena)

em que Davi Arrigucci busca o seu conceito, mas não a aprofunda para comprovar ou invalidar sua tese. Ora, para Schlegel, o *Witz*¹⁰⁰ é um termo ambíguo, que deve ser entendido, em uma acepção, como o “princípio e órgão da filosofia” (exageros românticos à parte), por conta de sua capacidade articulatória, da fusão de elementos diferentes, da aglutinação de itens diversos no caos do “caldo inconsciente”. É essa a “engenhosidade” a que ele é constantemente associado. Já em seu outro sentido, ele é a piada propriamente dita, cristalizada enquanto linguagem. Em célebre estudo, Márcio Suzuki (1998) recorta a extensão do chiste:

Como pode o chiste ser princípio da filosofia, se é também apresentado como o correlato exterior, como a manifestação externa da ironia e da fantasia? Tal é a outra acepção de *Witz*: a palavra, que designa a “engenhosidade”, a “espiritualidade” do homem, também pode ser igualmente bem usada como a expressão, a verbalização, o ato linguístico que “revela” essa capacidade. É assim que o *Witz* também pode ser entendido como chiste, gracejo, piada, ou seja, como aquilo em que se manifesta a ironia: enquanto esta é “interior” [*innerlich*], ele é o “fenômeno dela”. A mesma relação interioridade-exterioridade caracteriza a ligação do chiste à fantasia, quando se afirma que aquele é o “fenômeno, o relâmpago [*Blitz*] exterior desta”. (p. 197 – 198)

Essa citação, isolada, poderia levar à conclusão que a ironia é relegada a um processo interno de percepção. De fato, qualquer leitura parcial do complexo sistema do filósofo alemão gerará enganos. É preciso ressaltar que, na teoria schlegeliana, a relação entre o consciente e o inconsciente é pautada justamente pelos mecanismos de que estamos falando: o chiste é o articulador dessa passagem (em seus termos, “da consciência originária à consciência derivada”), enquanto a ironia flutua entre ambas as instâncias, representando o ponto máximo da lucidez do pensamento¹⁰¹, chamado por ele de “intuição intelectual de um caos eterno”, que nasce da “unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico” (Apud SUZUKI, *op. cit.*, p. 179 – 185), plenamente atingida apenas no momento da completa *Bildung* do filósofo e do poeta:

Sinônimo de “intuição intelectual” e de “onipotência” das disposições que estariam adormecidas, a ironia é “consciência clara” (*Klares Bewusstsein*), inteiramente lúcidas (*besonnen*), pois é a percepção da relatividade da oposição interior-exterior e, portanto, a capacidade de se situar na interface de

¹⁰⁰ São conhecidas as dificuldades de tradução deste termo alemão, correlato do “*wit*” da língua inglesa, que nos idiomas latinos não encontra equivalente lexical. Em francês, apesar de Lacan preferir e usar “*trait d’esprit*” (sem explicar o motivo), convencionou-se a expressão “*mot d’esprit*”. Ambas mantêm o caráter interno do fenômeno, pela presença do espírito. Já em português e espanhol, tem-se vertido por “chiste”, vocábulo que, no caso da língua falada no Brasil, tem a vantagem de praticamente não ser usado na fala corrente, o que lhe garante esta “reserva semântica”. Certamente a opção de Vera Ribeiro de traduzir o livro de Freud como “Os chistes e sua relação com o inconsciente” consagrou de vez o termo, e por isso o adoto.

¹⁰¹ Freud (1986) também diferenciou o chiste da ironia ao considerar esta um fenômeno totalmente consciente, ao passo que aquele, como um relâmpago, deixa o inconsciente e ultrapassa o superego para atingir o ego.

um e outro: é o ponto de indiferença entre ambos. (SUZUKI, *op. cit.*, p. 163-4)

Neste vácuo, ela tem toda a liberdade para trabalhar o material bruto articulado pelo Witz, sendo a “reflexão potenciada daquilo que é *naturalmente* produzido pelo chiste” [grifos do autor] (*idem*, p. 214). Cabe a ela decodificar e modular impulsos de razão ou fantasia, de comicidade ou seriedade, e daí por diante. É por esse motivo que a crítica de Biella exposta acima não faz sentido: o conceito de ironia do romantismo alemão, apropriado por Arrigucci, em nenhum momento é encurralado na seara do humor, mas, em uma abordagem muito mais ampla, é a reflexão final que molda, como produtos filosóficos e/ou poéticos, as combinações chistosas. Por conta disso, “reduzir a obra de Paes a meros acertos anedóticos” parece um diagnóstico injusto ao texto do consagrado teórico em questão¹⁰².

O fato é que Biella, aderindo fielmente ao tradicional *Anatomia da crítica* (1973), de Northrop Frye (além do pragmatismo de Richard Rorty), preocupa-se com a rigidez de categorização deste autor, muitas vezes inaplicável na literatura contemporânea. Para o canadense, “a principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é a ironia militante”, e “sempre que um leitor não esteja certo de qual seja a atitude do autor ou de qual suponha ser a sua, temos ironia com relativamente pouca sátira” (p. 219). Ou seja, o texto satírico é aquele que deixa clara a sua posição política, enquanto o irônico pode até sugeri-la, mas sem normas morais muito nítidas. Baseado nisso, Biella diz que, em *Anatomias* e *Meia Palavra*, Paes encontra-se na “tensão máxima entre a sátira e a ironia” (p. 137), o que significaria a transição da voz engajada das outras obras para uma poética da sugestão, ou mesmo de pouca ação, aproximando-se (mais uma vez, segundo Frye) da derrota assumida, ou seja, da tragédia.

O crítico, então, volta a discordar de Arrigucci¹⁰³ quando este classifica a ironia paesiana de “socrática” (que acredita no conhecimento por meio da descoberta de si mesmo). Para ele, seguindo a teoria de Rorty, o conhecimento advém da transformação de si mesmo. No caso de Paes, isso ficaria nítido na mudança em sua estética até *Anatomias* e dali em diante. Segundo o filósofo americano, o ironista atinge esse estágio (o de poder metamorfosear-se) duvidando e questionando o seu próprio vocabulário e suas próprias crenças, retrabalhando-os incessantemente.

¹⁰² Arrigucci não limita o fenômeno do chiste ao humor, tanto que, em estudo sobre Drummond (*Coração partido*, de 2002), afirma que vê também neste poeta uma “vocalização ao chiste”, já que sua heterogeneidade pressupõe tal local de articulação, a fim de “catalisar a poesia, apoiando-a numa forma de sintaxe, capaz de juntar em liga estreita elementos diversos e contrastantes” (p. 31). Como se sabe, embora o poeta mineiro seja marcado por uma forte ironia, dificilmente recorre à piada como Paes.

¹⁰³ E também de Bosi, que, como já dito, chama Paes de “Sócrates em tom menor” (In: PAES, 2008, p.461).

Não me interessa, aqui, aprofundar os conceitos do Pragmatismo, mas apenas constatar que Biella não consegue explicar a peculiaridade da comicidade e da ironia na poética estudada. As teses aplicadas a Paes poderiam aderir a diversos outros poetas, por serem genéricas. Porém, aquilo que mais chama a atenção quando se abre um livro de poesia de José Paulo, a sua extrema brevidade, a exploração visual, os trocadilhos, nada disso é justificado ou compreendido à luz da sua escolha teórica. Já Arrigucci, embora muito rapidamente, parece acertar quando crava o fenômeno do chiste como articulador principal dos epigramas humorísticos em questão. Por conta disso, convém seguir o aprofundamento no Romantismo alemão.

Entre muitas outras associações, Schlegel relaciona o *Witz* a um fenômeno químico-elétrico, já que ele se dá por meio da combinação e da imantação energética desde o caos primordial da fantasia, do inconsciente. Essa aproximação do mundo da química, tão familiar a Paes, não deixa de ser curiosa. Sem dúvidas, seus procedimentos poéticos por vezes lembram os processos e transformações dessa ciência, as palavras encaradas como matéria, dissecadas em suas menores substâncias, para depois serem reagrupadas em novas formações. Não é à toa que Alfredo Bosi escolhe o título “O livro do alquimista” a seu ensaio citado diversas vezes aqui: a profissão do autor e seu estilo entrecruzam-se amiúde.

No chiste poético, então, o trabalho alquímico dá-se com a linguagem. Para o filósofo alemão, tanto ela como a mitologia eram as mais radicais e primevas produções naturais dessa engenhosidade. A fusão do espírito e da letra, do interior e do exterior – que constitui a expressão – precisa dela como o seu *medium* aglutinador. É pelo chiste, assim, que se dá a revelação divina, o *religiō*, a ligação entre um “eu-universo” e um “eu-indivíduo”.

Ainda por sua característica imprevisível, de *insight*, é natural que o *Witz* estivesse conectado com a brevidade, a economia e, muitas vezes, com a incompletude. Schlegel liga-o ao “dialeto dos fragmentos”, como outros românticos alemães. Márcio Suzuki esclarece o intrincamento do todo e da parte nessa forma de expressão:

Schlegel acredita que existem meios literários ou escritos que “têm unicamente esse fim de estimular, examinar e nutrir a força produtora”: quanto maior riqueza e variedade de conteúdo, e quanto menos artificial a forma, tanto mais “estimulantes e nutrientes” serão esses escritos. Essa forma sem artificialidade não pode ser uma “frustrada deformidade”, e sim uma “intencional falta de forma” que nada mais é que o “fragmentário”. [...] Embora, como um porco-espinho, o fragmento também tenha de ser uma pequena obra-de-arte, um todo orgânico em miniatura, ele não deve ser a totalidade, mas apenas o *fermento* da totalidade. (*op. cit.*, p. 220)

Evidentemente, deve haver uma mediação aqui: quando se diz “uma intencional falta de forma”, parece de cara aflorar uma incompatibilidade com a poesia, que jamais poderia ser

informe. Porém, o termo *Formlosigkeit*, do original, é ambíguo, remetendo também a algo como “informalidade” ou “casualidade”, em português, ou seja, sem requerimentos formais. Como o mesmo trecho refuta a artificialidade, creio que a última acepção encaixa-se melhor neste contexto: o fragmento é escrito, intencionalmente, sem um arcabouço estrutural pré-definido, tampouco tendo no formato um fim em si, mas se concentrando no teor conteudístico e permitindo que a forma naturalmente adeque-se para aquele conteúdo¹⁰⁴. De fato, a leitura dos fragmentos de Schlegel mostra essa natureza direta, além de algo atomística e sempre inacabada, *work in progress*, radicalizando as evocações do relâmpago chistoso do pensamento (o que os difere, por exemplo, de aforismos como os de Nietzsche) e renegando o fechamento conclusivo.

Em Paes, o epigrama foi a heurística poética que melhor se ajustou às iluminações do Witz, por sua maleabilidade formal, concisão e origem calcada no humor. Há diferenças importantes, todavia. Seus poemas configuram-se como pequenas totalidades, “o todo no mínimo”, na felicíssima expressão de Arrigucci, sem deixar aberturas que os façam depender do restante do livro em que estão publicados para serem compreendidos, ou sem deixar propositalmente “pontas soltas” a serem amarradas. Ao mesmo tempo, porém, sendo o “fermento” de um macrocosmo, como diz o filósofo alemão, “os poemets vão ganhando força pelo agrupamento como partes de um mosaico maior ou mais propriamente de um cancionero só [...] na medida em que passam a compor uma espécie de mitologia pessoal.” (ARRIGUCCI, *op. cit.*, p. 17).

Essa relação parte/todo é peculiar, já que em nenhum momento as partes são inconclusivas ou dependem das outras para a definição de seu próprio sentido. Pela mera existência juntas, contudo, acabam configurando uma constelação de pequenos registros históricos do homem pós-guerra na cidade pós-moderna. Esse chiste paesiano que organiza e aglutina os impulsos inconscientes da fantasia, portanto, sempre pelo filtro lúcido da ironia, é arma política, ou, ao menos, a nova forma que o antigo entusiasta das ideias sartrianas encontrou para desferir sua crítica ácida ao presente. Os três livros em questão, entre 67 e 80, são muito mais históricos, no sentido epistemológico do termo, que *Novas Cartas Chilenas* e sua revisão dos manuais.

¹⁰⁴ Em se pensando apenas na filosofia, a escolha tradutória de Suzuki adequa-se bem, pois textos de forma mais transparentes seriam plausíveis. O trecho citado acima, porém, inicia-se por “meios literários ou escritos”, incluindo portanto a poesia. Nesse caso, “falta de forma” é inaplicável, já que a linguagem poética será sempre opaca, sua estrutura – ainda que como uma tentativa de não-estrutura – jamais deixará de pesar na *Gestalt* da obra.

Antes de terminar o exame de Schlegel, é importante ressaltar outro fator que afasta o *Witz* paesiano daquele do filósofo: por estar tão calcado na observação da sociedade e por criticar tão veementemente a filosofia (especialmente a metafísica e sua “superação” do científico), o poeta nada herda daquele aspecto divinatório, mágico, do *religiō* operado pelo chiste em que o Romantismo acreditava. Aliás, pode parecer estranho que, logo após a exibição de três poemas críticos à postura reflexiva da vida, tenha-se usado um filósofo idealista alemão para sustentar teoricamente os procedimentos formais do texto. Porém, convém lembrar que, primeiramente, Schlegel foi uma das vozes de um importante movimento, com grandes escritores como Novalis, por exemplo. Além disso, se é verdade que diversos estudos retomaram a questão do chiste sem tal caráter místico, como os de Freud e Lacan, também são inegáveis as contribuições do pioneirismo dos conceitos dos alemães de Jena, especialmente no que toca ao caráter inconsciente do *Witz*, premissa que seria básica às pesquisas dos dois psicanalistas citados acima.

Voltando aos epigramas e tentando materializar o exposto, em “Exercício Ortográfico”, a aglutinação chistosa inconsciente, que não se planeja e não se consegue controlar, é dos termos “física” e “tísica”, aproximados obviamente pela quase homofonia. É esse o material bruto recebido pelo consciente e que deve ser trabalhado pelo poeta, por meio, segundo Schlegel, de sua ironia (“intuição intelectual”). Daí que surgem os três versos, com a passagem da metafísica à “metaphysica”. Já em “Kipling revisitado”, a relação é entre a assertividade e o tom científico do poema “If” e a definição de um teorema. A partir dessa aproximação, a lucidez irônica constrói as anáforas com as substituições dos versos por “etc.”, concluindo o efeito.

2.7. O significante formador do chiste

Continuemos, ainda, nos epigramas acima, a fim de aprofundarmos o processo de manufatura da piada engenhosa. Embora o processo básico de criação seja o mesmo, há entre esses dois poemas uma diferença conceitual, que só viria a ser debatida mais de um século depois do Romantismo, por Lacan, ao analisar o fenômeno do chiste pela linguagem. Para o pensador francês, o inconsciente, estruturado por meio de significantes, opera sempre nesse nível, sendo assim o *Witz*, ou o *trait d'esprit*, uma “relação de um significante com um significante” que gerará um “significante sobre significado” (1999, p. 37). Para tal, a linguagem será manipulada através de metáforas e metonímias:

Mas, se não houvesse tudo isso que hoje acabo de lhes dizer, ou seja, o que acontece no plano da conjunção significante, que é o fenômeno essencial, e daquilo que ela desenvolve na medida em que participa das dimensões fundamentais do significante, isto é, a metáfora e a metonímia, não haveria nenhuma sanção possível da tirada espirituosa. Não haveria nenhum meio de distingui-la do cômico, ou da brincadeira, ou de um fenômeno bruto de riso. (*op. cit.*, p. 49)

Então, em “Exercício ortográfico”, Paes captou o que Lacan chama de “ruína metonímica”, e o som de “tísica” foi então ligado, como em um fio, ao da primeira palavra. A metonímia caracteriza-se justamente pela combinação em cadeia de elementos, que vão ganhando, nesse acorrentamento, novas ressignificações. Ainda em *Anatomias*, o poema “À moda da casa” (p. 173), um de seus mais famosos, é um bom exemplo desse desenrolar de sintagmas fazendo dobras, gestalticamente, no sentido do poema:

feijoad
marmelada
goleada
quartelada

A metonímia dá-se pela rima no sufixo “-ada”, que vai encadeando temas pitorescos nacionais como comidas e o futebol, até atingir a surpresa no último verso, o termo pouco comum “quartelada”, que pode tanto significar uma revolta dentro de um quartel como uma revolução comandada por militares. Publicado em 1967, evidentemente há uma menção direta ao regime militar existente no país à época. Já em *Resíduo*, vê-se outro exemplo do chiste surgido a partir da contiguidade (p. 226):

O LIBERTADOR

frei id
freiid
freud

A rotação de significantes, aqui, dá-se entre “frei” e “freud”, palavras de escrita próximas. Coube à consciência irônica, então, perceber a possibilidade do jogo gráfico e, com as técnicas da poesia concreta, o poeta como que “desenha” o nome do Pai da Psicanálise a partir de dois termos totalmente contraditórios: o primeiro representando a castração cristã, e o segundo, tudo o que há de mais primitivo na psique. O nome do poema sugere ainda uma segunda alternativa de leitura, de baixo para cima: a partir do “libertador” Freud, foi-se possível a libertação (o segundo verso lembra graficamente “frei”, “livre” em alemão) do inconsciente das amarras dogmáticas da sociedade e de si próprio, como se os sintagmas se descolassem do nome do teórico.

Vamos passar, então, a exemplo de chistes metafóricos, a fim de marcarmos a sua diferença de composição. Segundo Lacan, em vez de basearem-se na continuidade, eles configuram a substituição de um elemento por outro, estabelecendo entre eles uma relação qualquer de similaridade. Com um detalhe, porém: por detrás dessa troca de significantes, a cadeia metonímica, escondida, permanece operando seu deslizamento:

A centelha criadora da metáfora não brota da presentificação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia.

Uma palavra por outra, eis a fórmula da metáfora, e, caso seja você poeta, produzirá, para fazer com ela um jogo, um jato contínuo ou um tecido resplandecente de metáforas. [grifos do autor] (LACAN, 1998, p. 510)

Se a metonímia constituía-se “de palavra em palavra”, a metáfora requer o recobrimento, como em “Kipling Revisitado”, em que, metonimicamente, o poema “If” permanece latente em cada verso anafórico, pois está ligado aos termos “Se”. Entretanto, ele é revestido por “etc.”, no que se deflagra a substituição. Para o psicanalista francês, não há metáfora sem metonímia: esta, caracterizada pela ausência, em sua reclusão, serve de suporte àquela, que surge a partir da presença tanto do elemento de troca (“etc.”) como pela “ruína metonímica” (“Se”), frágil elo que permitirá aflorar o que está subterrâneo (o poema original). É o fenômeno, portanto, da condensação (p. 194):

CANÇÃO DE EXÍLIO FACILITADA

lá?

ah!

sabiá...

papá...

maná...

sofá...

sinhá...

cá?

bah!

Este epigrama de *Meia Palavra* logo em seu título instaura uma primeira metonímia ao mencionar canções “de” exílio, com a preposição generalizadora. Porém, o leitor, por contiguidade, imediatamente deslizará o eixo interpretativo para a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, um dos textos mais referidos da literatura brasileira. Esse processo, que Greimas chamaria de “isotopia”, isto é, um plano de sentido ou uma orientação semântica, já direcionará a fruição do poema a partir da intertextualidade. Eis que entra a substituição

metafórica: um verso como “Mais prazer eu encontro lá”, da obra romântica, é trocado por “lá? / ah!”, basicamente mantendo o mesmo valor (a adoração à terra natal), mas adicionando nuances de valor conteudístico.

O segundo processo metonímico entra em ação, no encadeamento pela rima. Cada termo acaba tornando-se uma metáfora de algo de que se sente falta no país (não necessariamente mencionados por Gonçalves Dias), sempre com termos tendendo à infantilização, o que já denota ironia, além das interjeições, que causam o mesmo efeito. Aqui, percebe-se outra diferença explicada por Lacan: o que cada verso mostra, sendo uma metáfora, é um matiz de sentido em relação ao que se poderia esperar de uma canção de exílio tradicional, pois há uma transgressão ao modelo consagrado desse tipo de produção.

O pensador francês, deste modo, associa o fenômeno metafórico ao universo semântico, ao passo que “a metonímia é, propriamente falando, o lugar onde devemos situar a dimensão – primordial e essencial na linguagem humana – que é oposta à dimensão do sentido: a saber, a dimensão do valor” (LACAN, 1999, p. 85-6). Assim, esta segunda cadeia lida com “objetos já constituídos pela linguagem” (*idem*), como os termos acima. “Sabiá”, “Papá”, “Maná”, etc. não têm o seu escopo semântico modificado por conta de seu encadeamento, mas há uma valoração envolvida, que não é o “sentido”, mas, ao contrário, perda de sentido dos termos originais: a infantilização e o esvaziamento da própria ideia de canções de exílio (ou seja, diminuição valorativa). Em suma, a metonímia atua na esfera da ética, enquanto o chiste propriamente dito, em “Canção de Exílio facilitada”, reside nas metáforas escolhidas, aglutinadas, que geram o tom derrisório que se depreende da peça (ou, em se retornando aos termos greimasianos, onde surge a segunda isotopia, aquela que controverte e desarma a primeira, gerando o riso).

Um outro exemplo (p. 229) interessante, de *Resíduo*, também nasce da substituição metafórica:

NÃO CORA A PENA DE OMBREAR CO'O SABRE

wordswordswords
swords

O título faz referência a versos muito famosos de “Quem dá aos pobres empresta a Deus”, de Castro Alves: “Nem cora o livro de ombrear co'o sabre / Nem cora o sabre de chamá-lo irmão”, trecho que ressalta o poder da palavra como interventor social. A associação metonímica “words” / “swords”, mais uma vez pela homofonia, levará à troca da primeira pela segunda, após esta ser desenhada graficamente na primeira linha por conta da repetição daquela.

Mesmo um epigrama simples como esse, nascido de um chiste quase infantil, e que a ironia do autor transformou em poesia, traz ao leitor algum tipo de prazer, ainda que não um riso, um esgar, uma cumplicidade com a intenção daquele que escreve. Compreender isso nos leva aos objetivos do *Witz*, tema sobre o qual Freud (*op. cit.*) muito falou, bem como Lacan. Para o primeiro, basicamente a sensação boa do fruidor da piada vem da economia psíquica obtida ao ligar dois ou mais temas diferentes em uma ou poucas palavras, e com isso abster-se de ter que se desdobrar para absorvê-los pelo “pensamento sério”. Além disso, rimas, refrões, aliteraões, homonímias e outras manipulações com a língua fazem lembrar a satisfação infantil com a descoberta da linguagem, com jogos explorando sons e grafias (os *jests*). Tudo isso é particularmente gratificante pois aquela é uma fase castrada de nossa experiência, ou seja, um retorno consciente é inviável. O *trait d’esprit*, porém, consiste em uma camuflagem que confunde e engana os mecanismos de autocrítica e autocensura, logrando restituir aquele prazer recalçado do começo da vida.

Lacan, a partir das teorias freudianas e da linguística, expande essa ideia a partir, mais uma vez, da metáfora e da metonímia. Ora, se a cada demanda do inconsciente, a linguagem deve “encaixar-se”, submeter-se aos significantes (sempre por meio das duas operações citadas), como uma “quadratura do círculo”, é natural que haja dejetos, pequenas perdas de sentido, que se acumulam no inconsciente, transformando-se em um imenso substrato (“tesouro”, para Lacan) de onde o chiste se alimenta:

Lembremos que as imagens apresentam-se na economia humana num estado de desconexão, com uma aparente liberdade entre si, que permite todas as coalescências, trocas, condensações e deslocamentos, todo esse malabarismo que vemos no princípio de tantas manifestações que constituem, ao mesmo tempo, a riqueza e a heterogeneidade do mundo humano em relação ao real biológico. [...] O que está em jogo na tirada espirituosa são essas imagens, na medida em que elas se tornaram elementos significantes mais ou menos usuais e mais ou menos ratificados no que chamei de tesouro metonímico. Esse tesouro, o Outro o detém. Supõe-se que ele conheça a multiplicidade das combinações significantes, aliás absolutamente abreviadas, elididas, diríamos até purificadas quanto à significação. Todas as implicações metafóricas estão desde sempre empilhadas e comprimidas na linguagem. Trata-se de tudo o que a linguagem traz em si, que se manifesta nos momentos de criação significativa, e que já está nela em estado não ativo, latente. E isso que invoco na tirada espirituosa, é isso que procuro despertar no Outro e cujo suporte lhe confio, de certo modo. Trocando em miúdos, só me dirijo a ele na medida em que suponho já repousar nele aquilo que faço entrar em jogo em minha tirada espirituosa. (*op. cit.*, p. 120-1)

Lembrando que o Outro, para Lacan, é a autoridade subjetiva do próprio sujeito, espécie de filtro que homologa o seu discurso. Em um “movimento conjunto”, paradigmático

(metonímico) e sintagmático (metafórico), o eu e o Outro constroem a fala diária e, ao mesmo tempo, empilham “restos”¹⁰⁵ que serão escoados por sonhos, lapsos, chistes. Essa sobra nada mais é do que o pensador francês chama de “subjetividade”, ou “o lugar da verdade”, pois constitui-se no complemento perdido da voz consciente. Se, para um psicanalista, esse material é de grande valia para a atenuação da fragmentação do indivíduo na linguagem, para o poeta ele pode ser a fonte maior de sua obra, uma forma de atingir uma esfera “pré-normativa” do fenômeno linguístico. São sabidos os constructos literários a partir de experiências oníricas, ou mesmo tentativas de recompô-las ou simulá-las. O chiste enquanto articulação, vertebração de elementos díspares, é processo fundamental no processo criativo. Já o “chiste-produto”, a piada propriamente dita, não é tão comum na composição poética considerada “elevada”, sofrendo às vezes certo preconceito¹⁰⁶. Obviamente, poetas respeitados marcam-se por ele, como nos *calembours* de Jacques Prévert ou nos “*riddles*” de Emily Dickinson, mas há certo senso comum de que o trocadilho, por exemplo, é um recurso “fácil” a que o autor cede em seus piores momentos.

Isso pode ser verdade em algumas situações, mas é importante lembrar a relevância do lúdico na poesia, como certas vanguardas – nesse caso, principalmente a obra dadá – nos mostraram. E, antes do crítico decretar um veredito condenatório, há que se refletir intenções e motivações, conscientes ou não, diante de um cenário artístico e político. No caso de Paes, a utilização do trocadilhesco responde a uma urgência crítica (de cunho social) e a uma empresa estética (o contato com o concretismo). Por meio desse instrumento, atingiu a satisfação de sua demanda interna: “o prazer da surpresa e a surpresa do prazer” (LACAN, *op. cit.*, p. 126), que só o chiste proporciona (p. 236):

LES MAINS SALES

mãos à obra!

O poema, de *Resíduo*, retoma a temática de Sartre ao citar uma de suas peças no título, escrita e encenada em 1948, justamente durante o ápice do envolvimento de Paes com a obra do filósofo, o que faz supor que *Les Mains Sales* tenha lhe chamado a atenção. Seu enredo baseia-se no desentendimento dentro do Partido Comunista que governa o estado imaginário de Illyrie. Hugo, um jovem intelectual do PC, é designado para matar Hoederer, líder do

¹⁰⁵ É significativo que Paes tenha escolhido, como epígrafe de *Meia Palavra*, a frase de Demócrito: “a palavra, so[m]bra da ação”, para não falar no nome do livro de 80, *Resíduo*, todos girando em torno da ideia de “resto”.

¹⁰⁶ Em *Noite de Reis*, comédia de Shakespeare, o personagem Feste, bobó da corte, atribui a um filósofo inexistente, “Quinapalus”, a seguinte frase: “Better a witty fool, than a foolish wit”. O próprio Freud, na obra citada anteriormente, desqualifica o trocadilho como recurso poético.

proletariado considerado “traidor” pelos comunistas por querer abrir negociações com grupos de direita, para depois reestabelecer a revolução. O novato, porém, ao conhecer seu alvo, seduz-se por suas ideias e fraqueja em sua missão, consumando-a apenas quando vê Hoederer beijando sua esposa, Jessica. O político, assassinado de tal maneira, torna-se mártir e tem sua proposta de uma coalisão nacional aceita e estabelecida. Diante disso, os líderes do PC ordenam a execução de Hugo, que, envergonhado por ter atirado apenas por ciúmes (motivos pessoais) e não pela causa (o coletivo) e tendo demorado demais para fazê-lo – o que permitiu o amadurecimento da política de Hoederer –, deixa-se abater para ter um fim digno.

Há, na peça, um dilema básico: o idealista que tem princípios teóricos acima da ação real (Hugo) e um político que deixa ideais de lado pela eficácia da finalidade (Hoederer). Diversas vezes, Sartre afirmou que “desprezava o primeiro”, e que teria feito a peça “pelas dificuldades que alunos [dele], burgueses de boa vontade, tinham com o partido comunista” (apud CAUBET, 1984, p. 130) e algumas de suas decisões. Embora o pensador não concordasse com todo o terror da ditadura stalinista, apoiada pelo PC francês, acreditava que qualquer tentativa de sucesso à esquerda teria necessariamente que passar pelo partido. Por isso que, na dualidade exposta acima, ele pende para o outro lado da balança:

Tendo de escolher entre dois males - o comunismo stalinista e o capitalismo imperialista - qual deles preferir? Desde 1948 e a estreia de sua peça *As mãos sujas*, conhecia-se a resposta de sua personagem, o líder comunista Hoederer. “É preciso sujar as mãos”, dizia ele, para horror do intelectual Hugo [...] Se queremos agir, temos de tomar partido, “sujar as mãos”, e não só no sangue, que é nobre, mas também “na merda” - nas alianças sujas, na mentira. (RIBEIRO, 1995, p.165)

Renato Janine Ribeiro refere-se, aqui, à famosa fala de Hoederer, essencial para a compreensão do poema de Paes: “Moi j'ai les mains sales. Jusqu'aux coudes. Je les ai plongées dans la merde et dans le sang”. A incitação à ação feita pelo político mostra a rigidez de Sartre no imediato pós-guerra, e explica o porquê de ele ter proibido a representação da peça por décadas desde então. É esse ímpeto que tinha o jovem poeta sobre quem venho falando, como ficou claro na análise de *Novas Cartas Chilenas* e principalmente *Epigramas*. No poemeto acima, “mãos à obra!” denota essa mesma disposição à luta, já que é uma expressão consagrada, e por isso “cristalizada” em sua construção, ou seja, não tomada termo a termo, mas como um todo. O título fará com que o leitor mais familiarizado com a literatura¹⁰⁷ refira imediatamente

¹⁰⁷ O cômico, para Bergson (2007) – em famosa obra, *O riso*, altamente criticada por Lacan – depende de uma comunhão social entre emissor e receptor para se estabelecer: uma “paróquia”, algo como uma comunidade. Por isso, o filósofo defende um humorismo que atinja “singularidades comuns” (p. 127).

a peça sartriana, e, conhecendo o seu contexto, associá-la ao tom conclamatório do único verso, isto é, “vamos à luta!” ou algo parecido. Essa, pode-se falar, é a primeira isotopia da leitura.

A palavra “mão”, em português, porém, é o que o linguista Attardo (1994), baseado em teorias greimasianas, chama de “disjuntor”, um termo que instaura um desequilíbrio no primeiro plano de sentido do texto. Isso ocorre porque há a ligação de “*mains*” e sua tradução em português, repetição que desarma o nome próprio da peça e a expressão idiomática. Esse descongelamento dos sintagmas¹⁰⁸, considerados agora um a um, cria uma série de novas possibilidades semânticas. O termo “*sales*”, por exemplo, estimula uma cadeia paradigmática (metonímica, para Lacan) de termos escatológicos, atraindo para si uma acepção menos comum de “obra”, “fezes”. Ora, imediatamente estabelece-se a segunda isotopia: “mão à obra” pode também remeter à fala de Hoederer, momento que o chiste é desvelado, sugerindo “mãos às fezes”. Ainda para Attardo, essa palavra que ilumina a piada denomina-se “conector”, o que resolve a incongruência causada pelo disjuntor. No caso em tela, a polissemia de “mão à obra” (“ao trabalho” ou “mãos às fezes”) relativiza a própria certeza em adotar a luta armada ou não, mantendo ambas as possibilidades no ar.

A ambiguidade de “obra” é um bom exemplo de como o *Witz* tem uma forte característica infantil, e de como o seu prazer deriva da brincadeira com letras, sílabas, sons e sentidos. O poema, ao mesmo tempo em que adquire esse tom, pode até ser visto como uma “chamada às armas” em plena ditadura militar (mantendo a dúvida), porém, com uma diferença em relação ao já citado fuzil de “Baladilha”, de 58: a engenhosidade poética funde forma e conteúdo em tensão dialética, substituindo o didatismo (que praticamente anulava a busca por inovação estrutural) por uma ironia que, moldando o trabalho com a linguagem, mantém o cunho político e faz jorrar o efeito catártico da elucidação chistosa. Não é à toa que a epígrafe escolhida para a coletânea de 1980 é a frase de Kafka em *O Castelo*: “Contra piadas não há argumentos”. Se “*Les mains sales*” tem como pano de fundo a falta de democracia no Brasil, tema de alguns textos paesianos da época, outros concentram-se em uma esfera mais global, em uma temática universal, dados esses que jamais deixaram de ocupar o poeta. Em destaque, o rumo que o capitalismo do mundo ocidental pós-guerra tomou a partir da alienação do mundo das finanças e do consumo (p. 195):

O VAGIDO DA SOCIEDADE DE CONSUMO

consummatum est!

¹⁰⁸ Para Bergson (*op. cit.*), o riso do jogo de palavras advém justamente da quebra dessa rigidez mecânica da linguagem, como expressões e provérbios.

Há duas coisas que saltam aos olhos inicialmente nesta peça de *Meia Palavra*: a contraposição do termo “vagido” (o choro de uma criança recém-nascida), que pressupõe início, começo, e da expressão latina cujo sentido é “Está consumado”; e a repetição de palavras do mesmo radical etimológico, porém de acepções diferentes: consumo e *consummatum* (verbo *cōnsummēre*, “terminar” e “consumir”, que evoluiu ao sentido atual de “comprar”). O verso único, acompanhado de exclamação, e até por ser uma fala consagrada (o que Jesus disse na cruz antes de morrer), dá a entender que é a “transcrição” do grito inicial, do vagido da “sociedade de consumo”. Ou seja, esse novo modelo político-econômico já nasce declarando o fim. Não parece, porém, que, como Cristo, anunciou a sua própria morte, porém uma transição, um encerramento de algo, que faz lembrar o poema (citado no primeiro capítulo) do livro anterior, “Cronologia” (p. 177):

A.C.
D.C.
W.C.

Os valores do modelo monetário pós-industrial e tudo o que ele representa e causa, enquanto hábitos e cultura, instaurando uma nova macrodivisão na cronologia universal – calcada justamente no nascimento de Jesus –, sarcasticamente associada ao banheiro, e que remete às teses já discutidas sobre o fim da história.

O chiste, em “O vagido da sociedade de consumo”, está na ambiguidade do étimo latino “*consūmo*” e seus cognatos, que ironicamente englobam possibilidades semânticas que vão desde o consumo de posses até a ideia de “término”, passando por “destruir” e “morrer”, faces da mesma moeda que representa a contemporaneidade.

2.8. Pós-ditadura: o chiste depois de seu auge

Enfim, fica claro que o período do regime militar que imperou no Brasil entre 1964 e 1984 marcou o auge da exploração do *trait d’esprit* na poesia de José Paulo Paes, embora nem apenas demandas locais o motivassem, mas também questões universais. Viu-se, porém, que a iluminação da engenhosidade como forma de articulação entre consciente e inconsciente, entre ironia e fantasia, entre caos e forma, está diretamente ligada à tentativa de burlar censuras interiores e exteriores. Não é surpreendente, então, que o processo criativo do autor tenha sido impactado pela redemocratização, como ocorreu com diversos outros artistas. Não se trata tanto de ter que enganar “fiscais” militares para que a obra seja aprovada, mas toda a atmosfera repressiva, coercitiva que existia até então. Sem aquilo, e juntamente com o envelhecimento e

o progressivo agravamento dos problemas de saúde, é visível um novo tom a partir principalmente de *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, mas antecipado já em *Calendário Perplexo* (1983), livro de altos e baixos que traz poemas sempre atrelados a datas marcantes. O primeiro, referente ao dia 1º de janeiro, “Brinde”, espelha a indecisão diante do tempo vista no título: “[...] hora zero: soma / do velho? / idade do novo? / o nada: um ovo [...]”. A temática temporal passaria a ser, então, uma obsessão ao escritor até sua morte, como visto no capítulo anterior.

Não há o desaparecimento do *Witz* nas duas últimas décadas de publicação de Paes. Até *Socráticas* haverá epigramas com jogos de palavras. O que ocorre, porém, é o seu esgotamento. Não é simples explicar o porquê disso. Além do fim da ditadura e da questão etária, há diversos outros fatores, principalmente de origem formal, que buscaremos investigar. Adicionalmente, parece existir, no mundo do humor em geral, inclusive no entretenimento, essa tendência: como se um determinado modelo criativo altamente bem-sucedido desse certo por um bom tempo, encontrando o seu limite depois disso e forçando o autor a cruzar as fronteiras estéticas que domina, a extrapolar os parâmetros anteriores, e raramente atingindo o mesmo grau de excelência.

Nesta obra de 83, há bons textos, como o que se segue (p. 261):

19 de abril
DIA DO ÍNDIO

o dia dos que têm
os seus dias contados

Embora menos complexo que outros já vistos, este poemeto causa o prazer chistoso pela repetição do termo “dia” em três contextos diversos, retomados metonimicamente: como nome de uma celebração, em sua acepção de calendário e em uma expressão idiomática. A simplicidade dá-se pois “contados” é tanto o disjuntor como o conector da piada, ou seja, é o léxico que desconfigura a homenagem esperada (discurso lugar-comum quando se fala de datas como essas – e, aqui, a primeira isotopia) e imediatamente a resolve, introduzindo o segundo plano de sentido. Concentrar em uma palavra esses dois estágios não faz um *trait-d’esprit* pior, pois agiliza a comunicação. Entretanto, há alguma míngua conteudística se comparado com epigramas anteriormente analisados.

O que escancara a mudança de característica do *Witz* paesiano é a presença de poemas que pecam pelo excesso de informação, “facilitando” a apreensão do leitor e destruindo o lado enigmático que compõe a piada, como “Etimologia” (p. 263):

1º de maio

ETIMOLOGIA

no suor do rosto
o gosto
do nosso pão diário

sal: salário

O título revela o procedimento do chiste, que é a mesma origem de “sal” e “salário”, pois o termo latino “*salarĭus*” significa “referente ao sal, de sal”. A relação entre as duas palavras é controversa: diz-se que, em Roma, uma das formas de pagamento aos soldados era feita diretamente em sal, enquanto outros historiadores afirmam que se pagavam moedas para os que traziam tal produto, muito escasso na época. De qualquer maneira, o jogo linguístico fica muito evidente com a estrutura do texto, que aproxima o “suor” e o “pão” a ambos aqueles elementos. Rosto salgado, pão diário. Suor de cada dia, pão salgado.

Além de não atingir a forma iluminadora do *insight*, “Etimologia” não abarca uma expansão de conteúdo, não prolonga seu alcance crítico (se é que há alguma crítica). Esvai-se na primeira isotopia, sem deixar propriamente uma intenção. Para clarificar a diferença, exponho outro poema (p. 274), referente a outra data importante do calendário, e que se situa no mesmo escopo temático:

2 de novembro, finados

SIC TRANSIT GLORIA MUNDI

faz
faz
faz

jaz

O título, provérbio latino de origem indefinida, significa “Assim passa a glória do mundo”, ou seja, fala do caráter temporário das coisas, o que muda o conceito da importância que se dá a elas. Paes já havia feito um chiste com tal frase em “Sick Transit”, de *Meia Palavra*, um *objet trouvé* que traz a fotografia de uma placa de trânsito em São Paulo onde se lê “Liberdade interdita”, o que fez o poeta remeter à ditadura. Já nesta peça de 1983 vê-se uma radical verticalização da mancha da página, que como uma coluna parece a reprodução repetida da mesma sequência de caracteres, apenas com uma variação, onde deflagra-se a piada. A alternância do verbo “fazer” ao verbo “jazer”, com apenas uma mudança de letra, esclarece a crítica: “faz” retoma metaforicamente o trabalho, repetido e ininterrupto até a pausa do espaço em branco, que de maneira proposital separa “jaz” do primeiro grupo, como que mimetizando

na folha uma pessoa enterrada. Fica claro que o homem da sociedade pós-guerra, preocupado apenas com sua função na engrenagem capitalista, não percebe a finitude das coisas e da própria vida, em constante trânsito.

De fato, a brevidade é a maior propiciadora do sucesso de um chiste poético, já que ele se compõe dessa ausência, ele é a exposição dos “restos metonímicos” de que falava Lacan, o que evidentemente caracteriza uma natureza lacunar. Em certo momento do compêndio estudado neste ponto do trabalho, Paes insere o *trait d’esprit* na tessitura de um poema um pouco maior, fazendo dele uma parte da composição, em meio a outros procedimentos (p. 268):

6 de julho, morte de castro Alves (1871)

RECADO TARDIO

a praça? nunca foi do povo
nem com jeito
nem com dor

(que candor condor!)

quanto ao céu
de (cé)sar e de(u)s
devagar co’ardor

e co’andor condor!

O texto dedicado ao dia da morte de Castro Alves, em vez de ser de homenagem, carrega uma ironia facilmente identificável, já que uma das mais famosas estrofes do poeta romântico aparece rearranjada e contradita já na primeira estrofe. O diálogo é com “O Povo ao Poder”, com o trecho: “A praça! A praça é do povo / Como o céu é do condor / É o antro onde a liberdade / Cria águias em seu calor!”. O chiste consiste na sequência “com dor”, “candor”, “condor”, “co’ardor”, “co’andor” e novamente “condor”, longa cadeia metonímica de parônimos que ditam o ritmo do epigrama. Entretanto, há também um recurso visual, que é o isolamento de céu e seu desdobramento gráfico forçado pelos parênteses, sem nenhuma consequência semântica aparente – o que faz dele um maneirismo em meio ao texto. Há, ainda, no começo da peça, versos mais discursivos que revelam a posição daquele que fala no poema. Isso parece indicar que, mais uma vez, o *Witz* – esse, interessante, pela relevante corrente de contiguidade apresentada – foi prejudicado pelo excesso de informação.

O verso entre parêntesis, jorrando ironia na paronomásia, é o ponto mais alto da composição, denotando a inocência de Castro Alves em achar que “a praça é do povo”. Ele fará, juntamente com o último verso, uma espécie de refrão, embora sem o isolamento da pontuação. Isso gera uma estrutura espelhada no poema, paralelística, com dois blocos de três poemas e

um “comentário”. Na *stanza* derradeira, mencionam-se outros pontos de “O Povo ao Poder”, quando se faz uma relação entre o que ocorre na terra, em meio a um levante popular, e no céu, com Deus e Jesus ajudando a massa. Desse modo, a sentença “quanto ao céu / de (cé)sar e de(u)s” traz esse tema à baila¹⁰⁹ (além da questão da Roma Antiga – “césar” é Júlio César¹¹⁰), dividindo, como já dito, “cé” e “u” graficamente entre os dois elementos. Então, o “recado” de fato: “devagar co’ardor”, que traz consigo a carga semântica da quentura do cometa; e “devagar co’andor”, expressão consagrada, que significa “calma!”, embora o termo isolado “andor” tenha a sua conotação religiosa. O que Paes faz, aqui, é referir o penúltimo verso ao céu de César e o último ao céu de deus, recomendando (tardia e ironicamente) que o escritor romântico não confie tanto na providência divina, tampouco na história (outro trecho do poema apropriado: “Ai, velha Roma, / Ai cidade de Vendoma, / Ai mundos de cem heróis, / Dizei, cidades de pedra, / Onde a liberdade medra / Do porvir aos arrebóis.”).

O chiste não falha totalmente, e nem o epigrama como um todo, mas um excesso de procedimentos superestetiza e polui o texto. A tentativa de usar recursos do *Witz* apenas como parte de obras maiores, sem encerrar-se na piada como visto em diversos exemplos, já é uma mostra da necessidade de José Paulo de procurar algo novo, da sua percepção dos limites daquele formato. Também nesta coletânea de 1983, um outro exemplo é “Almas Brancas”, junto à data 13 de maio, dia da abolição da escravatura. Espécie de colcha de retalhos de citações à cultura negra, termina com os versos “que negritude quer dizer / ‘negro em tudo’”. A frase final, desmembramento chistoso do termo “negritude”, contrasta com o título, uma forma de preconceito velado comum: dizer que uma pessoa de origem africana tem “a alma branca”. Embora não haja a complexidade ou o labor dos epigramas das décadas passadas, tal manejo lúdico com o léxico funciona razoavelmente bem no contexto do poema.

O que descaracteriza de vez o *trait d’esprit*, porém, é quando o humor não é calcado na linguagem. Como disse Lacan, o fenômeno compõe-se justamente da exploração das imagens (fragmentos de signos preteridos pelo discurso racional) existentes no Outro, recalçadas e enclausuradas, podendo apenas, via metonimização e metaforização, serem expressas pelo *Witz*. Quando não há tais operações, tem-se o humor situacional, ou uma caricatura. A partir de *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, poemas cômicos sem jogos de palavras ou recursos gráficos tornam-se mais comuns, talvez pela falta de iluminações engenhosas, talvez pela

¹⁰⁹ Há, ainda, a frase de Jesus interpretada como uma orientação pela separação da igreja e do estado: “Dai, pois, a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus”, em Mateus 22:21

¹¹⁰ A associação entre o general e o céu dá-se por conta do *Sidus Iulium*, um imenso cometa reportado em Roma que brilhou por dias ininterruptos durante jogos dedicados justamente a César, quatro meses depois de seu assassinato. Considerou-se que aquele seria o seu espírito adentrando ao céu.

iniciativa deliberada de buscar algo diverso, como este que se segue, do livro supracitado (p. 351):

EPITÁFIO PARA UM SOCIÓLOGO

deus tem agora
um sério concorrente

O riso é obtido quando da leitura, porém a ironia, aqui tendendo mais ao sarcasmo, é limitada à acidez de um comentário que se esvai ao fim do último verso. Não há um empreendimento de ordem formal no epigrama, mostrando que, quando Paes partiu para o humor sem o instrumento do chiste, fez uma poesia mais pobre. Casos assim estendem-se pelas publicações da década de 80 e em *Socráticas*, em meio a esparsos acertos. Falando apenas da obra de 88, Arrigucci reconhece que se “cede a facilidades e [...] se queima na pura piada” em muitos momentos. Já em comentário abrangente, e depois especificando novamente, afirma:

Uma das questões essenciais a respeito de toda a poesia de José Paulo é saber quando é que a piada funciona para além de si mesma, abrindo-se para o inesgotável. Nesse livro, se destacam procedimentos já dominados e infelizmente não poucas fraquezas. [...] Num poeta dessa linhagem, o trocadilho e todas as outras modalidades do jogo verbal, sempre divertidas, constituem uma natural disposição do espírito, mas às vezes lhe falta consistência interna ou surge, apesar deles, uma insuficiência, e a poesia não se sustenta. (*op. cit.*, p. 19)

O crítico não percebe, entretanto, que o esgotamento é temporal, e que o auge da piada paesiana dá-se até *Resíduo*. Nos últimos livros, será a exploração da memória o principal substrato desta poética, já vinda de um homem envelhecido em busca de outras respostas, em um processo frutífero que o próprio Arrigucci define como “instantes de adensamento em que a experiência moldada pela imaginação se funde na melhor forma”. (*op. cit.* p. 19).

Mesmo assim, Paes jamais deixou de lado o humorismo. Veja-se o exemplo, ainda de *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, da seção “Livro dos Provérbios”, que se dispõe a subverter ditos populares em epigramas cômicos. Ora, tal qual a expressão idiomática, também esses ditados correntes na língua são unidades semânticas cristalizadas, atrofiadas, e lidas como uma coisa só, carregando consigo uma isotopia pré-moldada. Não é à toa que a epígrafe desta parte do compêndio é a frase de Mário de Andrade: “O provérbio é um dos mais terríveis meios de estagnação da humanidade”. O ponto de partida, portanto, parece excelente, pois se está lidando com lugares-comuns cujas palavras formadoras são alienadas. Essa importância do “todo” é tão importante que Benjamin (1987, p. 221) afirma que o

[...] provérbio [pode ser] concebido como uma espécie de ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro.

É de se esperar, então, que o chiste introduza novos planos isotópicos a partir das partes, desmontando a harmonia gestáltica do “ideograma” e propondo novas leituras. Isso, de fato, acontece, e às vezes com sucesso, mas não na maioria dos casos. Um bom exemplo (p. 301) é:

MÉNAGE À TROIS

casa de ferreira
espeto de paulo

O ditado “Casa de ferreiro, espeto de pau” é imediatamente trazido à tona pelas paronímias “ferreira/ferreiro e pau/paulo. O sentido, “um profissional geralmente não resolve os problemas relativos ao seu campo de trabalho existentes na sua casa”, aplica-se à contraposição de dois nomes próprios: um, o dono da casa; o outro, o que “faz a atividade em seu lugar”. Evidente que, com o título e o sentido fálico de “espeto”, fecha-se a tirada e se conclui o riso. Usando os termos de Arrigucci, a piada não “se abre ao inesgotável”, no sentido de ter uma intenção temática política ou reflexiva. Mas forma e conteúdo abraçam-se de forma perfeita, sendo os dois versos uma ilustração verbal de um ménage à trois, mantendo o núcleo significativo do dito popular presente na construção do sentido. Outra peça em que isso ocorre é “SIC” (p. 300):

apresa é inimiga da refeição

“A pressa é inimiga da perfeição”, aqui desvirtuado em um suposto erro de digitação, justificado pelo advérbio latino “sic” no título. Mais uma vez, o provérbio é materializado na página, performaticamente exibindo o seu próprio conteúdo por meio de sua forma. Nisso, outra frase é sugerida em meio ao amontoado de letras: “a presa é inimiga da refeição”, chiste surgido a partir dos desvios linguísticos fabricados.

Por outro lado, diversos outros poemas não atingem essa excelência. Em “Opção” (p. 298), o dito popular é apenas complementado (“quem tem boca vai a roma / ou a sodoma”), explicando seu nome, e adicionando um teor sexual a “boca”, antes apenas metonímia de “fala”. É um procedimento por demais simples, que nem de fato desvirtua o ditado ou o representa poeticamente, como nos dois casos acima. Há ainda peças em que, ao forçar o *Witz*, a ligação metonímica falha, e os termos ficam como que apartados um do outro, perdendo o efeito cômico e a beleza formal (p. 299):

PARE OLHE ESCUTE

quem cala consente
(e no cu logo o sente)

O nome remete às placas de trânsito que alertam pedestres em ferrovias, o que denota, ao mesmo tempo, um pedido de atenção, mas também uma certa passividade, pelo teor dos verbos em questão, especialmente quando ligados à ideia de “calar”. O provérbio é rechaçado na frase entre parêntesis, espécie de consequência de se seguir aquele conselho. O problema, no entanto, é que a paronomásia não acontece, havendo apenas a ressonância de “sente” em ambos os versos, mas que não caracteriza o chiste com “consente”. Não se forma uma piada, mas um epigrama de choque, uma estética contundente menos comum no poeta, e que certamente funciona menos que a comicidade de outros momentos. A agressividade da imagem acaba maculando o teor participativo do texto.

Outros exemplos de poemas que não atingem nem uma excelência formal tampouco uma expansão conteudística são aqueles em que o exagero na manipulação linguística acaba por fazer com que se perca o contato com o real, ou qualquer resto de referência. Neste caso, a abstração impede o riso, como em “A Arte de Ciscar” (p. 307), versos feitos de letras aglutinadas, ou o modelo seguinte (p. 302):

O SILÊNCIO É DE OURO!

^ ‘ !

A tentativa de apagamento da escrita para atingir o silêncio, aqui, deixando apenas como traços os sinais de pontuação do próprio ditado, também falha ao tentar alguma comicidade. Mais uma bufonaria que uma piada, acaba sendo apenas uma operação sem relevância para a obra de Paes.

Já em *Prosas seguidas de odes mínimas*, bem como nos demais livros da década de 90, o humor *de facto* é praticamente inexistente, embora a ironia continue presente, em um processo de fatura muito diferente: a partir do julgamento impiedoso da *persona* irônica, brota o desprezo ao dado empírico do contemporâneo, seja em uma toada mais melancólica, seja em trechos hiperbólicos, como em “Ao Shopping Center” (p. 403), texto que equipara o local símbolo do consumo a um rito religioso, adquirindo um vocabulário bíblico derrisório:

[...]
nós que por teus círculos
vagamos sem perdão
à espera (até quando?)
da Grande Liquidação.

Pode-se dizer que há um chiste enquanto articulação de elementos diferentes, a saber, o hábito de comprar da sociedade pós-industrial e a tradição cristã do Juízo Final. Entretanto, o *Witz* como produto, como piada, não está presente. A associação entre os dois campos semânticos dá-se pela lógica da leitura pragmática, e não por homonímias ou paronímias. Talvez se obtenha algum riso, mas será aquele esgar cúmplice do duplo discurso irônico, e não da bilateralidade da iluminação chistosa.

No famoso “À Minha Perna Esquerda”, porém, que descreve a amputação do membro do poeta, Arrigucci reconhece um chiste já na primeira parte¹¹¹ do longo (em se tratando do padrão paesiano) poema:

O chiste, fundado num jogo verbal, se baseia numa frase feita – a locução familiar e gramaticalmente incorreta *Pernas, para que te quero!* –, que se usa ao fugir do perigo iminente, frisando a necessidade das pernas. [...] No poema, a frase vem primeiro corrigida na gramática, com a passagem do pronome singular *te*, mal empregado, ao plural *vos* [...] (*op. cit.*, p. 40)

Além disso, continua o crítico, há um ponto de interrogação em vez da exclamação, o que põe a cheque a própria necessidade das pernas. Como se vê no desenrolar do texto, o “eu” afirma precisar de apenas uma, pelo contexto atual de sua vida.

Como a peça em questão é dividida em seções, os poemets têm estruturas praticamente independentes, participando de um todo gestáltico em termos temáticos. Assim, neste primeiro epigrama, de fato a expressão idiomática citada pelo teórico foi apropriada e desvirtuada, carregando de ironia o momento de tanta tensão (aliás, essa é uma prova cabal de que, ao contrário do que dizia Biella, jamais Arrigucci limita a operação chistosa à anedota, ou a afasta da tragédia). Talvez esse seja o melhor exemplo de um chiste de Paes inserido em um poema maior, funcionando como articulador entre consciente e inconsciente, cravando no discurso a piada – ainda que em meio à catástrofe –, sem constituir o todo da obra, isto é, sem ser a tirada espirituosa o próprio poema.

A busca pelo humor voltaria apenas no livro publicado postumamente, *Socráticas*, cujo nome já deixa inferir a ironia do filósofo grego. É uma obra de altos e baixos, conforme bem afirma Nelson Ascher (2001) em resenha, embora tenhamos discordâncias de algumas de suas afirmações ao longo do texto. Ele começa por repetir um chavão comum sobre a poética paesiana, mas, como já se discutiu aqui, altamente equivocado, e que prejudica o restante de sua análise:

¹¹¹ “Pernas / para que vos quero? / Se já não tenho / por que dançar. / Se já não pretendo / ir a parte alguma. / Pernas? / Basta uma.” (p. 391)

A forma antiga, mas sempre renovável do epigrama e uma invenção modernista, o poema-piada, tornaram-se sua marca registrada, embora não única, uma vez que pequenas baladas e mesmo poemas em prosa surgiam de quando em quando.

Ora, o *Witz* que Paes traz à nossa literatura talvez só tenha sido possível por causa do precedente aberto pelos poemas-piadas modernistas, mas isso não significa que se torne ou que seja um deles. Sua construção meticulosa, seu trabalho com a linguagem e a maneira como seu escopo temático, nos acertos, irradiam-se por várias possibilidades de ampliação, fazem com que esses epigramas sejam um tipo diverso de construção, diferentemente daquela que vibrava entre o libertário e o ingênuo dos precursores de nossa arte moderna. Por isso que outras frases do artigo acabam tornando-se desnecessárias, como:

Quando um texto curto pretende ser cômico, a situação se agrava, pois não existem piadas mais ou menos engraçadas: quando não fazem rir, elas e quem as conta tornam-se melancólicos. E, infelizmente, é isso que sucede com quase todos os poemas-piadas e epigramas de "Socráticas". (*idem*)

A questão é bem mais profunda que isso, e envolve o processo de manufatura poética, a intenção conteudística e formal, a evolução do poeta ao longo dos anos. Pois, afinal, é de poesia que se está falando, e não de um livro de anedotas, feito para rir ou divertir. Pegue-se uma troça que deu errado, por exemplo (p. 466):

OS FILHOS DE NIETZSCHE

- Deus está morto, tudo é permitido!
- Mas que chatice!

Ascher compara essa piada com outra, a saber: “‘Deus está morto’, assinado: Nietzsche; ‘Nietzsche está morto’, assinado: Deus”, complementando que, à última, “a ninguém ocorreria chamar pretensiosamente de poesia” (*idem*), sugerindo o mesmo do poema acima. Entretanto, há, por parte do poeta, uma tentativa de extrapolação semântica do gracejo (mesmo que malsucedida), que é refletir acerca de uma suposta geração posterior à moderna (esta, metonimizada no filósofo alemão e na “morte de deus”), do fim dos anos 90, quando aquele discurso já se tornara um lugar-comum, representado por “chatice”. A realidade pedia uma nova leitura do mundo, e o poeta exhibe sua estupefação com os rumos da humanidade (p. 468):

APOCALIPSE

o dia em que cada
habitante da China
tiver o seu volkswagen

Não se trata mais da utopia de esquerda dos anos 40 e 50 (quando, aliás, Paes já rechaçava uma poética de continuidade do modernismo, como mostrado antes), mas da melancolia e da acidez de quem percebeu a sua impossibilidade. Mesmo quando o chiste funciona, em um dos melhores epigramas (p. 474) do livro, a sensação é de desesperança:

DO CREDO NEOLIBERAL

laissez faire
sauve qui peut!

O primeiro verso dialoga com o título, já que é um dos fundamentos do neoliberalismo: “deixe fazer”, no sentido da liberdade do setor privado em relação ao estado. Tal expressão em francês é usada em diversos idiomas no mundo, tendo se incorporado ao vocabulário econômico dessas línguas. No português isso não é diferente. No segundo verso, todavia, a continuação em francês quebra a naturalidade da linha acima e estabelece um vínculo entre ambas: com a sociedade inserida na lógica do capitalismo atual, em que grandes corporações tomam de assalto a prevalência dos governos nacionais no jogo geopolítico, submetendo-os ao seu leque de influências, resta apenas o desespero do “salve-se quem puder”.

Se Paes não era um poeta da geração deste novo cenário “pós-moderno”, por assim dizer, é certo que intuiu procedimentos contemporâneos comuns nas últimas duas décadas, como o poema em prosa, presente desde *Prosas seguidas de odes mínimas*; o registro autobiográfico e a problematização da dicotomia ficção e testemunho; e certo flerte à forma fixa, existente amiúde em seus últimos livros e visivelmente uma questão importante nos anos 90. Intuitivamente, ao mesmo tempo em que vivenciava o esgotamento de seu principal *modus operandi*, Paes evoluiu sua poesia para outros horizontes, respondendo de diversas formas a estímulos de um mundo em mudança. Até por ele ter essa característica de versatilidade e de diversidade em suas criações ao longo do tempo, e de estabelecer diálogos com cada “presente” em que viveu, é que o comentário abaixo, ainda de Nelson Ascher, não pode ser corroborado:

O que, afinal, há de melhor em "Socráticas" são certas homenagens, algumas póstumas, a amigos e outras pessoas ligadas às artes. É em poemas como "Gobelin", a respeito da flautista Laura Rónai, ou "Sobre uma Foto de José Botelho" que transparecem tanto a serenidade e a generosidade do poeta, quanto sua perícia técnica, uma perícia que, no caso de textos menos prosaicos e mais assumidamente poéticos como estes, patenteia uma vez mais que, até o fim da vida, José Paulo manteve-se fiel ao modernismo cujo partido havia tomado já na juventude.

Como exposto no começo deste capítulo, Paes sempre teve a consciência de que deveria distanciar-se da poética de seus “mestres” modernos, o que o levou a rechaçar imitações de

Murilo Mendes por parte da nova geração, por exemplo, ou carregar na tinta para criticar Drummond, por mais de uma ocasião. Ainda que tenha conservado traços estilísticos de um ou outro escritor, a frase “manteve-se fiel ao modernismo” e a expressão “tomar partido” são inexatas, e não correspondem às suas reais intenções. Além disso, desvalorizar o prosaísmo em José Paulo é praticamente negar toda a sua produção tardia. Desse modo, esta é uma resenha com a qual não podemos concordar, embora seu autor tenha corretamente apontado a irregularidade do último compêndio do poeta aqui estudado. Em *Socráticas*, enfim, Paes seguiu procurando novas formas que acomodassem uma estética contemporânea, e buscou, ainda, o retorno de seu epigrama chistoso, “adormecido” havia uma década. Entre erros e acertos, foi um poeta que jamais se esquivou do risco que envolve a inovação, tampouco se escondeu em prerrogativas de movimentos ou escolas literárias. Não é isso, porém, que pensa Augusto Massi (2001):

O medo de errar prejudicou o José Paulo Paes e ainda atrapalha a poesia do Armando Freitas Filho e do Sebastião Uchoa Leite. Toda uma geração ficou abafada, reprimida, prensada entre a tradição modernista e os rigorosos pressupostos do concretismo. O José Paulo Paes demorou para se livrar desse fardo. Só num livro, sintomaticamente chamado *Prosas*, aflorou uma voz própria e madura. Antes ele era um poeta irônico, culto, girava em torno de alguns temas, mas tudo muito controlado, sem direito ao erro. Infelizmente veio a amputação da sua perna esquerda, uma sacanagem da vida à qual ele teve de responder. Descobrimos então que o José Paulo Paes tinha pai, que morou em Curitiba, foi amigo do Dalton Trevisan... *Prosas* articula toda uma experiência que ele havia acumulado e que não encontrava espaço na poesia dele.

O crítico parece confundir o rigor que o *Witz* exigia, dentro da proposta paesiana (o equilíbrio entre a racionalidade da ironia e o instinto criador da iluminação chistosa), com preocupações de filiação ou fidelidade ao concretismo. Por isso, deixamos essa citação para o final do capítulo: só agora seria possível justificar nossa discordância em relação a ela. Escapa, ao seu autor, que a força motriz de Paes até os anos 70 – tanto ao apropriar-se de recursos vanguardistas quanto ao evitar uma voz íntima e lírica – foi a sua verve política, transmutada do didatismo ao epigrama cômico ao longo do tempo. Estivesse ele “reprimido” pela herança modernista, não teria buscado uma personalidade formal tão peculiar em nossa poesia; já se fosse limitado aos “pressupostos do concretismo”, não teria aderido à “verbocovisualidade” somente quando do dito “salto participante” de Pignatari e dos irmãos Campos, nem teria mantido, em todas as suas publicações, poemas discursivos. Seu estilo é pessoal e intransferível, embora, como toda boa poesia, permeável. Seu chiste, uma forma poética voltada à crítica política e ao prazer lúdico infantil: participação e catarse.

A partir de *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, seu texto abre-se à experiência, à memória e à subjetividade, antes mais raras (a última, jamais inexistente), fato que se intensifica em *Prosas seguidas de odes mínimas*, e é fruto não apenas da amputação de sua perna – como afirma Massi –, mas do seu envelhecimento em geral e, não menos importante, de um contexto socioeconômico substancialmente diferente de vinte anos antes, especialmente no que se refere ao Capitalismo Tardio. Todos esses fatores estimulam textos rememorativos e prosaicos, e marcam uma fase diferente de sua produção. Não compartilho com a ideia de que houve uma evolução (no sentido qualitativo do termo), uma ausência de “controle” ou o “direito ao erro”, mas um andamento natural, no devir do indivíduo, em relação ao mundo – também dinâmico – em que ele vive. Essa expansão temática a partir dos anos 80 permitiu que novas formas se criassem, talvez como resposta ao clima “pós-utópico” e “pós-tudo” que os próprios irmãos Campos projetavam à época, ou ainda a partir de uma sensação íntima de “missão cumprida” a partir da redemocratização.

É inegável, porém, que em suas criações poéticas durante a ditadura, a exatidão calculada do chiste, sua ferocidade crítica e sua capacidade de burlar esquemas internos e externos de censura foi o invólucro que o antes incontido desejo de expressão política encontrou para atingir o seu equilíbrio, para chegar ao seu receptor e, principalmente, para com ele obter a descarga catártica bilateral que o *Witz* é capaz de proporcionar, constituindo a mais original obra satírica da poesia brasileira no século XX.

3. Austeridade e chiste no pós-guerra brasileiro

3.1. Poesia Austera nos trópicos?

*Eu sou a humanidade que sofre.
Experimento no meu espírito e na minha carne
este instante de dor universal.*

Jacinta Passos

3.1.1. A antilírica europeia

Parece desnecessário tentar mensurar o impacto da Segunda Guerra Mundial na sociedade da última metade do século XX, ou ainda na literatura produzida no período, já que tais questões são amplamente discutidas e analisadas em diversas áreas do conhecimento. Ou mesmo requestrar a tão repetida e mal compreendida frase de Adorno sobre o poema após Auschwitz. Entretanto, na produção artística em geral da era convencionalmente chamada de “pós-guerra” – termo que parece adequado tanto por marcar cronologicamente o período bem como por acentuar a importância dos conflitos globais, até por ter sido utilizado por Paes¹¹² – certamente ainda há muito o que ser aclarado, pois esse é o contexto-base de nossa contemporaneidade. Estritamente nas décadas que se sucederam ao horror de Hiroshima, há um sem-número de posturas estéticas divergentes, todas de certo modo ainda reflexos do que se passou entre 1938 e 1945. Assim, o objetivo deste capítulo é, no que concerne à poesia brasileira, compreender alguns desses fios, primeiramente em relação a certas literaturas ocidentais e, em seguida, estabelecer traços de confluência e contraste entre José Paulo e seus companheiros de geração no país.

Este recorte temporal alinha-se tanto com um novo momento global, após os conflitos, quanto com a redemocratização nacional depois do Estado Novo. Em termos artísticos, ainda no Brasil, a metade da década de 40 marca a primeira tentativa de superação, ou contradição, do discurso modernista, com a Geração de 45 e sua retomada de um simbolismo calcado em uma linguagem grandiloquente e altiva. É nesse cenário que, em 1947, Paes publica *O aluno*, e

¹¹² Afirma ele, em *Quem, eu?*, ao comentar o periódico curitibano de que participou: “O *Joaquim* [...] foi a mais combativa revista da geração do pós-guerra. Prefiro essa designação às de geração neomodernista ou geração de 45” (p. 35).

dá início a sua carreira. Em outros momentos desse trabalho, explorei a relação quase edipiana de sua obra com seus “mestres” modernos, mais notadamente Drummond, mas também Murilo Mendes e Oswald de Andrade. Comentei ainda o que dizem seus críticos acerca dessas interligações. Falta, porém, material – tanto neste trabalho quanto em nossa fortuna crítica em geral – que proponha comparações entre o poeta e autores de sua faixa etária, nascidos entre os anos 20 e 30, que, como José Paulo, tenham crescido sob o impacto de uma guerra mundial e se formado poetas já com os modernos como referências máximas. São exemplos disso Ferreira Gullar, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Affonso Ávila, João Cabral de Melo Neto, Sebastião Uchoa Leite, Lêdo Ivo e outros. É dentro desse escopo que tentarei fazer aproximações e distanciamentos a partir de dois eixos temáticos (política e chiste), sempre tendo como centro o escritor aqui em foco.

Antes disso, porém, convém olhar para fora e ver o que se passava no mundo literário no período¹¹³. Adiantei rapidamente, no segundo capítulo, o audacioso trabalho de Michael Hamburger (2007), que – ao analisar as décadas que se sucedem ao cessar-fogo, no nono capítulo de seu mais famoso livro – considera haver, em poetas de diversas origens, uma forma poética altamente politizada, comunicacional, didática, a que ele chama “nova austeridade”. Consiste na supressão quase total de metáforas, imagens sublimes ou qualquer tentativa de transcendência: uma antilírica. Essa tendência, prenunciada principalmente por Brecht e imagistas como Marianne Moore e Williams Carlos Williams, é mais radical em países que viveram ativamente a guerra, como húngaros e poloneses, mas também deixa rastros em regiões distantes dos barulhos de bombas, como a América do Sul.

Alguns autores são emblemáticos em tal estética, inclusive antes do fim oficial dos combates. Na Espanha, é impossível não pensar no seminal *Hijos de la ira*, já de 1944, escrito por Dámaso Alonso. A obra, já em seu primeiro verso, retrata o saldo do maior conflito de toda de História: “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)”. A partir daí a poesia política se espalha pelo país, como os escritores tremendistas e a prosa neorrealista da década de 50, que, segundo Luis Miguel Fernandes (1992), volta-se à narração do cotidiano, vitimizando o oprimido.

Mais uma vez, aproximamos, portanto, manifestações próximas da austeridade hamburgeriana e produções neorrealistas. Ainda que Hamburger não cite o Neorrealismo em nenhum momento, parece crível que o seu conceito da antilírica pós-guerra não esteja

¹¹³ Essa pesquisa da poesia europeia foi facilitada por conta do meu estágio-sanduíche na Universidade Nova de Lisboa, no âmbito do projeto de pesquisa “Crítica, Poesia e Contemporaneidade no Brasil e em Portugal: Tendências e Questões”, coordenado pela Profª. Dra. Ida Aves (UFF) e financiado pela CAPES/FCT.

totalmente longe do que foi aquele movimento em alguns países europeus, como a Itália (citada no segundo capítulo), Espanha e principalmente Portugal, com poetas de peso como Carlos de Oliveira e Joaquim Namorado em chave claramente participativa contra a ditadura salazariana, a Segunda Guerra e o colonialismo. O primeiro, na década de 40, publica *Turismo* (1942) e *Mãe Pobre* (1945), com textos emblemáticos do estilo, como este poema-síntese (OLIVEIRA, 1945, p. 38) de sua poética à época:

Cale-se o desumano trovador
que a si mesmo cantando se desterra:
por amor do mundo
é que meus versos são da terra.

Apodrecidos sobre o chão da pátria,
homens, meus companheiros!
– a esperança e as lágrimas comuns
é que fazem os versos verdadeiros.

O confessionalismo e o lirismo são abertamente condenados sob a acusação de falta de humanidade: não fazer uma arte que vise a interferir no coletivo é um desserviço, uma omissão em tempos que exigem a total participação política. Além dessa orientação, o Neorrealismo português tinha como característica um certo paternalismo, uma abertura empática com o oprimido que distanciava o movimento da expressão objetiva da nova austeridade. É importante reiterar que, embora ambos os conceitos estejam sendo aproximados por sua coincidência temporal, por seu viés social e por sua busca pela comunicabilidade prosaica na poesia, são fenômenos de ordem diferente: enquanto um foi uma corrente literária organizada em alguns países, principalmente Portugal, surgida mais como reflexo do contexto local e mundial do que como convicção estética (até porque seu principal representante, Carlos de Oliveira, atingirá o seu melhor nível literário quando se afastar daquelas premissas, a partir da década de 60), o outro é uma denominação generalizadora proposta por Hamburger para tentar dar conta de um dado formal recorrente ocorrido em diversas literaturas, a antilírica, estilo que engloba alguns dos maiores poetas do século.

Em alguns locais, o termo “neorrealismo” não emplacou enquanto tendência, o que não significa que neles não haja escritores muito citados por Hamburger como sendo representantes austeros. Um bom exemplo é a Alemanha, um dos mais importantes locais de irradiação da poética antimetafórica – como, de fato, era de se esperar, devido ao grande impacto emocional, social e econômico deixado pelos combates. O teórico considera Brecht o mais bem-acabado exemplo da superação entre a dicotomia “eu-mundo”, que resulta em uma voz informal, aparentemente acessível, que “não deixa lacunas entre a coisa dita e o modo de dizê-la” (p.

266). É essa a herança que as novas gerações germânicas teriam nas décadas subsequentes à guerra, e por isso não é de se espantar que nomes como Enzensberger e Günther Grass tenham sobrevivido às ruínas das cidades e da literatura [*Trimmerliteratur*]¹¹⁴ e buscado uma arte seca e objetiva. Embora Hamburger quase não cite o segundo em seu estudo acerca da austeridade, dá ao primeiro clara relevância, por sua “revolta contra a própria linguagem”, ou seja: o uso da língua alemã contra a própria língua alemã e sua cultura:

Fala nacional

que perdi aqui,
neste país,
onde me trouxeram os meus antepassados
por ingenuidade?
nativo, contudo sem consolo,
ausente estou aqui,
residente na confortável miséria,
na simpática, contente fossa.
[...]¹¹⁵

Já Grass é deixado de lado pelo crítico, mas sem dúvidas ocupa um importante lugar no cenário poético pós-guerra. Em uma reflexão tardia – já nos anos 90 –, ao discursar em uma conferência, expõe sua visão acerca do lugar do escritor após a Segunda Guerra Mundial:

Onde é que a literatura há-de encontrar a sua saída, se o futuro já está pré-datado e ocupado por balanços estatísticos de horror? O que é que ainda há para contar, quando a capacidade do gênero humano de aniquilar-se a si próprio e a toda a espécie de vida, de formas diversas, pode ser posta à prova diariamente ou ensaiada em jogos de planificação? Mais nada, a não ser a aniquilação atômica, possível a qualquer momento, se compara a Auschwitz e alarga a solução final à escala global. Quem, enquanto escritor, chega a esta conclusão [...] irá erguer o silêncio como disciplina de escrita ou então [...] tentar dar nome a esta possibilidade humana, a autodestruição (GRASS, 2008, p. 45-9)

Tal solução faz lembrar o proposto por Marcuse em um texto¹¹⁶ jamais terminado, mas cujos manuscritos são valiosos para o tema em questão: que apenas a representação e o resgate da memória do horror podem fazer com que haja alguma poesia pós-guerra. Para Grass, isso significa “nomear a autodestruição”, que é, claramente, uma postura de resistência, o que

¹¹⁴ Cf. SCHEIDL (1998).

¹¹⁵ Tradução de Almeida Faria. In: ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Poemas políticos*. Lisboa: Dom Quixote, 1975.

¹¹⁶ “Mas a realidade de Auschwitz não pode ser transcendida, ela é um ponto sem retorno. A literatura pode nos lembrar dele somente por rupturas e evasões: na representação de pessoas e condições que levaram até Auschwitz e a luta desesperada contra elas. Representação continua compelida à mimeses transformacional: os fatos brutais são subjugados ao dar-forma (form-giving); reportagem e documentário tornam-se matéria-bruta para formação através do amor criativo (o princípio da esperança) e do ódio criativo (o princípio da resistência). Os dois princípios de formação constituem uma unidade (antagônica), que é o potencial político da arte” (2009, p. 157).

desembocará em algumas manifestações literárias típicas da segunda metade do século XX, como o memorialismo e a crítica social ferrenha do Capitalismo Tardio, como a austeridade e o Neorrealismo.

Já na França, a fortíssima tradição surrealista impediu a proliferação de poetas que abdicassem de seu “eu” em busca de uma coletividade, ainda que bastiões do movimento como Aragon e Éluard defendessem – ao menos em seus discursos – o despojamento do excesso metafórico e abstratizante. Aquele, ao escrever o prefácio de *Poemas políticos*, de Éluard, afirma:

Sim, são as mais simples palavras que constituem agora o ser da música, e a ópera fabulosa cala-se perante uma criança que morre. Já não é a linguagem que é posta em causa, é a própria poesia. As contradições caíram por terra: todas as palavras são poéticas desde que sejam as palavras da vida, pois que a poesia deve ter como fim a verdade prática. (ARAGON, [s/d], p. 15)

Entretanto, foram raros os poetas que lograram algo mais radical como uma antipoética, ou ainda um estado de austeridade legítimo. Autores como Bonnefoy ou Saint John Perse, longe de serem ensimesmados, enfocavam mais a força interior e o “eu” destroçado de uma época em ruínas. Outros, como Henri Michaux e Rene Char, entregaram-se à herança altamente hermética de parte da literatura francesa, sem cederem à comunicabilidade direta. Assim, talvez a única voz que pode ser aproximada da tendência aqui em estudo é a de Jacques Prévert – não à toa, como lembra Hamburger, um poeta não tão repercutido na França. Também roteirista de cinema, o poeta tem vasta obra sobre a guerra, a censura fascista e sua consequente desigualdade social:

Le Ministre de la guerre :
Je poursuis.
Un hôpital détruit : dix, cent -
et je suis modeste -
peuvent être reconstruits
Et, le projet adopté à l'unanimité,
la nuit est tombée,
l'hôpital a sauté avec aux alentours quelques bribes du quartier.
Le jour se lève sur la ville
où le rire s'amenuise, se dissipe et disparaît.
Tout redevient sérieux.
La vie, comme la Bourse, reprend son cours
et la mobilisation générale se poursuit de façon normale.¹¹⁷

Em Prévert, o humor e o ataque diretos são armas de resistência frente ao exterior, uma dimensão diferente e rara da nova poética pós-guerra. Explorar o riso com jogos de palavras e

¹¹⁷ Poema de *Paroles* (1946)

trocadilhos, recurso tão comum nesse poeta, é um estilo quase inexistente nos anos 50 e 60, ao menos nas literaturas aqui abordadas, embora não seja o caso na peça acima. Não é à toa que tenha sido tão importante para José Paulo Paes, a ponto de este ter-lhe dedicado o poema “A pequena revolução de Jacques Prévert” (p. 124-6), em *Epigramas*. Em um texto algo narrativo, apesar de sua marcação rítmica pela abundância de vírgulas, a figura do poeta urbano (não um *flanêur*, mas “imóvel / no meio da rua”) em meio ao caos da cidade e sujeito à desconfiança dos poderes constituídos, a saber, o doutor, o exército e o padre, que o criticam veementemente. A partir daí,

[...]
 Ante notícias
 Tão contraditórias,
 Há queda na Bolsa,
 Pânico na Sé,
 Cai o Ministério,
 E foge o doutor,
 O padre, o soldado,
 O Rico, o ministro,
 O governador.

Sem donos, o povo
 Livra-se dos impostos;
 Sem padres, o povo
 Livra-se da missa;
 Sem doutores, o povo
 Livra-se da morte.

As ruas se animam
 De vozes, de cores,
 De passos, pregões,
 Abraços, canções.
 E, no meio da rua
 Sob seu chapéu,
 Sob o azul do céu,
 O poeta sorri,
 Completo,
 Feliz.

Há, entre os dois, uma óbvia diferença de tom facilmente explicável pela geografia e mesmo pela diferença temporal entre os dois textos: enquanto o francês escreveu no calor dos conflitos, estando na Europa, seu poema conclama à luta de uma forma mais soturna, menos utópica. Já o poema de Paes exhibe uma crença no poder da arte, típica de sua fase engajada dos anos 50. Há já um distanciamento espacial e cronológico da guerra de quase dez anos, e o foco passa a ser a destituição do *status quo*. Porém, é simbólico que Prévert tenha sido escolhido

para nomear esse escritor parado no meio da rua, vencedor em seu objetivo de perturbar os “donos do mundo” e em seu sonho de uma sociedade menos opressiva.

Portanto, neste rápido panorama de algumas das literaturas¹¹⁸ que mais costumam influenciar as obras brasileiras, percebemos uma tendência à busca, no pós-guerra, de uma iniciativa política tanto na prosa como na poesia, que empuxam a forma para um viés direto e comunicacional, destituído de ornamentos. Como, na América do Sul, isso poderia ser recebido? Houve “austeros”, ou algo próximo a tal apanágio a um oceano de distância dos combates e das ruínas? Segundo Hamburger, alguns poetas atingem, em certos momentos, dicções parecidas com o antilirismo europeu, tal qual Drummond – conforme adiantado no segundo capítulo, e de quem falarei adiante; Pablo Neruda em sua fase “impura”, buscando uma “dicção popular”; e César Vallejo, como uma espécie de precursor, já no período entreguerras, de uma “compaixão social” a partir de uma linguagem rica em “severidade e aspereza” (*op. cit., passim*). Isso não significa, porém, que o mesmo ocorreria no Brasil, ou ao menos não com a mesma intensidade.

3.1.2. O Drummond de Hamburger

Por aqui, isso demoraria um pouco mais para eclodir, já que a chamada “Geração de 45” causou uma retraditionalização formal que impediu a elaboração temática mais objetiva. Em se pensando nos escritores nascidos entre as décadas de 20 e 30, não há dúvidas que a referência máxima da associação entre poesia e política – nosso foco por ora – será *A Rosa do Povo*. Deixando à parte a discussão de Paes em “Carlos Drummond de Andrade e o *humour*” (1948c), sobre o poeta mineiro ser um “poeta revolucionário” ou não, o fato é que aquela publicação de 1945 marcará o ápice do trato do poema com a História, em uma dialética de, por um lado, manter a “consciência do precário”, e, por outro, “acenar com a utopia da ‘grande cidade do amanhã’ por sobre os escombros de Estalingrado” (CAMILO, 2001, p. 38). Seria de se esperar que fosse este o compêndio a ser aproximado por Hamburger da nova austeridade, e não os exemplos escolhidos, como “A Bomba”, de *Lição de Coisas* (1962), em que o objeto bélico é complementado por versos-predicados nada secos e lacônicos, mas de referencialização desconcertante, como “tem a seu serviço música estereofônica e mil valetes de ouro, cobalto e ferro além da comparsaria”, ou “industrializou as térmitas convertendo-as em balísticos

¹¹⁸ Omito as literaturas de língua inglesa pois, como assinala Hamburger, tanto nos EUA como na Grã-Bretanha há uma “democracia” – ou heterogeneidade – de estilos tal que inviabiliza a identificação da tendência “antipoética”. Mas a prosa – sobretudo americana – tem momentos notadamente sociais, principalmente com John dos Passos e Hemingway.

interplanetários”. Para o teórico, porém, essa agudeza do real, vista no poema citado, faz com que o autor mineiro aprofunde seu processo poético, até o ponto em que o nada torna-se o seu tema primordial, como em “Poesia”, de *Alguma Poesia* (1930), peça citada na sequência: “Ele está cá dentro / e não quer sair.”, descreve o poeta ao digladiar-se com o verso.

É quando Hamburger, então, crava a relação entre as passagens e sua teoria:

Grande parte da anti-poesia escrita depois de 1945 é seca, lacônica e austera não só porque seus autores são os “literalistas da imaginação”, mas porque a própria imaginação se deparou com um obstáculo sem precedentes. A experiência do silêncio em face do indivíduo é um deles. (*op. cit.*, p. 332)

Não é à toa que o crítico aproxima, em seguida, Drummond de Ponge, no sentido de querer nomear o objeto, de fugir da sacralização do signo, de “uma nova auto-identificação com as coisas” (*idem*). Anos antes, curiosamente, Haroldo de Campos fizera comparação parecida, porém considerando um recorte muito reduzido da obra do poeta brasileiro: segundo ele, em *Lição de Coisas*, a dicção poética drummondiana converge a um ponto em comum com a vanguarda concreta, praticando a concisão, a sintaxe fragmentada, a montagem vocabular, entre outros recursos conhecidos. Além disso, afirma que, nessa coletânea, há, como reminiscência do francês, “a consideração do poema como objeto de palavras, a resolução última de tudo – emoção, paisagem, ser, revolta – na suprema instância da coisa-palavra” (2006, p. 53). Ora, tem-se aqui uma contradição, que termina de ser desvelada com a diferença de ponto de vista com que cada um dos teóricos vê o poema “A bomba”. Enquanto Hamburger destaca as “incertezas ontológicas” e as “observações sobre os fenômenos reais” (*op. cit.*, p. 331), o concretista o associa à frieza de um computador e de certa arte combinatória, com uma “falsa impressão de gratuidade” e uma “pré-fabricação em série de paralogismos” que “consegue afinal impor um texto coerente e envolvente, de revolta contra a corrida bélica e de fé no humanismo pacifista” (*op. cit.*, p. 54).

Se, por um lado, há elementos materiais, mineralizados no poema (provavelmente o que leva o crítico alemão a falar em “profundidade do real”), como o cobalto, a térmite e o ferro, por outro as frases que caracterizam a bomba são praticamente aleatórias, não fazendo sentido em termos pragmáticos. São, sem dúvidas, paralogismos, como bem observa Haroldo, o que de imediato torna a fruição do texto mais complexa, e, portanto, mais incompatível com um conceito de austeridade. Além disso, Hamburger analisa “A bomba” e “Poesia”, distantes mais de 30 anos em suas publicações, sem uma mediação quanto ao momento do autor em cada período, seu contexto poético nacional, entre outros fatores. É natural que, em obras enciclopédicas e universais como *A verdade da Poesia*, recortes específicos sejam escolhidos

de determinados escritores. Parece, porém, que ao privilegiar o livro de estreia e um outro de experimentações estilísticas que passam ao largo do laconismo participante, seu autor deixa de justificar com mais exatidão sua escolha pela inclusão de Drummond no capítulo aqui abordado.

Com relação a *A Rosa do Povo*, há passagens que soam mais compatíveis com uma poesia de alto poder comunicativo, antimetafórica, embora sem a radicalidade que Hamburger enxerga em um Brecht ou um Różewicz, que escrevem “sem recorrer a uma linguagem especial” (p. 307). Um poema como “Ontem”, por exemplo, traz uma sublimação de quem ainda se permite abstrair questões existenciais como o passar do tempo e a memória (“Eis está gravado / não no ar, em mim, / que por minha vez / escrevo, dissipo.”, em ANDRADE, 1991, p. 51), enquanto “Áporo” (*op. cit.*, p. 49) traça uma complexa teia de metáforas.

Mas não se pode negar, porém, que o tom da coletânea é a participação política e a resposta humana a ela. Roça-se a prosa em muitos momentos, em poemas geralmente maiores que as obras da maioria dos austeros europeus. Em “Nosso tempo” (*op. cit.*, p. 25-6), trechos do sentimento que gravita entre um “eu” e um mundo estilhaçados, e que gera contundência inclusive em aliterações e no ritmo sincopado:

Este é o tempo de partido,
tempo de homens partidos
[...]
Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, energéticas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir.

A existência do sujeito, que está sempre em Drummond, já marca uma diferença fundamental dos mais radicais autores pós-guerra, que de uma forma ou de outra demonstram uma tendência de apagamento ou diluição egótica. Porém, suas palavras são “duras”, em seu estado bruto, vindas de quem, como citamos na fala de Hamburger, deparou-se com “a experiência do silêncio”. É inevitável a geração de certa melancolia a partir do cenário desolador, que vai universalizando-se ao longo do poema (“Escuta o horrível emprego do dia / em todos os países de fala humana”). Ainda assim, o artista deve manter-se sóbrio: condenando o “pranto teatral” alienante, diz o poeta do alto da superioridade irônica:

E dentro do pranto minha face trocista,
meu olho que ri e despreza,
minha repugnância total por vosso lirismo deteriorado,
que polui a essência mesma dos diamantes.

Mais uma vez, a ideia da pureza, agora personificada no diamante, tomado como elemento tão “transparente” como deve ser a arte: direta, de sentido cristalino, sem poluição de sentimentalismos e adornos maneiristas. Passagens claras e objetivas são abundantes no livro, em diversos poemas, como “Anoitecer” (*op. cit.*, p. 19) – em que a descrição da cidade é altamente imagética (“há somente buzinas, / sirenes roucas, apitos / aflitos, pungentes, trágicos”) – ou “A Flor e a Náusea” (*op. cit.*, p. 13), em que uma palidíssima utopia tenta resistir frente o avanço capitalista (“Melancolias, mercadorias espreitam-me. / Devo seguir até o enjoo? / Posso, sem armas, revoltar-me?”). Em seu misto de dúvida existencial (com momentos de crise de consciência burguesa, como já explicitado no segundo capítulo) e revolta social, Drummond constrói textos sem perda de nenhum dos veios de intenção, e logra inserir suas angústias individuais sem deixar de universalizar a questão coletiva em pauta. Trabalhando nas fronteiras do eu e do mundo, privilegia nesta publicação de 1945 a comunicabilidade e o amargor de um mundo anti-humanista, bem como a importância da ação organizada (afinal, “este é o tempo de partido”), sendo capaz, no entanto, de ironicamente questionar o seu lugar na existência contemporânea, como ao final de “Nosso Tempo”:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.

Como uma resposta à questão acima, sobre a revolta “sem armas”, o trecho mostra do que dispõe aquele que escreve, sem elevações heroicas, entretanto. O tom rebaixado das comparações dos dois últimos versos desvela a ironia de certa impossibilidade de ação da arte, ao mesmo tempo em que deixa aberta alguma possibilidade de resistência, pela força da pedra, pela frutificação da floresta, pelo lento e incessante trabalho do verme. É essa contradição desencanto/esperança, o sentimento de culpa e inutilidade entrelaçado com um fundo de crença na poesia que estampa o estilo participante do livro de 1945, e que talvez melhor justificaria esse interessante comentário com que Hamburger fecha sua análise acerca do brasileiro:

As dúvidas de Drummond se o homem existe, sobre se a realidade existe, não diminuíram a relevância social de sua poesia, mas conferiram certa pungência particular a suas simpatias humanas (*op. cit.*, p. 333)

Portanto, fica claro que, embora não adira totalmente à ideia de austeridade (ainda em estado embrionário na própria Europa quando publicado), *A Rosa do Povo* tem passagens que

lembram tal estética, e mostra que a escolha de Hamburger por Drummond não é infundada, mas apenas mal ilustrada pelos exemplos escolhidos. Ademais, o teórico capta acertadamente um forte elemento pessoal na tessitura dessa obra política, resultado de um estilo altamente peculiar, que, como antecipado, trata-se de uma referência para a próxima geração em termos de poesia social, tanto que Paes a analisa (e a critica) ainda na década de 40. Não apenas como ensaísta, mas mesmo em sua produção poética, já em *Cúmplices*, seu livro mais lírico e confessional, inclui um poemeto (p. 62) que exhibe, sutilmente, suas diferenças para o modo drummondiano de participação:

[...]

IV

Sob a chuva de verão,
Contra as colunas da lei,
Sobre o corpo do soldado,
Com o estandarte rasgado
De qualquer revolução.

V

Vivemos, Dora, na certeza
De sermos amanhã
O que ontem não fomos.

Já há uma tentativa de enxugamento do eu, ainda que os outros epigramas que formam “Carta de Guia”, o poema completo, tragam um sujeito. Nesta passagem específica, a quarta subdivisão, fica exposto um vocabulário mais incisivo, em um elenco de situações adversas que devem ser ultrapassadas para que se chegue a determinado objetivo. A concisão e a contundência lexical confirmam o começo de um afastamento daquela voz mais emotiva e existencial de Drummond. Pelos ideais, vale a ilegalidade de certas ações, como a ambiguidade do termo “coluna” deixa no ar: “coluna da lei”, “coluna de prestes”. O estandarte, ainda que rasgado, permanece “com” aquele que fala e Dora: como se todo o poema IV fosse um complemento ao V. Neste, retorna uma voz individual e o término em nota otimista. É curioso notar, porém, como a penúltima parte da peça já antecipa elementos de austeridade que Paes mostrará nos dois livros posteriores, como mostraremos em breve, e como se materializa esta obra que tanto se queria diferente da do autor de *A Rosa do Povo*.¹¹⁹

¹¹⁹ Sobre este trecho, Paes afirma ter tido direta influência tanto do Paul Éluard de *Sept poèmes d’amour em guerre* (ou seja, a fase participante do poeta surrealista) como de *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, de Oswald de Andrade, pois em ambos “subjetivo e objetivo, individual e coletivo se confrontavam sem contradizer-se” (PAES, 1991, p. 188).

Um outro poeta da geração de Drummond que ao longo da década de 30 debate-se entre um confessionalismo ora religioso ora emotivo, mas que, posteriormente, compõe uma gama de contundentes versos políticos é Vinícius de Moraes. Já em 1945, um poema (MORAES, 1998, p. 350) que ficou esquecido por décadas, até ser recuperado em suas “Obras Completas” por Alexei Bueno:

A Berlim

Vós os vereis surgir da aurora mansa
Firmes na marcha e uníssonos no brado
Os heróicos demônios da vingança
Que vos perseguem desde Stalingrado.

As mãos queimadas do fuzil candente
As vestes podres de granizo e lama
Vós os vereis surgir subitamente
Aos heróicos prosélitos do Drama.

De início mancha tateante e informe
Crescendo às sombras da manhã exangue
Logo o vereis se erguer, o Russo enorme
Sob um sol rubro como um punho em sangue.

E ao seu avanço há de ruir a Porta
De Brandemburgo, e hão de calar os cães
E então hás de escutar, Cidade Morta
O silêncio das vozes alemãs.

Rio de Janeiro, 03.02.1945

Há um certo tom épico no texto que o afasta da ideia de austeridade, mas exhibe como Vinícius apresenta uma dicção agressiva, de ódio à Alemanha. A peça é especialmente valiosa como uma amostra do sentimento da época, na iminente derrota alemã. Em sua publicação de 1954, *Antologia Poética*, porém, vê-se uma série de poemas de cunho político, e ritmo mais brusco, como o que se segue (*op. cit.*, p. 178):

Balada dos mortos dos campos de concentração

Cadáveres de Nordhausen
Erla, Belsen e Buchenwald!
Ocos, flácidos cadáveres
Como espantalhos, largados
Na sementeira espectral
Dos ermos campos estéreis
De Buchenwald e Dachau.
Cadáveres necrosados
Amontoados no chão
Esquálidos enlaçados
Em beijos estupefatos

Como ascetas siderados
 Em presença da visão.
 Cadáveres putrefatos
 Os magros braços em cruz
 Em vossas faces hediondas
 Há sorrisos de giocondas
 E em vossos corpos, a luz
 Que da treva cria a aurora.
 Cadáveres fluorescentes
 Desenraizados do pó
 Que emoção não dá-me o ver-vos
 Em vosso êxtase sem nervos
 Em vossa prece tão-só
 Grandes, góticos cadáveres!
 Ah, doces mortos atônitos
 Quebrados a torniquete
 Vossas louras manicuras
 Arrancaram-vos as unhas
 No requinte de tortura
 Da última toalete...
 A vós vos tiraram a casa
 A vós vos tiraram o nome
 Fostes marcados a brasa
 Depois voz mataram de fome!
 Vossas peles afrouxadas
 Sobre os esqueletos dão-me
 A impressão que éreis tambores –
 Os instrumentos do Monstro –
 Desfibrados a pancada:
 Ó mortos de percussão!
 Cadáveres de Nordhausen
 Erla, Belsen e Buchenwald!
 Vós sois o húmus da terra
 De onde a árvore do castigo
 Dará madeira ao patíbulo
 E de onde os frutos da paz
 Tombarão no chão da guerra!

Talvez seja o mais dramático dos poemas brasileiros acerca da guerra, especialmente na busca de palavras para dizer o inominável, no esforço poético de descrever o indescritível. As imagens dos primeiros versos são lançadas como uma sucessão de *slides*, e a escolha vocabular confere um tom soturno e fúnebre ao texto. Sua marcação rítmica estrondosa, de intensas assonâncias, denota a força semântica da paisagem descrita. Além disso, a mineralidade dos ossos, do pó, das unhas, da terra, acentua a mortandade do conjunto. Vinícius cede a algum lirismo em “Que emoção não dá-me...” e na esperança da justiça final, o que ainda é muito pouco, em se tratando de um poeta altamente confessional. O que salta aos olhos é que tudo, nessa balada, volta-se para o quadro pintado, estando a poesia no papel de erguer, do silêncio frente ao horror, o impossível do poema. Não se está diante da austeridade, enquanto forma,

mas já de certo sentimento de silêncio, da quase inviabilidade de verbalizar o horror. Em outros momentos do compêndio de 54, o mesmo ocorre, tal qual em “Mensagem à poesia”, “Rosa de Hiroxima” e “A Bomba Atômica”. Não foi apenas nesta publicação, porém, em que Vinícius aproximou-se da antilírica. Em um poema de 1962, durante estadia nos EUA, escreve o seu mais austero poema (*op. cit.*, p. 240):

O ônibus Greyhound atravessa o Novo México

Terra seca árvore seca
E a bomba de gasolina
Casa seca paiol seco
E a bomba de gasolina
Serpente seca na estrada
E a bomba de gasolina
Pássaro seco no fio
(E a bomba de gasolina)
Do telégrafo: s. o. s.
E a bomba de gasolina
A pele seca o olhar seco
(E a bomba de gasolina)
Do índio que não esquece
E a bomba de gasolina
E a bomba de gasolina
E a bomba de gasolina
E a bomba de gasolina...

O ônibus turístico cruza um dos mais áridos estados americanos, bem como um dos mais ricos em petróleo. A secura do poema, do local geográfico e da vida lá vivida em geral misturam-se, em um cenário desolador. Há, ainda, a citação aos índios, nesse caso especialmente os apaches, cujas terras diminuíram drasticamente durante as guerras entre americanos e mexicanos pelo território. A repetição de “e a bomba de gasolina” ressalta a verdadeira relevância do local para os EUA, e torna-se metonímia do próprio Capitalismo. A simplicidade da construção, a aspereza dos termos, a aridez do cenário, tudo converge para uma estética diferente, em mais uma amostra de como o autor de fato aproximou-se do antilirismo, nesse caso, inclusive estruturalmente. Há ainda outra nuance interessante sobre o texto: foi no Novo México que as primeiras armas nucleares foram construídas e testadas, o que faz com que a peça retorne à questão da Grande Guerra.

Embora altamente pontuais, essas investidas antilíricas de Vinícius permitem, no recorte proposto, comparações geralmente impensáveis, como com João Cabral e Paes. Do último, é notável, em comum, a repetição de versos e o uso dos parêntesis, recursos que destacam elementos geralmente mais relevantes politicamente. Entretanto, o poeta carioca não possuiu, como o autor objeto desse estudo, um “projeto” de poesia participante, de modo que tais

relações fragilizam-se e apenas permitem conclusões sobre poemas esparsos. De qualquer forma, foi tal o impacto, à época, das forças políticas mundiais, que mesmo versejadores distantes de uma contundência austera, como Vinícius, deixaram se contaminar por ela, sendo quase uma solução formal natural a acomodar a dificuldade de descrição do horror.

3.1.3. Poesia política em Paes: influências

Fica, então, a óbvia pergunta: será que José Paulo Paes poderia também ser aproximado dessa mesma tendência? Sabemos da importância das teorias sartrianas no jovem poeta até o fim dos anos 50, que de alguma forma dialogavam com elementos neorrealistas ou austeros. Contudo, daí a afirmar que há, em sua produção, aspectos formais *de facto* comparáveis a tais estilos, há uma distância. Convém, antes de analisarmos seus poemas políticos, verificarmos a relevância de outras influências que na época declaradamente o marcaram, especialmente autores menos famosos, cujos impactos sejam menos óbvios para o leitor de sua poesia. Refiro-me, em específico, a Sosígenes Costa e Jacinta Passos.

Como se sabe, Paes conclama uma escrita participante logo após a guerra, na contramão dos estetas de sonetos e alexandrinos neomodernos, porém em chave diferenciada da de Drummond, como dito no capítulo anterior. Em texto de 48, também já mencionado, “Post-Modernismo”, ele cobra mais humanismo e utopia de sua geração. Além disso, lembra dos dois escritores baianos há pouco citados como exemplos de escritores que já “incluíram em seus versos o coração do povo”. Quanto ao primeiro, Paes manteria o interesse em sua obra por décadas, até conseguir, em 1977, editar uma antologia com um ensaio sobre o poeta: *Pavão, parlenda, paraíso*. Apesar de nascido em 1901, foi um autor tardio, além de quase não ter publicado nada em vida – o que torna o trabalho arqueológico do então editor José Paulo ainda mais fundamental. Muitas vezes, lembra um simbolismo mais ornamental, com uma empostação elevada, altamente musicalizada. Segundo o crítico, porém, trata-se de um arcaísmo intencional, irônico e, em seu limite, “à beira do bestialógico” (PAES, 1977, p. 23), cujas voltas maneiristas interrompem o contrato “sério” de leitura entre o texto e o leitor, levando a peça à seara do humor:

Importa ver que o humor de Sosígenes nada tem de sarcástico ou de negativo. É, antes, um humor ameno, feérico, que lembra remotamente o de Lewis Carrol por rondar de perto as fronteiras do *non-sense* [...], destruir a constelação a constelação de conotações solenes, a aura de sacralidade que envolve figuras e fatos da História para trazê-los de volta às dimensões do cotidiano. Essa destruição se efetua por meio da anacronia, processo em que

se transfere o dado histórico para um contexto temporal ou referencial que não é o seu próprio. [*op. cit.*, p. 25]

Nem é preciso dizer como este estilo de comicidade distancia-se daquele que Paes desenvolveria a partir da década de 60, nem por isso sendo desinteressante ou menos importante para ele. Ao contrário, em *Quem, eu?*, ele afirma possuir grande orgulho de ter sido responsável, nos anos 70, por recolocar “em circulação a obra do extraordinário poeta, o maior da Bahia depois de Castro Alves” (PAES, 1996, p. 59). Mas, afinal, o que o faz ter Sosígenes em tão alta conta, elogiando-o desde que tomou contato com seus versos, por meio de James e Jorge Amado, no início do pós-guerra? Ou o que significa “ter o coração do povo” em uma poética? Vale lembrar, ainda, que no poema “Acima de qualquer suspeita”, o baiano é um dos autores, juntamente com Drummond, Brecht e outros cânones máximos, que José Paulo diz imitar. Vejamos um texto (COSTA, 2004, p. 266) emblemático dessas características citadas, então, de modo a aclarar esse interesse no suposto “desconhecido”:

NAS ASAS VINDO O SONHO DE VERONA

Que brilho de cacau na sensitiva!
Que cheiro de cacau na manjerona!
Tornou-se a vida rútila e festiva
porque ressurge o sonho de Verona.

O signo aristocrático empavona
os reis do amor-perfeito e sempre-viva.
Já é demais a pompa em sensitiva.
Repare: aumenta a luz da manjerona.

Tornou-se em lis o sol da sempre-viva,
neste portão que é o mesmo de Verona.
E nisto o cheiro de cacau se ativa.

O progresso chegou com a manjerona.
fogete, bomba, passeata e viva!
Porque em Belmonte se instalou Verona.

Infelizmente grande parte da obra de Sosígenes foi publicada postumamente, e muitas peças, como essa acima, não são datadas. Paes, entretanto, em seu ensaio, destaca uma uniformidade ao longo do tempo, com a manutenção de características básicas de seu estilo. Além da já citada anacronia – notável aqui em termos como “rútila” e “empavona” –, ele menciona o uso do soneto não como uma escolha passadista ou formalista, mas – tal qual Mário Quintana – objetivando a “exploração criativa das possibilidades expressivas dessa forma fixa, então esclerosada pela prática mecânica e abusiva” (PAES, 1977, p. 14).

Não é difícil perceber que o tom altivo do poema, perfeitamente metrificado e rimado no molde decassílabo, despeja ironia ao descrever o enlace de vegetais tipicamente brasileiros (ou que representam, de alguma forma, o país e a região do sul da Bahia, como a cidade de Belmonte), tais quais o cacau e a sensitiva, e plantas europeias, vindas com os imigrantes que amiúde instalavam-se naquela região (em especial a manjerona, natural do Mediterrâneo, e a lis, símbolo da França). O modo festivo com que essa comunhão é cantada deflagra-se irônico não apenas pela dicção sarcástica, mas pela dualidade dos termos “foguetes” e “bomba”, que denotam os muitos conflitos por que a região cacaueira passou com essa reorganização demográfica. A alusão a Verona, ainda, faz lembrar Romeu e Julieta e o famoso portão da cidade que teria inspirado Shakespeare a escrever a célebre peça. Sabe-se, porém, que a presença dos estrangeiros na área não foi motivo de tamanha ovação, até porque Sosígenes escreve com certo distanciamento temporal: embora não tenhamos a data do soneto, ele certamente não foi escrito antes da década de 20, ao passo que o movimento de imigração dos europeus ao sul da Bahia é um longo processo que tem início no fim do século XIX e vai até a Segunda Guerra Mundial:

A emigração que se dirigiu no Estado o fez de maneira espontânea, contando com recursos próprios e com a ajuda de precursores já instalados. Nota-se assim que o crescimento foi alavancado sobretudo pelas comunidades italianas do interior como [...] Belmonte, Morro do Chapeu, entre outras, por efeito da chegada de parentes dos primeiros emigrantes.[...] Os casos de Poções e Belmonte, mas também os de Conceição do Almeida e de Jequié, demonstram que a fixação de estrangeiros no interior da Bahia, como agricultores ou comerciantes, já era realidade na virada do século. Este fenômeno apresentava sempre a mesma característica: os imigrantes não eram indivíduos isolados, mas parte integrante de redes baseadas sobre a comum procedência regional, quando não sobre o parentesco. (BENEDINI, 2013, p. 11-12)

A miscigenação cultural e o apetite latifundiário dos italianos mudaram o cenário dos pequenos agricultores da região. A monocultura cacaueira passou a ser basicamente de exportação, o que provocou uma nova rotina operacional em todo o processo. Antigos humildes proprietários de terra passaram a ser empregados ou arrendatários, em uma flagrante piora de condição de vida. Os hábitos também sofriam uma revolução, com a introdução de novas comidas, bebidas, plantas e outros dados de cultura, que pouco a pouco diluíram certos costumes indígenas e do restante da população local, a maioria composta por negros. Em outra obra, *Iararana*, Sosígenes constrói uma rapsódia em defesa de lendas e práticas locais, em que a influência estrangeira é derrotada em nome do genuinamente nacional.

Com tais informações em pauta, “Nas asas vindo o sonho de Verona” parece mais claro, e sua leitura irônica, inescapável. Também fica evidente o que atraiu Paes nessa peculiar poética: “o coração do povo” está nessa busca pelas raízes nacionais, pela preocupação com a identidade, pelo confronto opressor-oprimido, tudo o que o jovem poeta e crítico buscava em 1948. Mas o que o faz retirar o autor baiano, já na década de 70, do esquecimento é a forma pela qual ele chega a tal resultado. Ou melhor, a sua maneira de conjugar humor e política por meio do excesso, de uma exagerada anacronia que faz com que os recursos estruturais e estilísticos do poema lhe confirmem um outro sentido, graças ao fenômeno paródico. Não é necessário dizer, entretanto, como sua obra está distante do conceito de austeridade, já que metáforas, retornos míticos de origem da terra, formas fixas e outros instrumentos formais são comuns em seus textos.

Já a outra poeta citada, Jacinta Passos, é mais próxima da geração pós-guerra aqui em pauta: também baiana, nasceu em 1914 e obteve mais reconhecimento em vida que Sosígenes, até por ser uma ativa militante de esquerda, com isso ganhando espaço em publicações antifascistas e obtendo certa notoriedade no meio, também por ter sido casada com James Amado posteriormente. Como se sabe, o irmão de Jorge Amado era um amigo próximo de Paes, o que fez com que ele pudesse conhecer pessoalmente a poeta¹²⁰:

Conheci pessoalmente Jacinta Passos em 1947 e dela guardo até hoje uma enternecida lembrança. Tampouco se me apagou da memória, estes anos todos, a impressão que me causou a leitura da sua *Canção da Partida*. Eu começava a ensaiar os primeiros passos como poeta e, à semelhança de alguns dos meus companheiros de geração, preocupava-me a questão da arte dita participante. Foi na desafetação do engajamento lírico-folclórico de Jacinta Passos e de Sosígenes Costa, onde não havia lugar para a demagogia nem para o sectarismo, que encontrei a primeira resposta às minhas interrogações. O tempo e as buscas haveriam de me ensinar mais tarde outras respostas, mas aquela foi decisiva no abrir-me os caminhos da poesia. (PAES, 2010, p. 472)

O crítico refere-se, aqui, ao segundo livro da autora, de 1945, em que ela se desgarra de um catolicismo às vezes escapista de *Momento de Poesia* (1942). Daquela obra, certamente a mais marcante que escreveu, o poema de curioso nome “Pânico no planeta Marte” – que seria posteriormente republicado, com pequenas alterações, no contundente *Poemas políticos* (1951) com o nome de “Pânico burguês” – mistura o profundo desengano religioso com elementos sociais tanto brasileiros como universais para emular a voz da classe dominante (COSTA, 2004, p. 266):

¹²⁰ O ensaio referido (“Entre lirismo e ideologia”) foi originalmente publicado em 1990, e escrito a convite da filha de James Amado e Jacinta Passos, Janaína Amado, na reedição de *Canção de Partida*.

Acabem com isto!
Façam o sol parar!
[...]

São eles que vêm! Tapem o vulcão!
Será Lampião? Que vozes soturnas!
Corujas piando nas trevas noturnas?

Não enforcamos Tiradentes! Juro!
Mula-sem-cabeça. Esconjuro!
Fechem a janela. De onde sopra o vento?
São uivos de cão. Agouro. Arrepio.
Trememos de frio.

– Orai por eles, orai.

Por favor, esperai!
Não queremos morrer.
Prendam Zebedeu!
S. Judas Tadeu!

Esperai um instantinho!
Estamos morrendo!
Viver é tão bom, meu S. José do Quartinho!

Quem é que vem lá? Não nos ouves, não?
Assombração

Uma coluna, uma coluna andando!
Girando esmagando,
vem para cima de nós! Eu morro!
Socorro!

Não queremos morrer!
Vamos criar outro Hitler!
Vamos virar curinga,
cafuringa!
Salazar!
Mistura o preto com o branco,
Franco!
Qual o elixir que vai dar?
Vamos ser neutros.
Acendam a luz. Escuro como breu.
Como vai, irmão Laval?
Que cheiro de sangue!
Cão policial!
Vamos inventar outra Gestapo!
Sopapo!
[...]

O opressor, diante da possibilidade de se deparar com Prestes ou com Lampião, entra em parafuso. É o que o texto expressa, quase mimetizando um fluxo de consciência, em que temas são evocados em cadeia, sem uma ordenação lógica. Da culpa pelos agravos do passado

(como Tiradentes) à evocação desesperada da via religiosa, o tom inicial de reparo e arrependimento dá lugar a uma voz mais genuína, clamando por novos ditadores como Hitler, Salazar e Franco, que possam conter aqueles que visam a acabar com os benefícios da propriedade privada. Pierre Laval, o traidor da esquerda francesa, é visto como “irmão”.

Ora, é bem nítido o teor político de um trecho como o exibido. Há momentos em que Jacinta, como o próprio Paes acusa, deixa “o lírico posto a reboque do ideológico” (*op. cit.*, p. 485), beirando a arte propagandística. Em seus melhores excertos, porém, sabe dosar as duas pontas de sua equação poética, seja no profundo trabalho linguístico com o material local – até então muito pouco explorado em nossa poesia –, seja “pela finura do tom de ironia e sátira com que a mensagem ideológica é ali veiculada” (*idem*). É o caso de “Pânico no planeta Marte”, com suas rimas imediatas (“morro!/Socorro!”, “Gestapo!/Sopapo!”) que adicionam um desespero cômico ao discurso, já anunciado pelo termo “pânico” do título. A grande quantidade de pontos de exclamação e os versos curtíssimos também corroboram a dramaticidade pretendida.

Embora o exemplo acima seja algo próximo do escopo humorístico, este não era, em Jacinta, necessariamente um *modus operandi* recorrente, como para Sosígenes. Nem se pode dizer que apenas essa capacidade irônica e política chamou a atenção de Paes, para quem a escritora é marcada por uma delicada “anamnese lírica e localista em que se funda o tocante sentimento de mundo” (*op. cit.*, p. 487), como em “Chiquinha” (PASSOS, 2010, p. 115), também do volume de 45, homenagem a uma empregada da família:

Chiquinha
tão frágil,
magrinha.
Teu corpo miúdo
o tempo secou,
as formas redondas
o tempo gastou.
Pareces criança.
Chiquinha,
magrinha,
que doce esperança
te faz resistir?
Que doce esperança
mais forte que tudo,
mais forte que o tempo,
cansaço,
pobreza,
mais forte que o medo,
doença,
tristeza,
que doce esperança

mais forte que tudo,
à vida traz preso
teu corpo miúdo?

Do local ao universal, o corpo esgotado pela exploração do trabalho resgata, ao mesmo tempo, a “força do sertanejo”, notada por Euclides da Cunha, e a crueldade das relações de força na sociedade de classes. Tudo, porém, a partir de um relato memorialístico pessoal, de forte envolvimento do “eu” do poema com sua “personagem” (“magrinha”, o vocativo Chiquinha). Essa sutileza lírica, que permite um tom confessional (que envolve uma certa culpa drummondiana do burguês frente ao oprimido) sem deixar de se abrir a temas globais, propondo-se, ainda, participante, é uma rara combinação, que encontra na poeta momentos de êxito profundo. Não é à toa que Paes, mais maduro, tenha sublinhado com destaque tal característica em seu ensaio, e são tais traços de sua poética, aliás, que a afastam de um neorrealismo ou da austeridade hamburgeriana: a abertura à emoção não deveria, nos casos mais extremos, fazer parte daquelas estéticas.

Isso muda, porém, no terceiro livro da autora. *Poemas políticos* é considerado por José Paulo um exemplo do mal que o sectarismo e o partidarismo podem fazer à arte. De fato, a sua seção homônima (já que há nele outras partes, como republicações de poemas antigos) é uma das mais engajadas e diretas séries poéticas vistas em nosso pós-guerra, como “O latifúndio”, também presente, mais de dez anos depois, no *Violão de Rua*. Outro texto que chama a atenção é “O rio” (*op. cit.*, p. 134, 135), que usa a metáfora do córrego para contar a história do partido comunista no Brasil, com uma epicidade às vezes pueril (“Novembro de sangue e de heróis”), ironias sem nenhuma sutileza (“Ó povo, cala esta boca. / Eu sou herdeira do rei.”) e citações diretas a Marx:

fala materna

Te contarei muitas coisas,
filho. Te criarei tão forte
e tão sábio que serás um herói novo do século,
filho, proletário, punho meu libertador.

Não tenho dote nem joias
nem tapete de veludo
para amaciar caminho.
Só tenho mesmo é um livro. Um livro para te dar.
Como se eu te desse olhos novos. E exatos, filho.
Aqueles olhos com que Marx viu a História
e saudou teu nascimento.

Como bem diz Paes, Jacinta não consegue, nestes poemas, “fugir dos ‘vícios técnicos da demagogia”¹²¹ (*op. cit.*, p. 488), a saber, o exagero de antíteses e dicotomias, a exacerbação do tom heroico, a ironia bruta. É um risco que se corre quando o mergulho na política sobrepuja a intenção artística, e a obra vira mera arma de combate, um “meio” e não um “fim” em si mesma, longe do equilíbrio dialético que deve mediar forma e conteúdo. Se, tematicamente, aqui ela aproxima-se da contundência dos austeros, nem de longe consegue introjetar na forma a secura e a gravidade daqueles.

3.1.4. Paes antilírico?

Embora Sosígenes Costa não seja um autor pós-guerra (sua idade é a mesma dos principais modernistas), e mesmo Jacinta Passos tenha 12 anos a mais que Paes, as análises de seus escritos se fazem importantes aqui para mostrar que, na década de 40, se José Paulo por um lado defendia a verve agressiva e por vezes documental de Sartre, por outro era atraído por poetas que abordavam o social a partir de um lirismo como o de “Chiquinha”, ou arraigado às coisas da terra como o cenário cacauzeiro da Bahia de Sosígenes. Como visto anteriormente, ele também chegaria, a partir de *Anatomias*, ao equilíbrio de sua estocada crítica com a construção estética, a partir do epigrama chistoso. Antes, porém, nos anos 50, quando traçou uma escrita mais reta e agressiva contra o mundo que o oprimia, por momentos incorreu nos mesmos erros que ele próprio apontaria, anos depois, em Jacinta: a priorização do ideológico em detrimento do estético. Na mesma fase, porém, com alguns poemas mais elaborados, flertou com o conceito hamburgeriano de austeridade.

Em *Novas Cartas Chilenas*, os já citados “A Mão de Obra” e “L’Affaire Sardinha” são bons exemplos de peças que trazem o laconismo participante daquela estética europeia do período, embora com um tom menos seco. O primeiro, mais conciso e árido, é o que mais lembra um Brecht ou um Enzensberger. O segundo, de dicção solta e informal, tem na inversão irônica o seu grau de acidez. Aliás, ambos conseguem, pela fina derrisão, esse sentimento, seja pela imagem do índio com “o grave defeito de ser livre”, seja pelo bispo sendo devorado pelo bugre. Nessa reconquista histórico-poética do oprimido, percebe-se também certa herança de Sosígenes Costa, capaz de aliar a crítica à sua contemporaneidade com as injustiças raciais ao “povo da terra”, além evidentemente de Oswald de Andrade e Murilo Mendes, cujo diálogo com essa obra foi analisado anteriormente. Ainda do compêndio de 1954, lê-se (p. 82):

¹²¹ É o que Hamburger (*op. cit.*, p. 262) chama de “verso ‘comprometido’”, aquele que não logra despojar “sua dicção de acréscimos ornamentais e sentimentais”, e que, em vez de austero, é panfletário.

A CRISTANDADE

Padre açúcar,
 Que estais no céu
 Da monocultura,
 Santificado
 Seja o nosso lucro,
 Venha a nós o vosso reino
 De lúbricas mulatas
 E lídimas patacas,
 Seja feita
 A vossa vontade,
 Assim na casa-grande
 Como na senzala.

O ouro nosso
 De cada dia
 Nos dai hoje
 E perdoai nossas dívidas
 Assim como perdoamos
 O escravo faltoso
 Depois de puni-lo.
 Não nos deixeis cair em tentação
 De liberalismo,
 Mas livrai-nos de todo
 Remorso, amém.

A paródia em nenhum momento confere opacidade ao texto, por sua obviedade (já que a oração “Pai Nosso” é a mais popular no país) e pela inteligibilidade com que os sintagmas se apresentam. A forma de reza e o título mostram que a igreja é o principal alvo da diatribe, conivente com a pobreza causada pela monocultura (mais uma vez é difícil não se lembrar de Sosígenes), o horror da escravidão e das injustiças sociais em troca de vantagens materiais. O que diluiria o tom austero da peça acima é o seu caráter mais pretérito que contemporâneo, embora “liberalismo” possa ser uma ponte de continuidade para o hoje. De qualquer forma, há certa aproximação, assim como um outro poema, de Jacinta Passos, que usa a mesma estratégia estrutural, embora de forma mais atemporal e universal: em “Louvação do Dinheiro” (*op. cit.*, p. 105), de *Canção da Partida*, a autora baiana é menos transparente na apropriação da “Ave Maria”, mas logra um contundente discurso anticapitalista:

[...]
 eixo da terra,
 sol do nascente,
 onipotente,
 varinha mágica
 do rei real,
 de todo o mal
 livrai-nos senhor
 mediador,

venha a nós todos
o vosso reino
de sumo bem
para sempre. Amém.

Obras, portanto, com traços de objetividade para com o leitor, e que exibem a tentativa de atingir um discurso estético e ideológico, sem que um dos vetores de força do poema trabalhe em função do outro, mas que, juntos, formem uma *Gestalt* coerente, em que os recursos estilísticos não apenas reforcem o significado, mas que eles em si sejam carregados de valor semântico. No caso da austeridade, a brevidade, a dureza e a esterilidade da linguagem veiculam o sentimento mesmo da época. As paródias vocabulares acima, se não atingem o encaixe perfeito entre forma e conteúdo, mostram o objetivo de experimentações por parte desses poetas, tentando lidar com a participação política em uma nova estética.

Em se tratando de *Novas Cartas Chilenas*, há ainda um sentimento de “acerto de contas” com opressores do passado que leva o discurso a uma certa aspereza, que também remete aos preceitos do teórico alemão, como nessa crítica a Domingos Jorge Velho, em “Palmares” (p. 87-90):

[...]
Um dia, em Palmares,
No mesmo chão do crime,
Terás teu mausoléu:
Lápide enterrada
Na areia e, sobre ela,
A urina dos cães,
O vômito dos corvos
E o desprezo eterno.

A castração do revolucionário pretérito é a mesma por que passam os libertários do tempo do poeta, como Luís Carlos Prestes, lembrado em “Os Tenentes” (p. 100-111) – “Saudai-o, pois, sob o sol / Que prestes será de todos.” –. O tom funesto do texto, seus elementos mineralizados, a dureza das consonantes e as vogais fechadas são marcas formais de austeridade, embora seja rara, nesta estética, a presença do abjeto, como excrementos e escatologias. De qualquer modo, essa passagem em especial mostra outra vez que o livro de 1954, em seus melhores momentos, atingiu uma secura e uma rispidez interessantes, possíveis de serem considerados extratos (limitados, que se reforce) do antilirismo europeu pós-guerra. O mesmo ocorre em *Epigramas*, talvez em mais poemas, como os já citados ao longo do trabalho: “Bucólica”, “A Clausewitz” e “Primeiro tema bíblico”, em geral de construções frasais que evitam a metáfora, ou a tornam banal de tão óbvia e didática, de forma que o objetivo maior, atingir o receptor, não se perca em dificuldades textuais. É por isso que, aqui, mais uma

vez, a paródia religiosa é um instrumento recorrente, sendo associada à inação política propagada pelo Cristianismo. Bons exemplos são, novamente, “Primeiro tema bíblico” (p. 129-130), em que o profeta dorme “Num mundo tranquilo”, estando “Entre mãos cruzadas:/ a inútil mão limpa/ Dos suicidas.”; “Segundo tema bíblico”(p. 131-132) e sua irônica conclusão: “Embora o cordeiro/ Seja uma iguaria/ Grata ao inimigo.”; e o texto (p. 134) que se segue:

IL POVERELLO

Desgrenhado e meigo, andava na floresta.
Os pássaros dormiam em seus cabelos.
As feras o seguiam mansamente.
Os peixes bebiam-lhe as palavras.

Dentro dele todo o caos se resolvera
Numa ingênua certeza: - “Preguei a paz,
Mostrei o erro, domei a força, curei o mal.
Antes de mim, o crime. Depois de mim, o amor.”

Mas a floresta esqueceu, no outro dia,
O bíblico sermão e, novamente,
O lobo comeu a ovelha, a águia comeu a pomba,
Como se nunca houvera santos nem sermões.

O mito de São Francisco de Assis, personagem desvelado no título, é subvertido na estrofe final, reprovando a própria ideia de voto de pobreza (que certamente é um instrumento útil para a manipulação de massas) e de “paz universal”, o que inviabiliza a luta social. As imagens metafóricas do penúltimo verso são chavões de predador/presa e de ardileza/ingenuidade, e, por serem muito difundidas e repetidas, não ofuscam a comunicabilidade do discurso (embora, aqui, haja certa proximidade que torna a dicção algo “frouxa”). Evidentemente, os poderosos lobo e águia seguem prevalecendo sobre as pacatas ovelha e pomba, anestesiadas pelas lições pacificadoras do santo.

Desse modo, podemos concluir que na década de 50 José Paulo Paes exibiu em suas duas últimas coletâneas publicadas naqueles anos alguns momentos que podem ser relacionados à estética a qual Hamburger denominou “a poesia da nova austeridade”. Tal qual Drummond, não possui toda a segura formal e antilírica que os mais extremos alemães, húngaros e outros. A seu modo, porém, produz uma poética altamente comunicacional, que peca por vezes ao não lograr fazer de sua forma um veículo introjetado de valor semântico que reforce seu conteúdo. Entretanto, obtém ainda assim uma relevante obra de cunho participante, que se distancia da do modernista mineiro ao obliterar o seu “eu” e limpar de seu discurso interrogações metafísicas. O que o faz diferente dos austeros europeus é a dificuldade em enxugar a forma (comparações,

relações e proposições imagéticas) – o que obteria na década seguinte –, principalmente na diluição da metáfora.

Já a partir dos anos 60, quando propõe o epigrama chistoso, seu estilo passa longe daquela proposta. Embora não abandone o lastro social de sua dicção, incorpora o chiste a partir de técnicas incorporadas das vanguardas construtivistas, como já se sabe. É natural, então, que essas inovações embacem a teia significante do signo verbal, chamando a atenção a si e não apenas à “mensagem” veiculada. O desvendamento de um trocadilho, a exploração das múltiplas possibilidades que a página em branco passa a oferecer, enfim, os novos componentes da *Gestalt* poemática não dialogam com um suposto objetivo didático. Mesmo um poema atuante, de posicionamento ideológico claro como “Cartilha” (p. 167) – transcrito abaixo –, de *Epigramas*, força, por sua medula esquemática, uma leitura muito diferente de um texto “austero” e sua vocação de ser prosa:

a MATilha
contra a Ilha

Ilha reclUSA?
Ilha reclUSA

USA e abUSA

América LATina
AmÉRICA ladina

LATe a MATilha

Ilha trILHA
cartILHA

Explorando a homonímia entre o substantivo “ilha” e o sufixo do diminutivo que forma o termo “cartilha”, o eu do poema espelha tanto esse sintagma como o verbo “usa”, que em letras maiúsculas refere-se aos Estados Unidos. Está, pois, posta a oposição: o país opressor (metaforizado na imagem da “matilha” de cães que latem e da “rica América ladina”) contra a ilhota (Cuba) oprimida e reclusa, seguindo uma “cartilha” imposta: o bloqueio comercial. O jogo entre caracteres em caixa baixa e alta é que permite tais conclusões, ou ao menos as reforça consideravelmente. Embora esteja longe de ser uma das peças em que Paes melhor use o arsenal formal da visualidade concretista, ela ajuda a perceber como tais recursos complexificam a fruição e fazem desta poesia um outro tipo de engajamento, longe da austeridade hamburgeriana. O mesmo vale para as obras dos irmãos Campos, de Décio Pignatari e de outros vanguardistas: com relação ao trio de ferro das revistas *Noigandres* e *Invenção*, publicaram

notáveis poemas de cunho social após o dito “salto participante”, mas que fogem do escopo desse trabalho.

Portanto, viu-se que, além da primeira referência possível desse tipo de poesia, *A Rosa do Povo*, e certo Vinícius de Moraes, também o Paes dos anos 50 pode juntar-se àquele recorte drummondiano no âmbito dos poetas brasileiros com características do antilirismo pós-guerra da Europa. Resta-nos, então, pensar em outros nomes da geração de José Paulo, que, como dito, considere como aqueles nascidos entre as décadas de 20 e 30, ou seja, crescendo em meio à realidade da Grande Guerra e tendo no Modernismo seu modelo canônico. Privilegiarei, é bom ressaltar, autores que tenham ao menos alguns textos explicitamente políticos e prosaicos, o que exclui nomes relevantes, como a epicidade de um Mário Faustino, bem como os poetas construtivistas e/ou visuais.

3.1.5. Poesia política pós-guerra

Pensar neste momento de nossa literatura implica considerar, imediatamente, o seu versejador reconhecido como o maior da segunda metade do século, João Cabral de Melo Neto, que tem com a mensagem social uma relação interessante. Se, em seus primeiros livros, a rigidez de seu sistema construtivo não permitia muita porosidade com o externo, na década de 50, especialmente em “O Rio”, atinge um “momento de equilíbrio estável entre as conquistas construtivas de *O Engenheiro* e da *Psicologia* e a vontade de comunicação, de abertura do âmbito semântico do poema”, segundo Haroldo de Campos (2006, p. 84). Essa convivência tão intensa entre forma e conteúdo, por um lado, afasta o poema da nova austeridade, pois sua escolha vocabular, suas rimas internas e externas formando um ritmo de forte cadência e seu padrão de repetição de palavras lhe conferem uma opacidade no significante incompatível com a ideia proposta por Hamburger. Por outro lado, algumas dessas mesmas características reforçam o tom de carência da paisagem descrita. Pegue-se o trecho (MELO NETO, 1997, p. 115):

A um rio sempre espera
um mais vasto e ancho mar.
Para a gente que desce
é que nem sempre existe esse mar,
pois eles não encontram
na cidade que imaginavam mar
senão outro deserto
de pântanos perto do mar.
Por entre esta cidade
ainda mais lenta é minha pisada;

retardo enquanto posso
os últimos dias da jornada.
Não há talhas que ver,
muito menos o que tombar:
há apenas esta gente
e minha simpatia calada.

A gana da diatribe sobre a condição social do Nordeste é óbvia, neste paralelismo entre o rio Capibaribe e o homem retirante que perdura ao longo de todo o longo poema. Há uma narratividade que salta aos olhos na primeira leitura, e que faz Haroldo chamar a obra de “prosa em poesia” (*idem*), o que remete às propriedades citadas pelo teórico alemão em sua definição. Porém, ao mesmo tempo existem inversões sintáticas que, ao desfazerem a esperada ordem sujeito/verbo/objeto, inviabilizam a compreensão imediata. Outro fator que dilui a transparência da peça é a organização prosódica dos versos, como a repetição de “mar”, que chama a atenção para esse vocábulo e interrompe a sequência normal e prosaica de leitura; e o ritmo marcado, entre outros motivos, pela rica presença de letras /p/ e /t/, denotando parada, bloqueio, o que contrasta com o fluxo esperado de um rio. Por outro lado, é esse paradoxo do fluir do rio e do obstáculo sonoro, especificamente, que configura uma construção estilística – a despeito de adicionar certa musicalidade (ainda que seca) ao texto – que adiria bem ao que se entende pela antilírica pós-guerra, pela aspereza do recurso, pelo desconforto da fricção que é, ao final, social.

Já em *Morte e Vida Severina* (1955), tanto a estrutura em peça como a menor marcação rítmica garantem um ler menos solavancado. O drama procura, intuitivamente¹²² (pois decerto João Cabral desconhecia a epicidade brechtiana, que apenas chegaria ao país – em São Paulo – na montagem de *A Alma Boa de Set-Suan*, por Maria Della Costa, em 1958), distanciar o expectador ao alegorizar ao máximo o personagem-narrador, generalizando-o na figura de mais um “retirante”, sem sobrenome, e que se dirige diretamente ao público¹²³, ignorando a “quarta parede”. Mais uma técnica que diminui a “magia teatral” do enredo, mantendo o foco na questão social, é a estrutura fragmentada da narrativa, que segue um frágil fio de continuidade (a viagem), mas na realidade se sustenta em quadros parados, de cenas compreensíveis se tomadas individualmente. Tal quase descartabilidade da trama como um todo¹²⁴ gera menos

¹²² É possível que João Cabral estivesse emulando a figura do “narrador” em certos cordéis e narrativas populares do Nordeste.

¹²³ Provavelmente por um ato falho, João Cabral, logo na primeira rubrica de seu auto, escreve “O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR QUEM É E A QUE VAI”, em vez de mandar seu protagonista falar em direção ao público ou à sua audiência, o que mostra o seu desconforto com a dramaturgia.

¹²⁴ É bom lembrar que, após Chico Buarque ter musicalizado a peça em 1966 para a célebre montagem do TUCA (quando *Morte e Vida Severina* de fato ganhou notoriedade nacional), fazendo desse o seu segundo álbum, algumas

identificação do fruidor com os personagens, impedindo a sua alienação. É notável que um poeta sem o tino de um dramaturgo¹²⁵ e desconhecendo a teoria do teatro épico moderno tenha atingido tamanha sofisticação de instrumentos, quase que por instinto, para se comunicar de forma mais direta acerca de sua intenção ideológica. Não se está, e isso é claro, diante de uma peça épica – isso apenas ocorreria no país com *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em 1960¹²⁶. Mas são alguns dos versos – quando tomamos o texto como poesia – mais próximos do que se pode chamar de austeridade no Brasil.

Não é à toa que, em discussões sobre a inclusão de Drummond no nono capítulo de *A Verdade sobre a Poesia*, há quem defenda que João Cabral seria uma escolha mais óbvia¹²⁷. Se o poeta mineiro tinha, como ponderou Hamburger, uma preocupação metafísica que tornava sua voz participante *sui generis*, o poeta pernambucano – apesar de se aproximar mais da contundência rítmica e da secura prosódica dos europeus em pauta – jamais aboliu a metáfora de seus textos. Ao contrário, ela é a base dos textos aqui comentados: em “O Rio”, “O Capibaribe também é um retirante”, nos lembra Secchin (1999, p. 89), associação comparativa que evidentemente complexifica e estetiza o poema. Já *Morte e Vida Severina* termina com um nascimento que metaforiza a vida, bem como o nascimento de Jesus, justificando o seu subtítulo “auto de natal pernambucano”. Tal compromisso com a expansão semântica que o recurso metafórico oferece acaba por marcar uma importante diferença entre o autor e os “antipoetas”¹²⁸, além de estabelecer vínculos emocionais com o leitor, prejudicando a racionalidade e a comunicabilidade comuns àquela estética.

Essa aproximação entre modalidades teatrais ou performativas e a poesia não se limitou a João Cabral de Melo Neto, no Nordeste. Ferreira Gullar e Affonso Ávila também propuseram, na esteira do pernambucano, textos encenáveis. O último, a partir de sua participação na revista *Tendência*, publica fábulas e minipeças que representam destacada mudança de seu estilo de juventude, calcado em sonetos, em uma linguagem ativa próxima da geração de 45 e de uma

de suas faixas ganharam autonomia, tornando-se canções populares sem serem, necessariamente, ligadas à obra como um todo. O exemplo mais marcante é “Funeral de um Lavrador”.

¹²⁵ *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, também escrita em 1955, é ainda mais antecipatória com relação ao arsenal épico que marcaria nosso teatro a partir do Arena, principalmente por conta do personagem Palhaço, narrador que constrói e desconstrói cenários, conversa com o público e orienta os atores. Nesse caso, porém, está-se falando de um dramaturgo *de facto*, embora sem tampouco ter entrado em contato com montagens de estilo brechtiano.

¹²⁶ Cf. COSTA, 1996.

¹²⁷ Thais Toshimitsu, em sua tese de doutorado (2009), especula: “No entanto, talvez Cabral se aproximasse mais daquilo que Hamburger buscava como traço definidor do novo antipoema” (p. 42), por motivos próximos dos explicados aqui.

¹²⁸ Afirma Hamburger: “Considerava-se a invenção de metáforas e símiles um luxo, um ato de indulgência para consigo mesmo, já que a poesia poderia passar sem tais acréscimos linguísticos pessoais” (*op. cit.*, p. 322)

temática reflexiva e existencial. Em 1957, na primeira edição do periódico¹²⁹, há o seu “Concílio dos Plantadores de Café”, denominado curiosamente um “panfleto”. Trata-se de uma tramoia entre poderosos para que não percam suas riquezas e privilégios em meio à falta de recursos naturais que antes lhe abundavam. A proposta “panfletária”, porém, esbarra na intenção irônica de emular uma voz empostada, exageradamente formal dos participantes da reunião, o que impede a fácil apreensão do leitor. Está longe de ser um poema comunicável.

Já em *Tendência 2*, Ávila publica “Carta do solo”, “O boi e o presidente”, “As viúvas de Caragoatá” e “Os negros de Itaverava”, todos com os mesmos excessos linguísticos e tiques estilísticos vistos na edição anterior. Do último, lê-se:

[...]
 Para quem é jaula o dia,
 que seja conspiração
 de perfídia e sortilégio,
 de roubo e contraversão
 a noite cujas estradas
 não se sabe aonde dão,
 a noite que enlaça o negro
 com seus silêncios de irmão.¹³⁰

Vê-se, além de um vocabulário rico, uma proliferação imagética abstrata, como o dia e a jaula, a noite e as estradas, a noite e o abraço. Mais uma vez, a busca pela identidade nacional na revisitação da escravidão coexiste com uma retórica poética que ainda era muito forte ao autor. Seria apenas após a adesão a recursos de vanguardas construtivistas (em um percurso de certa forma semelhante ao de Paes) que enxugaria seu discurso, a partir especialmente de *Códigos de Minas* (1969), que contém escritos desde 1963. Mesmo tendo lançado outras peças em *Tendência 3* e *4*, jamais chegou perto de algo que possamos considerar “austero”, e interessará mais ao estudo do chiste no século XX que neste momento do capítulo. Se não chegou a exprimir em versos uma antilírica de fato, foi uma figura¹³¹ fundamental para a construção de toda a ideia do “salto participante”, com a aproximação entre o seu grupo e os concretos de São Paulo (diferentemente de outros núcleos engajados, que recusavam os “campos e espaços”) já no Congresso de Assis, em 1961, mas principalmente dois anos depois,

¹²⁹ Cf. PAGANINI, 2013.

¹³⁰ Retirado das Obras completas de Affonso Ávila (2008, p. 103)

¹³¹ Diz Ávila sobre a época em questão: “Primeiro, a visita importante e catalisadora de Jean-Paul Sartre ao país, no momento mesmo em que o filósofo francês empunhava a bandeira do engajamento intelectual e político do escritor, do artista, e propugnava a autodeterminação das nações do hoje chamado Terceiro Mundo. O sucesso de seu livro “Furacão sobre Cuba” era o estopim dessa conscientização e sua vinda ao Brasil influiria no aparecimento entre nós de um fenômeno político-cultural bem mais aceso, aquilo que poderíamos denominar, em palavras de hoje, como uma verdadeira *síndrome participante*” (2011, p. 53)

na “Semana Nacional da Poesia de Vanguarda”, na UFMG, em que ele foi um dos grandes expoentes, e que tem como parte de seu documento final:

SÃO IMPRESCINDÍVEIS O EMPENHO E A CONSCIÊNCIA DA CRIAÇÃO DE NOVAS FORMAS E PROCESSOS PARA O DESENVOLVIMENTO E O AVANÇO DA POESIA BRASILEIRA, QUE, ORA E AQUI, SE REAFIRMA E CONSOLIDA COMO VANGUARDA PARTICIPANTE. ESTA POESIA TEM FUNÇÃO CRÍTICO-CRIATIVA EM ÂMBITO NACIONAL E INTERNACIONAL (ÁVILA, 2011, p. 57)

Quem esteve ausente do evento, não por falta de tentativa dos mineiros em reaproximá-lo dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, foi Ferreira Gullar. Envolvido, àquela altura, com o CPC, publicou no *Violão de Rua*, e também foi sorver de modelos nordestinos para buscar uma dicção mais próxima com o leitor. Diferentemente de João Cabral e de Ávila, recorre ao cordel e sua tradição oral, o que supõe poder de comunicabilidade. Publicados basicamente em 1962 (exceto “História de um valente”, assinado como João Salgueiro, em 1966), são considerados quase unanimemente na crítica como fracos em termos de poética, de valor apenas histórico, por marcar uma reviravolta na estética gullariana, após sua fase construtivista. Em “João Boa-Morte”, a história de uma família que, ao contrário do que ocorre em *Morte e Vida Severina*, por todo o texto já estabelece um vínculo de empatia com o leitor, o que se acentua após a morte de um dos filhos. Apesar da tragédia, os pais e as demais crianças juntam-se à Liga Camponesa, espécie de associação de lavradores que visa a lutar contra o coronelismo na região. “Que é entrando para as Ligas / que ele derrota o patrão, / que o caminho da vitória / está na revolução.”, encerra o narrador, escancarando seu objetivo ideológico.

É, sem dúvidas, um dos mais transparentes textos da Literatura Brasileira. Mesmo “Quem matou Aparecida”, um “cordel urbano”, tem nuances e alguma abstração. Já naquele, a mensagem está posta ao fruidor de maneira completamente cristalina, e um excelente exemplo do que Hamburger chamou de “versos comprometidos”, em que a emotividade domina a caneta e retira do poeta seus meios capazes de aderir, a partir dos recursos estruturais, forma e conteúdo. Sobre os cordéis gullarianos, afirma Lafetá (2004):

querem explicar o universal (conscientizar), e por isso a linguagem nem é densa nem ambígua, mas nasce da contraditoriedade da experiência vivida, nem é feita de palavras-coisa, mas de palavras didáticas e transparentes. Aliás, falseadas e postiças, distantes do cordel autêntico que, às vezes, por cima da dominação alienadora, através da ingenuidade ao mesmo tempo espontânea e cheia de malícia, consegue ser expressão concreta da experiência concreta do presente.” (p. 178)

Mas não foi apenas Gullar, evidentemente, que cedeu ao populismo didático. A efervescência do início dos anos 60¹³² leva até um versejador de formas fixas, tom elevado e vocabulário eloquente, como Lêdo Ivo, lembrar o Drummond de “Morte do leiteiro” em “O bombeiro”, quando traz o noticiário para dentro da esquadria poemática (“Os vespertinos de hoje divulgam rapidamente a morte do bombeiro João Cristóvão da Silva / ocorrida durante o violento incêndio de ontem.”, em IVO, 1962, p. 39) escrita praticamente em prosa, muitas vezes mais estrofada que cortada em verso. Nem de longe parece o poeta que, no mesmo ano, seria duramente criticado por Merquior, como todo o legado da geração de 45, que, “de tão diabólico, de tão caótico”, tivesse Ledo “que [...] apelar, dramático, pelo retorno de Bilac?” (1996, p. 49). Do “passadismo parnasianinho” que o crítico vê em sua geração (*op. cit.*, p. 51) ao poema que se segue, apenas um fortíssimo espírito coletivo de mobilização poderia explicar (IVO, 1962, p. 52-53):

os poetas são os pianos do mundo
 só eles permanecerão inalteráveis diante das musas e de Deus
 só eles terão a noção da agonia do mundo
 ontem um menino espanhol foi despedaçado por uma bomba
 amanhã se encontrarão poemas no bolso do suicida sonhador
 enquanto isso os guindastes trabalham incansavelmente dia e noite
 e os operários fatigam os braços e as pernas
 nenhuma oscilação haverá na Poesia
 ela ficará em equilíbrio porque os ritmos a amparam
 e Adriana não se prostitui.

Sou um comício. Sou uma revolução.

Mais uma vez presentes a contundência e a clareza desse tipo de proposta, embora a autoreferência à poesia seja um dado raro no cenário participante. É um poema que se permite certa metáfora e sublimação, mas longe das obras anteriores do autor. A citação à ditadura espanhola mistura-se com as agruras de um operário, na interessante conclusão de que política e economia entrecruzam-se em nível global. A poesia, heroicizada, é o componente de uma ingenuidade que se apresenta amiúde nas produções da época. Lêdo não chega a ser austero, mas mostra que até um esteta pode contagiar-se por um momento histórico fundamental e com isso lacear seus cabrestos da forma.

Ao falar dessa época, o CPC e seus célebres livretos do *Violão de Rua* são incontornáveis. É ponto pacífico entre os leitores contemporâneos que o valor estético daquelas publicações é o que menos se destaca da empreitada. Tanto poetas que depois mostrariam alto nível poético, como o próprio Paes ou Ferreira Gullar, quanto autores marcados por obras

¹³² Cf. SCHWARZ, 1992.

menos reconhecidas – mas com bons momentos – tal qual Geir Campos, emprestam aos volumes do CPC textos, em sua maioria, pobres, panfletários e/ou datados. Do último, por exemplo, lê-se (VIOLÃO DE RUA, 1962, p. 53):

Oração Recoordenada

[...]
E o pão difícil,
que nem todos tem,
dai-nos,
e a força de o repartir bem.
Amém!

A paródia ao “Pai Nosso” recai em uma obviedade que não produz nenhum efeito estético. O tom dominante das peças publicadas é o didatismo máximo, de comunicabilidade instantânea. Há ainda, nos compêndios, poemas escritos por “poetas de ocasião”, que de fato são sociólogos (como Clóvis Moura) ou arquitetos (Oscar Niemeyer), para ficar em dois exemplos. Por conta disso, esta iniciativa foi valiosa como ação social e posicionamento ideológico da classe intelectual, mas não acrescentou ao desenvolvimento literário dos autores.

Está-se vendo, até aqui, uma série de manifestações poéticas de cunho social, entre o fim dos anos 50 e o começo dos anos 60, de pouca valia estética, que não pode ser considerada austera pela frouxidão de sua forma e que, de certo modo, surge em um movimento coletivo da classe artística a partir de um momento especial na vida política do país (a industrialização, a urbanização, posteriormente a renúncia de Jânio e a questão Jango, etc.). Até que ponto, porém, essas criações podem ser aproximadas de obras como as de autores europeus do pós-guerra – ou mesmo aqueles poemas mais bem trabalhados de Drummond, Vinícius e Paes anteriormente analisados –, já que ambas tocam o âmbito político? Ou melhor, por que elas diferem tanto, já que nas duas há o mesmo clamor comunicacional, como visto, a mesma intenção de se equiparar à prosa em sua cristalinidade? Creio que esse trecho de Lafetá começa a responder tais questões:

a ingenuidade política e literária da arte “populista” e seu atraso estético como decorrência de uma visão de mundo que se distancia da realidade na medida em que se limita a reproduzir, através de esteriótipos, uma ideologia da força, da ação e do heroísmo individual - traços que já sabemos serem constitutivos da ideologia burguesa, desde o século XIX. (*op. cit.*, p. 194)

O lastro ideológico que sustenta as produções artísticas da época, sejam aquelas financiadas pela UNE, sejam as organizadas pelo CPC, ou mesmo empreitadas individuais, era muito pouco discutido, contradito, adaptado à realidade brasileira. As utopias de esquerda, que na Europa já feneciam frente ao horror do stalinismo e da Guerra Fria – ou, ao menos, eram

questionadas, postas em debate –, aqui tinham seus preceitos tomados como dogmas. Não é à toa que, em outra passagem, Lafetá afirma:

Nossos poetas de Violão de Rua jamais problematizaram a linguagem que usavam. Que significava "burguesia", "latifúndio", "patrão", "operário", "camponês", "revolução" etc.? [...] A língua já estava em farrapos, e a ilusão consistia em usá-la como se fosse algo de íntegro. A retórica populista de Violão de Rua procedia pela reprodução de um movimento ideológico de seu inimigo: reificava, fetichizava a linguagem, sem indagar de seu verdadeiro significado. (p. 192-3)

Quanto à nova austeridade, por sua vez, Hamburger diz que ela nasce “de uma aguda desconfiança de todos os recursos com os quais a poesia lírica mantivera sua autonomia” (*op. cit.*, p. 307), o que significa dizer, de sua ideologia, de seu verso e de sua palavra. Não há, nessa estética, uma linha política pré-definida (tanto que o crítico alemão alerta para autores não-marxistas, como Gottfried Benn e Eugenio Montale, que se enquadram nela), tampouco – evidentemente – uma uniformidade, mas uma base comum: “um ponto de partida e retorno, onde o silêncio tem de ser confrontado, todo o aparato verbal da poesia despojado e submetido à prova do silêncio” (*op. cit.*, p. 351). Sem o choque do trauma no quintal de casa, o poeta pós-guerra brasileiro não teve como atingir tal depuração crítica de seu material¹³³, embora sofresse, à distância, o fim do conceito de “humano” com a barbárie da Shoah e de Hiroshima, assim como seus desdobramentos, ou seja, a Guerra Fria e o desenvolvimento de um novo tipo de capitalismo.

Seria a posterior aceitação da vanguarda concreta e seu detimento na palavra que daria recursos para que a poesia política reinventasse seu vocabulário e conseguisse sair do lugar-comum. A partir da fusão de instrumentos visuais e de uma verve participativa, nomes como Paes, Gullar, Augusto de Campos e Décio Pignatari, e posteriormente Sebastião Uchoa Leite e Paulo Leminski, atingiriam novos níveis de propostas engajadas, cada um à sua maneira, da sátira sutil à piada contundente, da semiotização radical ao epigrama e ao haicai. Portanto, vê-se que uma tendência como a nova austeridade – em seu estado “puro” – identificada por Hamburger, seria praticamente impossível no pós-guerra brasileiro, não apenas pelo fato de que por aqui não houve a brutalidade dos conflitos *in situ*, mas também porque a resistência a partir de versos prosaicos e didáticos, de forma geral, foi construída muitas vezes a partir de chavões marxistas, não problematizados nem com relação ao seu conteúdo nem quanto à forma. Como

¹³³ Segundo Lafetá (*op. cit.*, p. 188), o poeta engajado brasileiro, basicamente, “simplificou a linguagem, usou o coloquial mais direto, carregou o texto de passagens dominadas pela função emotiva, arengou politicamente. Buscou a comunicação com o amplo público através desse seccionamento de temas e desta amputação de recursos linguísticos”.

se viu, poucos poetas, como Drummond e seu seminal *Rosa do Povo*; João Cabral e sua constrição verbal que antecedeu mesmo as vanguardas; Vinícius de Moraes e sua pontual e ocasional descritibilidade impactante; e, por fim, Paes em passagens muito específicas de sua obra de juventude, possuem traços mais marcados, nos recortes especificados anteriormente, da antilírica europeia.

3.2. O chiste na Literatura Brasileira

*vamos nos livrar de ezra pound?
vamos imaginar ezra pound
insano numa jaula em pisa enquanto
les américains comiam salsichas
e peanut butter nas barracas
dear ezra, who knows what cadence is?
vamos nos livrar de mariane moore?*

Angélica Freitas

3.2.1. Sátira pré-romântica: a piada como ridicularização moralizante

Ao longo do segundo capítulo, comentei rapidamente que considero José Paulo Paes um autor passível de ser inserido em certa tradição poético-satírica iniciada pelos poemas iâmbicos gregos e pelos epigramas romanos, como os de Catulo, estendendo-se a diversas manifestações trovadorescas ao longo da Idade Média, os sonetos burlescos e fesceninos de Burchiello no Renascimento, etc. Disse, ainda, que o fio condutor de uma linha tão irregular, que une tempos e produções artísticas tão distintas é a manipulação do significante, da matéria linguística, com o objetivo de moralização de indivíduos e sociedades, de crítica a estruturas de poder ou meramente pelo gozo do jogo com a língua, pela reminiscência infantil da catarse por meio visual, sonoro ou semântico, em um tom rebaixado que restitua a oralidade e seja acessível a uma grande gama de leitores. Para ficarmos em dois exemplos traduzidos por nosso poeta – familiar a tal universo – e aclarar essas características, pegue-se, primeiramente, um poemeto¹³⁴ de Marcial, ridicularizando uma mulher (In: PAES, 2006, p. 40-1):

¹³⁴ Presente em uma coletânea de “poesia erótica” editada e traduzida por Paes (2006).

IN LYRIM

Quid faciat vult scire Lyris. Quid? Sobria, fellat.

CONTRA LÍRIS

Líris quer saber o que fazer. O quê? Ela chupa, quando sóbria.

Ou ainda um dos célebres *limericks* de Edward Lear¹³⁵

*There was a Young lady of Portugal
whose ideas were excessively nautical;
She climbed up a tree
to examine the sea
But declared she would never leave Portugal.*

Havia uma mulher em Portugal
de exagerada vocação naval.
O passatempo dela
era olhar caravela,
Só para não sair de Portugal.

O epigrama volta sua diatribe contra uma pessoa específica, talvez de nome “Lyris”, talvez de nome parecido. O fato é que é impossível não ecoar *lyra, ae*, que lembra o instrumento musical e a poesia por extensão, a lírica. O uso de um substantivo próprio tão sugestivo contrasta fortemente com o restante do teor do texto, causando comicidade por meio do choque. Um outro recurso linguístico é a pergunta retórica, que repete o termo “*quid*” (“o quê”) e confere expectativa ao desfecho. A conclusão, mais uma vez, contraria a resposta que se pudesse esperar, não apenas pelo estranhamento entre a o tom poético inicial e a palavra obscena, mas também por uma inversão da lógica, do senso comum: “*Sobria, fellat*” (“Ela chupa, quando sóbria”), embora o que se suponha é que tal comportamento considerado “lascivo” à época ocorresse motivado pela embriaguez, ou seja, praticar um ato como o sexo oral sem beber é ainda mais grave.

Assim, há uma manipulação do significante, seja na escolha lexical, seja na interrogação colocada no meio do poema. Já com relação ao texto do escritor inglês, a forma fixa do *limerick* que ele eternizou é conhecida: primeiro, segundo e quinto versos mais longos (geralmente com oito sílabas), terceiro e quarto mais curtos (normalmente, até seis), no seguinte esquema rímico: AABBA. Embora seja associado ao nonsense, esse estilo, a um leitor do século XXI, está longe de ser algo muito estranho aos sentidos. Em meio ao século XIX, porém, o impacto foi

¹³⁵ Disponíveis, em sua totalidade, no original, em < <http://www.nonsenselit.org/Lear/index.html> > [acesso em 10 jun 2015]. A pequena coletânea traduzida por Paes, para crianças, foi publicada pela editora Ática, em 1997. (LEAR, 1997).

considerável. Sua fonte de prazer está no jogo que a estrutura rígida permite, pois a partir dela, diversas combinações de vocábulos, desde que respeitando a métrica e a sonoridade exigida, e conectando alguma lógica conteudística neles, é possível. Por esse motivo, é um dos moldes poéticos mais usados para a introdução de crianças na prática da poesia. No caso em tela, salta aos olhos a habilidade de concisão de Lear, capaz de narrar um “microconto” diante de tão pouca liberdade criativa. A ironia da mulher de vocação “naval” que não vai ao mar alça o contexto à comicidade. Isso, contudo, é quase acessório ao poema: especial é o prazer que ele causa por sua sonoridade, pelo reconhecimento, por parte do leitor/ouvinte, da forma fixa usada, pelo tom informal e pela incrível brevidade.

Portanto, embora pertencentes a realidades radicalmente diferentes, e sendo produções de contraste estético considerável, em ambas este manejo com a linguagem é o que define a intenção satírica. Por isso que, a partir do meu objetivo nesta seção (pensar em alguns poetas satíricos brasileiros e procurar em suas obras semelhanças e discrepâncias em relação a Paes), é fundamental que se tenha sempre em mente que, independentemente do humor estar presente como tópico, ou como elemento meramente na superfície do texto – tal qual em uma comédia de situações – um poema só será considerado de natureza “satírica” se esse caráter emergir de sua forma, ou seja, se a matéria, a coisa verbal trabalhada pelo autor na lavra do texto convergir para o seu procedimento de liberação psíquica, de moralização e de correção de si, do outro e do coletivo.

Quando se fala nesse tipo de criação em nossa literatura, o primeiro nome que desponta é o de Gregório de Matos, que, como visto no capítulo 2, estimulou o ensaísta José Paulo Paes e por ele foi analisado em “Um bacharel no purgatório” (1961c), texto em que é rechaçada a visão de que seria um poeta “revolucionário” politicamente. Entretanto, no mesmo artigo, afirma que seu maior legado foi ter abordado a questão por meio da verve satírica, a partir de seu “despeito” contra os opressores, embora o tempo que havia morado em Portugal o fazia “respeitar, senão a ordem constituída, pelo menos a autoridade d’El-Rei” (p.17), sendo incapaz de posicionar-se contra o colonialismo. Infelizmente, a análise não prossegue com relação aos elementos humorísticos nessa obra.

A contundência de Gregório é amplamente conhecida, a ponto de um crítico como Araripe Jr. tê-lo considerado de “alma maligna” e “caráter rancoroso” (*apud* Bosi, 2006, p. 39). Sua diatribe contra índios e negros certamente colaborou para tais predicados, como no poema abaixo:

Aos principais da Bahia chamados caramurus¹³⁶

Um calção de pindoba a meia zorra
Camisa de urucu, mantéu de arara,
Em lugar de cotó, arco, e taquara,
Penacho de guarás em vez de gorra.

Furado o beijo, e sem temer que morra
O pai, que lho envazou cuma titara,
Porém a Mãe a pedra lhe aplicara
Por reprimir-lhe o sangue que não corra,

Alarve sem razão, bruto sem fé,
Sem mais leis, que as do gosto, quando erra,
De Paiaíá tornou-se em Abaeté.

Não sei onde acabou, ou em que guerra,
Só sei que deste Adão de Massapé,
Procedem os fidalgos desta terra.

A vestimenta dos ameríndios, feita com a vegetação local; seu ritual de perfuração do lábio; seu paganismo, enfim, toda a sua cultura é tripudiada pelo poeta, que ainda despreza o seu sumiço. Antepassados dos baianos (já mestiços, à época), são entes adâmicos de onde diversos vícios têm origem. Como Bosi (*op. cit.*, p. 40) reforça, propiciar “o recurso a vozes da língua tupi” foi uma importante contribuição de Gregório à língua portuguesa. No contexto da época, essa escolha certamente tinha um objetivo derrisório, como a troca de “barro”, ao se referir a Adão, por “massapé”, palavra que soa pitoresca aos portugueses e aos “caramurus”, misturas de nativos com estrangeiros. A contraposição de termos e hábitos dos europeus e europeizados e dos indígenas reitera tal intenção, como um “exótico” “penacho de guarás” em vez do que seria considerado normal, uma “gorra”. Em resumo, são suas escolhas formais que geram a sátira, como resume Bosi (*idem*):

Em toda sua poesia, o achincalhe e a denúncia encorpam-se e movem-se à força de jogos sonoros, de rimas burlescas, de uma sintaxe apertada e ardida, de um léxico incisivo, quando não retalhante; tudo o que dá ao estilo de Gregório de Matos uma verve não igualada em toda a história da sátira brasileira posterior. (p. 40)

É prematuro comentar, nesse momento, a última frase da citação, tão incisiva. Mas convém repercutirmos o pensamento de Paes a respeito do poeta baiano. Em célebre estudo, João Adolfo Hansen – embora sem citar José Paulo – discorda tanto de quem considera Gregório um “poeta revolucionário” quanto de quem o critica por não ser um. Essa expectativa ou aquela leitura equivocada nascem do desconhecimento do gênero satírico, que usa “de

¹³⁶ Disponível em <<http://www.casadobruno.com.br/poesia/g/gregorio09.htm>> [acesso em 11 jun 2015]

elencos de lugares-comuns mais ou menos petrificados como esquemas argumentativos genéricos” (HANSEN, 2004, p. 52), representativos do contexto em que se está inserido¹³⁷. Por causa de sua acidez também ter atingido políticos, costumou-se ler sua obra como participante, engajada socialmente. Ela parece, porém, ter as mazelas intrínsecas da contemporaneidade de Gregório mais como sintoma que como fim, um dado a mais na construção de sua engenhosidade. Nesse ponto, Hansen corrobora a visão de Antonio Candido, para quem o poeta baiano, ao transpor a rigidez do soneto para a realidade brasileira, nele inclui, além de temas líricos, mais tradicionais, “os costumes da sociedade em formação, com os seus preconceitos, as suas querelas, a sonoridade dos seus nomes indígenas” (CANDIDO, 1989, p. 177).

Isso acaba por invalidar a própria crítica de Paes, já que nem “social” nem “revolucionário” aderem bem ao autor barroco. Pelo contrário: herdada dos renascentistas, a sátira barroca é, segundo Hansen, “defesa da ordem associada à defesa da posição hierárquica, pois seu pressuposto é o de que a boa ordem política implica a manutenção da hierarquia ideal” (*op. cit.*, p. 52). Desqualifica-se um homem, ou um grupo de homens, mas jamais uma estrutura. Ao escolher suas “vítimas”, o satirista está expressando o *topos* de uma comunidade. Não é apenas sua a discriminação do que pertence à cultura ameríndia, mas o pensamento predominante naquele recorte espaço-temporal. O mesmo quanto a um descontentamento de ordem governamental, ou qualquer outro tema. Trata-se da manifestação poética do sentimento antes apenas pertencente ao universo oral. Vê-se aí o que tanto incomodou a Paes, que, ao contrário, sempre direcionou seu estro cômico contra padrões estruturados da sociedade, modos de governo, cenários macroeconômicos, costumes globalizados. Os poemas do autor paulista não representam, salvo raras exceções, moralizações específicas dirigidas a alguém, mas são a cristalização de toda uma ideologia política.

No caso de Gregório, portanto, a intensa manipulação de seus significantes por conta da função humorística de sua poesia não deixa dúvidas que se está diante de um satírico *de facto*, o nosso primeiro. É difícil, porém, dizer o mesmo de Tomás Antônio Gonzaga em suas *Cartas Chilenas*, outro elemento canônico da literatura brasileira considerado como tal. Com versos claros, em linguagem nítida, as epístolas menosprezam o governador, tratado amiúde como o “Fanfarrão”, e que ganha adjetivações como “gordo rocinante” e “pobre tonto”. A comicidade não está por todo o poema, mas em determinadas partes, como recurso de abrandamento da ira com que Critilo descreve os desmandos do governante. Não parece haver um trabalho voltado à sátira, primeiro pelo fato de que as cartas adquirem, em sua maior parte, tom grave; segundo,

¹³⁷ No caso da Bahia seiscentista, continua Hansen: “misoginia, crítica à simonia, glotoneria, usura e luxúria do clero, crítica dos judeus” (*idem*)

pela ausência de recursos estilísticos (exceto certo vocabulário escarnecedor, como as expressões acima) que a realce.

Esse trabalho de historiografia literária com foco exclusivo na sátira como *modus operandi* (rechaço, aqui, termos como “gênero”, em categorizações estanques como a de Northrop Frye, 1973) ainda está para ser feito. Há pouco material acerca do assunto, o que obriga o pesquisador a recorrer aos críticos que abordaram determinados autores a partir de um viés mais abrangente, como fizemos com os comentadores de Gregórios de Matos. O autor baiano, porém, extrapola esse escopo, de forma que as problematizações teóricas raramente concentram-se apenas no estro da comicidade. É por causa disso que essa genealogia está sendo rascunhada: para que se tenha alguma base para a comparação com o objeto aqui em pauta, José Paulo Paes.

Um dos motivos que pode ter levado a essa situação é a condição algo *outsider*, de excluído do sátiro. Vejam-se os casos já aludidos: a obra de Gregório até hoje carrega dúvidas de autoria (para não falar do problema dos supostos plágios), muito em função da clandestinidade de sua escrita. *Cartas Chilenas* passou mais de um século sem ter seu criador desvendado, apócrifia que certamente começou por medo de repressão. Não bastasse esse fator, há nesse tipo de obra uma aura de baixa literatura, de menor relevância. Não é à toa que diversos nomes que serão aqui mencionados permaneceram nas trevas do cânone até muito pouco tempo, resgatados por um ou outro crítico de peso que os referendou à academia.

Recentemente, alguns textos de Ricardo Domeneck têm sido de incrível contribuição para a questão, constituindo talvez a mais específica referência no que se refere a uma arqueologia de nossa poesia satírica. Para ele, essa tradição nasce da fusão entre a “oralidade” e a “consciência da materialidade do signo” (2011a), exemplificando com os epigramistas romanos e as *fatras* europeias, até chegar aos poetas da $L=A=N=G=U=A=G=E$. Com relação às raízes no Brasil, afirma:

No contexto brasileiro, podemos pensar na poesia satírica de Gregório de Matos (1636 - 1696), mas também no trabalho fenomenal do poeta brasileiro conhecido como Sapateiro Silva, ativo no início do século XIX, que nos deixou textos brilhantes, ainda hoje negligenciados pela maior parte da historiografia literária brasileira. (2010)

Por escrever na revista virtual que edita ao lado de Marília Garcia e Angélica Freitas, *Modo de Usar & Co.*, Domeneck está fora da esquadria acadêmica, o que lhe confere liberdade para o tom informal e total autonomia de pauta, mas causa certas faltas de mediação teórica que devem ser filtradas. À primeira vista, pensar em Gregório de Matos e poetas da revista

L=A=N=G=U=A=G=E inseridos no mesmo balaio beira a insanidade. Entretanto, o poeta e crítico propõe uma grande generalização, tal qual uma “tendência poética” que abarque, reiteiro, esses dois pontos: a busca pela expressão da oralidade e a manipulação linguística que acentue esse efeito. É uma opinião válida que, creio, deve ser complementada: em nenhum dos textos, as palavras “prazer”, “gozo”, “catarse” ou “liberação” estão presentes. Não me parece que obliterar tal aspecto da tradição satírica seja coerente, sob pena de transformá-la em um mero exercício de forma, ou ainda em poesia despropositada, que é como o seu argumento soa, por vezes.

Se o polêmico ensaísta não desenvolve sua hipótese sobre Gregório Matos, fala de Sapateiro Silva, citando “Sábado fez quinta-feira”, uma de suas glosas. Este poeta, atuante no fim do Arcadismo, foi pinçado do “lixo cultural” por Flora Süssekind, nas palavras da própria. Em consonância com o que diria Domeneck mais de duas décadas depois, ela afirma que o “poeta-sapateiro”, por não se enquadrar no padrão “cortesão” dos árcades, e por seu estilo satírico e popular, foi limado da grande circulação por ir contra o estilo linguístico e literário dominante:

Motivos não faltam à história literária para se desvencilhar daqueles que ampliam as complexidades da geração histórica a que pertencem, problematizam e tomam mais ambígua a produção literária do período em que viveram; dos que parecem escapar às classificações, periodizações e aos julgamentos de valor tradicionais. (1983, p. 14)

Ainda segundo a teórica, ele não se afasta completamente do Arcadismo, mantendo a predileção por sonetos e baladas, além da presença do convite amoroso. Como contraponto, contudo, não há na obra de Sapateiro a quase exclusividade por uma representação das camadas “altas” da sociedade, fator quase unânime na literatura da época, marcada por encomendas, trocas de elogios e homenagens políticas. Ao contrário, retrata as classes baixas, os ofícios manuais, enfim, camadas algo distantes da poesia de seus contemporâneos. Em termos de linguagem, citações eruditas à mitologia convivem com um vocabulário popular, às vezes abjeto, de excrementos e anatomia humana. Particularmente nas glosas (obras de cunho evidentemente satírico) flerta com o esvaziamento de sentido, que Süssekind vê como uma resposta à rigidez das leis estéticas e linguísticas neoclássicas pregadas em seu tempo, sendo o contrassenso uma maneira de se manter alheio ao engessamento dos padrões. Veja-se esse exemplo:

TENHO UM GALANTE CHINELO...¹³⁸

MOTE

Tenho um galante chinelo
 Com que vou a São Mateus,
 Tenho minha fralda rota,
 Ninguém me bote quebranto.

GLOSA

[...]

Se tendes sapato justo,
 E pões as mãos nas ilhargas,
 Eu tenho as botas mui largas,
 Com que passeio sem custo.
 Se tendes de raios susto
 Eu caço da vela a escota;
 Se tendes no frasco a gota
 Como mostra das crioulas,
 Eu por baixo das ceroulas
 Tenho a minha fralda rota.

Se tendes novo capote
 Mais chibante do que o velho,
 Eu tenho um torto chavelho,
 Que me faz vezes de pote.
 Se a cavalo andais de trote,
 Eu do chão não me levanto,
 Não me assusto, nem me espanto,
 Serei sempre pé-de-boi,
 Ora aí está como foi,
 Ninguém me bote quebranto.

A contraposição entre as classes fica evidente, com o poeta colocando-se como “pé-de-boi”, o que lhe é uma vantagem. As palavras de cunho popular, como “quebranto”, e uma insinuação grotesca (“frasco” pode ser lido como “ânus”) mostram o tom humorístico do texto em redondilha, além de uma outra característica típica do humor: há certa circularidade na glosa, com microargumentos de quatro versos (às vezes dois), que poderiam repetir-se *ad aeternum*. A partir de uma estrutura fixa, é expressa a condição dos mais abastados, e posteriormente do eu-lírico, sempre em tom de deboche. Vê-se que a arquitetura formal favorece a comicidade, o que, de maneiras diversas, repete-se ao longo de sua obra, mostrando que Sapateiro Silva teve um projeto humorístico, sendo de fato essencial em qualquer discussão acerca do tema. Além deste humor participante, e do embaciamento de sentido (talvez “nonsense” seja um tanto exagerado), produziu a mais tradicional das sátiras, a ácida crítica

¹³⁸ Disponível em < <http://www.projetolivrolivre.com/Poesias%20do%20Sapateiro%20Silva%20-%20Iba%20Mendes.pdf> >, acesso em [15 jun 2015]

individual. Por exemplo, quando teve um alfaiate como alvo, como se vê nesse quarteto de um de seus sonetos¹³⁹ mais famosos:

Você não é alfaiate, é remendão,
Eu bem podia crer o que se diz;
Porém como por asno nunca quis,
Justo é sinta o mal sem remissão.

Sapateiro é, assim, mais um dos pais da poesia humorística no Brasil. Tanto em seus versos como nos de Gregório, é mais acentuada a comicidade voltada à moralização específica a um alvo, baseada em esquema de rimas e formas fixas, ainda sem a concisão verbal que seria uma conquista futura (e, portanto, uma válida arqueologia para Paes). Além de deixar sua valiosa obra, contudo, serviu de inspiração a uma fundamental geração de sátiros da segunda metade do século XIX, alguns deles provavelmente nossos primeiros poetas modernos.

3.2.2. O humor pelo humor: a sátira romântica

Embora de certa forma criticado por Flora Süssekind pela quase exclusão de Sapateiro Silva da *Formação da Literatura Brasileira*, foi Antonio Candido o único crítico a perceber e investigar uma suposta linha de continuidade na “poética baixa” dos séculos XVIII e XIX, já em artigo de 1989 (“A poesia pantagruélica”), e portanto devedor do próprio estudo da teórica carioca. Esta contiguidade, para ele, fica expressa na análise do humor romântico, em especial o de Bernardo Guimarães e outros frequentadores da Faculdade de Direito do largo São Francisco, que provavelmente tiveram acesso aos escritos de Sapateiro:

Seria o caso de lembrar o poeta José Joaquim da Silva, o chamado "Sapateiro Silva"? [...] O Sapateiro Silva deve ter influído nos estudantes de São Paulo. [...] De fato, é flagrante a semelhança dos poemas de Silva com alguns de Bernardo Guimarães, como o "Mote estrambótico". (1993, p.233)

Ainda para Candido, o efeito dominó iniciado pelo poeta popular desprezado pelos árcades “poderia explicar até certos traços da poesia de Sousândrade” (*idem*), no que se configuraria uma pequena genealogia de nossa sátira pré-moderna, e deveria amenizar a crítica de Domeneck à crítica em geral. Infelizmente, o blogueiro deixa de mencionar não só este seminal artigo, mas outros dois fundamentais trabalhos que enfocam a comicidade romântica: um ensaio de Paulo Franchetti, anterior ainda ao de Antonio Candido; e um livro de mais fôlego, de Vagner Camilo. Embora haja mais pesquisas pontuais acerca do tema, este parece ser o caldo

¹³⁹ Disponível em < <http://unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/Sapateiro/Soneto3.htm> >, acesso em [15 jun 2015]

primordial, e, se não configura um silêncio total da crítica como Ricardo Domeneck sugere, quantitativamente é bem inferior a diversos outros tópicos mais canônicos de nossa literatura, de forma que sua constatação não deixa de fazer sentido.

Fica então a pergunta: por que o espírito paródico nasceria de tal forma no Romantismo? Para Candido, “desejo de manifestar as forças obscuras e recalçadas da alma” e “negar a ordem da razão social” (*op. cit.*, p. 229) em uma época cujo desafio, mais e mais, era justamente o desenvolvimento da racionalidade. O escape desse mecanismo leva à figura retórica do anfiguri, “um universo absurdo que define a sua própria lógica” (*op. cit.*, p. 239): a seara do nonsense, da combinação aleatória, da livre associação.

Em realidade, porém, apenas Bernardo Guimarães atingiu tal estágio de modernidade, que Candido chega a comparar ao Dadaísmo e ao Surrealismo (quanto ao instrumento associativo, reitere-se). Poetas¹⁴⁰ como Luis Gama e José Bonifácio de Andrada e Silva resvalam em procedimentos mais sofisticados vez ou outra, e fazem boa poesia satírica, mas um tanto distantes do grau de ousadia e originalidade do autor de *A Escrava Isaura*. Romancista de livros vendáveis e sem novidades estéticas, poeta lírico de versos neoclassicizantes um tanto tardios, Bernardo é o paradigma de nossa comicidade poética pré-moderna, um divisor de águas na literatura brasileira. O excelente “A orgia dos duendes”¹⁴¹, de atmosfera noturna e humor mais grotesco, abusa do conceito de “baixo”: fantasmas, esqueletos, lobisomens, em quadras de alta sonoridade e narrativa fluida. Como paródia, destaque a “A origem do mênstruo” (GUIMARÃES, 1875, p. 2), apropriação de fábulas clássicas:

A ORIGEM DO MÊNSTRUO

De uma fábula inédita de Ovídio, achada nas escavações de
Pompéia e vertida em latim vulgar por Simão Nuntua

‘Stava Vênus gentil junto da fonte
Fazendo o seu pentelho,
Com todo o jeito, p’ra que não se ferisse
Das cricas o aparelho.

Tinha que dar o cu naquela noite
Ao grande pai Anquises,
O qual, com ela, se não mente a fama,
Passou dias felizes...

¹⁴⁰ Vagner Camilo (1997) dedica todo um capítulo ao humor de Álvares de Azevedo, analisando sua fina e culta ironia. Por limitar-se a tal procedimento e não fazer propriamente poesia satírica, está fora do escopo deste trabalho.

¹⁴¹ Para uma análise detida do poema, ver o ensaio de Duda Machado (2007)

Rapava bem o cu, pois resolvia,
 Na mente altas ideias:
 — Ia gerar naquela heróica foda
 O grande e pio Enéias.
 [...]

Termos tais quais “pentelho” e “cu” obviamente chamam a atenção como dissonantes em meio a um tom épico, com citações mitológicas, inversões sintáticas e adjetivações típicas do gênero, como “grande e pio Enéias”. Não há, nem aqui nem em “A orgia dos duendes”, uma ridicularização direta a um alvo específico, mas apenas o jogo lúdico da releitura paródica, no máximo com uma genérica condenação ao que a Antiguidade representa: ter o destino guiado pelos deuses, bem como todas as explicações originárias. Na continuidade da obra, Vênus – machucada por uma ninfa durante sua raspagem íntima e tendo tingido o mar com seu sangue, o que causa transtorno aos outros deuses – é punida, desvelando a razão pela qual mulheres menstruam (*op. cit.*, p. 7):

[...]
 Para punir tão bárbaro atentado,
 Toda humana crica,
 De hoje em diante, lá de tempo em tempo,
 Escorra sangue em bica...

E por memória eterna chore sempre
 O cono da mulher,
 Com lágrimas de sangue, o caso infando,
 Enquanto mundo houver...”

Amém! Amém! Com voz atroadora
 Os deuses todos urram!
 E os ecos das olímpicas abóbadas,
 Amém! Amém! Sussurram...

Note-se cada quadra, com segundos e quartos versos mais curtos, sempre rimando e ditando o ritmo em cada estrofe. Neste caso, a lógica semântica ainda se mantém, mas nos melhores poemas do autor, isso não ocorre. Franchetti (1987), no citado artigo, traz duas qualificações que dão conta da mais importante diferenciação entre Bernardo e seus contemporâneos: “ordenação do discurso em seu, por assim dizer, estado puro” (p. 12) e “escrita automática *avant la lettre*” (p. 13), recursos distantes de um Luis Gama, por exemplo. É tal gratuidade do satírico que faz dele um precursor incontornável do humorismo em nossa poesia. E, o mais relevante: por não ter “alvos” e “temas”, é uma comicidade que nasce na e da linguagem (*op. cit.*, p. 2):

Disparates rimados

O queijo — dizem os sábios —
 É um grande epifonema,
 Que veio servir de tema
 De famosos alfarrábios.
 Dá três pontos nos teus lábios,
 Se vires, lá no horizonte,
 Carrancudo mastodonte,
 Na ponta de uma navalha,
 Vender cigarros de palha,
 Molhados na água da fonte!...

A coerência sintática faz com que o leitor busque um sentido, mas a articulação entre os sintagmas não obtém uma amarração inteligível. Nessa coleção de poemetos, “Disparates rimados”, redondilhas em um rígido esquema rímico (ABBAA-CCDDC) conferem um caráter predominantemente oral ao texto, cuja estranheza semântica torna-se lúdica (*op. cit.*, p. 2-3):

Há opiniões diversas
 sobre dores de barriga:
 Dizem uns que são lombrigas;
 outros, que vêm de conversas.
 porém as línguas perversas
 nelas vêm grande sintoma
 de um bisneto de Mafoma,
 que, sem meias, nem chinelas,
 sem saltar pelas janelas,
 num só dia foi a Roma.

Paes, em artigo sobre o Surrealismo (ou a falta dele) no Brasil¹⁴², ao desenhar seus possíveis traços antecipatórios, cita os estudantes de São Paulo e sua obra pantagruélica. Realça que o teor de improviso destes poemas ditos bestialógicos, "compostos de improviso durante a tropelia das ceias estudantis [...] os aproxima da escrita automática de Breton e Soupault, quando não da livre associação da psicanálise." (PAES, 2008a, 306), além de citar as *fatras* medievais. Quanto à última, Camilo reforça (após citar esse texto paesiano) que a semelhança com Guimarães dá-se pela substituição do modo de encadeamento entre um verso e outro: em vez de operado pelo sentido, acontece por meio da forma, como a rima. Os exemplos acima parecem ilustrar tal visão, o que definitivamente insere Bernardo na tradição satírica a que venho me referindo.

Sobre a recepção e o alcance desse tipo de produção, comentando a afirmação de Candido – para quem o leitor, diante do nonsense, passa a aceitar “as regras do jogo e com ela

¹⁴² “O surrealismo na Literatura Brasileira”, originalmente publicado em *Gregos e Baianos*, de 1985.

a maluquice” (*op. cit.*, p. 237) –, Camilo restringe tal realidade a um fruidor especializado, pós-vanguardas do século XX, como o crítico em questão. Segundo ele,

Destituída da função “expressiva”, sobre a qual recaía a ênfase da poesia romântica em geral, e sem qualquer finalidade interativa, comunicacional, a poesia pantagruélica assinalava a ruptura com a comunidade leitora, dando fecho a uma tendência marcante [...] da literatura produzida em meio acadêmico: o seu caráter segregativo, que aqui é levado ao extremo, em perfeita homologia com o meio que a gestou. Talvez mais do que homologia fosse o caso de falar em conversão do dado externo (relativo ao modo de inserção social do grupo estudantil) em elemento de fatura dessas poesias. Todo o estado de exceção, a tendência ao fechamento e a irreverência do grupo estudantil se cristalizam em forma literária, podendo-se dizer que a poesia pantagruélica (com todo o peso desse adjetivo) não apenas se *vincula* a esse grupo mas acaba por *estilizar* toda a conduta deste. (*op. cit.*, p. 202)[grifos do autor]

Há que se mediar cuidadosamente a contundente afirmação. Se, por um lado, o nonsense pode ser intimidador e com isso castrar uma aceitação mais ampla, por outro sua natureza oral e lúdica poderia atrair outros públicos, inclusive infantil. Isso não ocorreu, pois praticamente não houve circulação externa desse material, aliás, destruído quase que imediatamente, o que por sinal ressalta um certo lado performático, mais uma aproximação possível com manifestações trovadorescas da Idade Média. A expressão “caráter segregativo”, usada pelo crítico, faz sentido se compararmos com autores de alta popularidade no Romantismo, como Álvares de Azevedo e Castro Alves, cujos escritos certamente são mais acessíveis ou palatáveis a diferentes perfis de fruidores. Porém, se avançarmos no tempo e pensarmos em boa parte da produção poética moderna, não é toda ela exclusiva a iniciados, sem com isso deixar de ser universal? Como ressalta Candido, os traços de semelhança da poesia bestialógica (considero, aqui, basicamente a de Bernardo Guimarães) com certas vanguardas futuras são reconhecíveis. Parece, portanto, possível dizer que também nesse aspecto citado há uma analogia jacente: em ambas, a ininteligibilidade e o estranhamento nascem de um caldo psicanalítico e estético comum a todos os homens, embora o resultado poético seja superficialmente hermético. Em movimentos como o Surrealismo, tem-se mais consciência desse processo. Na produção pantagruélica, a feitura parece mais intuitiva ou mesmo despropositada, visando apenas o jogo dos significantes.

Pensando em uma comparação com Paes, esse humor romântico apresenta-se oposto a ele com relação a esvaziar o sentido dos versos, em vez de superconcentrá-los, como no chiste. Embora, muitas vezes, os recursos usados sejam parecidos (paronímias, rimas, etc.), seus fins manifestam-se em direções contrárias. Ainda assim, é nos “Disparates Rimados” que se vê a primeira expressão poética satírica em que a brevidade e a concisão são responsáveis pelo tom

paródico. Nesse aspecto, Guimarães (e outros românticos) antecipam, de certa forma, Oswald e seu poema-piada, de forma que a ligação com a obra paesiana é inevitável.

Em termos conteudísticos, de fato, raras foram as ocasiões em que José Paulo buscou apenas a catarse formal, lúdica, como nesses textos de Bernardo: seu padrão de comicidade exigia um fundo participante, interessado socialmente, como já visto. Quando tentou aventurar-se no sem-sentido, a poética paesiana perde tanto a capacidade do gozo com o significante quanto o seu poder crítico, como no já citado “O silêncio é de ouro”.

Por conta disso que, em seu artigo citado anteriormente, fala com quase neutralidade sobre os “estudantes pantagruélicos”, enquanto em outro ensaio¹⁴³ – esse, anterior, do início dos anos 60 – dedica todo um texto a Luís Gama e sua sátira política. Não é de espantar que o ex-escravo e árduo crítico de vícios da sociedade do século XIX chamasse a atenção de José Paulo, especialmente por, diferentemente de alguns companheiros de geração, não voltar os olhos apenas a si mesmo, mas ao coletivo. Ao direcionar sua diatribe contra o cotidiano de sua época, o poeta atinge um primeiro estágio do entroncamento poesia e sociedade. Para o ensaísta, o próximo passo foi dado quando se aprofundou na questão-chave, a luta de classes, ampliou o ímpeto e passou a visar questões mais macroestruturais, como a Guerra do Paraguai e o Parlamentarismo do Segundo Império:

Todo crítico de costumes é um revolucionário em estado potencial. Sabe ver sagazmente as mazelas sociais, mas não chega a penetrar-lhes o sentido mais profundo; reconhece os efeitos, mas ignora-lhes as causas [...] o poeta político toma, aos poucos, o lugar do crítico de costumes (1961b, p. 43-4)

Em *Calendário Perplexo*, mais de vinte anos depois deste artigo, Paes ainda citaria o autor em um poema (p. 265) referindo à abolição da escravidão, e com diversos motivos da cultura afro-brasileira. A referência ao bode explica-se pois Gama, em humor autoderrisório, assumia para si esse chamativo discriminatório, comum à época, para pessoas negras:

13 de maio
ALMAS BRANCAS

a comissão de frente
ajoelha-se à porta da cabana de pai tomás
para saudar a comissão julgadora
enquanto no fundo do quintal
o bode de luís gama
tenta baldadamente explicar à prole
que negritude quer dizer
“negro em tudo”

¹⁴³ “Luís Gama, poeta menor”, em *Mistério em casa* (PAES, 1961b)

Já Franchetti (*op. cit.*) tem uma visão menos inflamada do poeta, vendo-o como um bom satirista, mas dentro de certo decoro e bom-senso que não permitem a extrapolação ao bestialógico. Pegue-se um exemplo (GAMA, 1861, p. 21-23):

Sortimento de Gorras para a Gente do Grande Tom

[...]
 Se grosseiro alveitar ou charlatão
 Entre nós se proclama sabichão;
 E, com cartas compradas na Alemanha.
 Por mil anos impinge ipecacuanha;
 Se mata, por honrar a Medicina,
 Mais voraz do que uma ave de rapina;
 E num dia, se, errando na receita,
 Pratica no mortal cura perfeita;
 Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
 Pois que tudo no Brasil é raridade!
 [...]
 Se impera no Brasil o patronato,
 Fazendo que o Camello seja Gato.
 Levando o seu domínio a ponto tal,
 Que torna em sapiente o animal;
 Se deslustram honrosos pergaminhos
 Patetas que nem servem p'ra meirinhos,
 E que sendo formados Bacharéis,
 Sabem menos do que pêcos bedéis:
 Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
 Pois que tudo no Brasil é raridade
 [...]

Com uma série de dísticos rimados finalizando em um refrão, o poema deve muito à oralidade, e é de fácil assimilação. O inusitado das situações propostas é cômico, mas inteligível (e pior, verdadeiro até hoje, no Brasil) e longe do estilo de um Bernardo Guimarães ou de um Qorpo Santo. Em sua técnica satírica de explorar formas fixas para reproduzir textos críticos à sociedade, Luís Gama merece os estudos mais completos de que vem sendo objeto, pois o fato de permanecer em uma seara humorística mais “convencional” não diminui seu êxito. Em termos de inovação formal, porém, não trouxe dados muito originais que abalassem paradigmas anteriores.

Qorpo Santo, ao contrário, quebra todos eles. Talvez o mais insólito literato brasileiro, conhecido por suas peças de enredo caótico, que chegam a ser consideradas precursoras do teatro do absurdo por certos críticos, também escreveu poemas, em que se percebem alto grau de gratuidade e diferentes níveis de humor. Muitos deles foram resgatados há pouco tempo pela pesquisadora Denise Espírito Santo (2000), que encontrou um raro exemplar da *Ensiqlopèdia*

*ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*¹⁴⁴ (a partir da ortografia criada pelo próprio escritor), cujo primeiro capítulo é dedicado apenas à poesia. Uma pletora de textos diversos, desde alguns líricos (os que menos se destacam), fragmentos de poemas (“pedaços”) assim apresentados, epigramas satíricos e investigações metalinguísticas que antecipam questões que apenas interessariam, décadas depois, às vanguardas do meio do século XX. No poema que se segue, isso fica claro, pela criação de neologismos a tentar impor à língua uma lógica paralelística que ela não tem, exceto na poesia, espaço que permite essa “correção” (SANTO, 1877, livro I, p. 12-13):

Termos

Quantos a indireitar!
Quantos podem – s'adotar!

Se de chinelos – chinelar
Ou de chinelos – andar;
De çapatos – çapatar;
De botinas – botinar;
De bótas direi – botar!

Se de polvilho – polvilhar
Ou com polvilho – salpicar;
De cinzas digo – cinzar!

Se de rabeca – rabecar
Ou rabeca – tocar;
De frauta, digo – frautar!

Se d'espingarda – espingardar
Ou tiros dar;
De pistola – pistolar!

Se de cigarro – cigarrar
Ou cigarros – fumar;
De cachimbo – cachimbar;
De charuto – charutar!

Se de faca – facada,
E tãobem – facar;
De garfo – garfar
E tãobem – garfada!

Está-se no limite da linguagem, em um questionamento cômico que brota do significante, do estranhamento do leitor ao deparar-se com as idiossincrasias do código que lhe passam despercebidas, por conta da arbitrariedade de seu uso. Os travessões, comuníssimos em

¹⁴⁴ Hoje, todas as partes já encontradas da *Ensiqlopèdia* estão disponíveis em <<http://www.pucrs.br/biblioteca/qorposanto>>, acesso em [13 jun 2015]

sua obra, marcam o ritmo, sempre cuidadosamente compassado, como no caso acima, em que a repetição de palavras cognatas confere uma musicalidade dinâmica, que aliada aos versos curtos, lembra uma cantiga de roda. Já neste outro epigrama, o que chama a atenção é a quase ausência temática, ao menos superficialmente, ou sua quase irrelevância perto do jogo sonoro que se constrói a partir das rimas e do paralelismo sintático: (*idem*, p. 38)

Mote

Vieram-me trêtas
Vieram-me letras

“Treta”, à época, referia a uma estratégia qualquer de sucesso na esgrima, e, por extensão, a uma artimanha que se faz acerca de algo. “Vieram-se tretas”, no sentido de tive ideias, bolei estratégias. O segundo verso espelha o primeiro, com a simples troca do “t” pelo “l”, em que surge uma paronímia: “letras”, contextualizando a primeira frase. É notável como este poema lembra os textos chistosos de José Paulo Paes, seja pela brevidade (neste grau, raríssima no século XIX, mais radical que em Bernardo Guimarães), pela exploração do fenômeno linguístico apontado e pelo fato de que o conteúdo da peça é reforçado, ou ainda mais, é performado mesmo pelo seu significante, que ao operar a transação formal do chiste “tretas”/“letras” edifica a treta propriamente dita, a artimanha em forma de letra, ou seja, o poema ardiloso, que aparenta simplicidade e despretensão, mas que carrega em si sua própria solução hermenêutica. É, provavelmente, o primeiro autor a usar o “chiste-piada”, na forma como temos estudado neste trabalho, na história poética brasileira.

Qorpo Santo é, portanto, incontornável em uma reflexão sobre poesia e sátira no Brasil. Pelo fato de sua vida ser algo misteriosa, é muito difícil saber até que ponto conheceu outras manifestações cômicas, seja de poetas brasileiros, seja de estrangeiros. Independentemente de suas referências, a profunda reflexão sobre a linguagem e a consciência que possuía ao desmistificar o literário e aproximá-lo de um tom mais baixo o qualificam como um dos grandes nomes de nossa poesia.

Igualmente original em sua escrita, porém mais divulgado nas últimas décadas por conta dos esforços dos irmãos Campos (2002), Sousândrade teve um veio humorístico que não pode ser desprezado. É conhecido o caráter rapsódico do poema *O Guesa*, que combina lendas indígenas com manifestações subjetivas em uma linguagem desconcertantemente rica. Há duas inserções cômicas, identificadas pelos críticos participantes do Concretismo, dentro da imensa estrutura épico-lírica: a primeira, no Canto II, chamada “Dança de Tatuturema”, e a outra, mais

densa, “Inferno de Wall Street”, no canto X, cujo trecho destaco (SOUSANDRADE, 2012,, p. 260):

(O GUESA escrevendo *personals* no *Herald* e consultando as SIBILAS e de NEW YORK:)

— *Young Lady* da Quinta Avenida,
Celestialmente a flertar
Na igreja da Graça...
— Tal caça
Só mata-te *almighty dollár*.

Apenas os excertos satíricos do poema apresentam rubricas, tal qual em uma peça de teatro. São como falas praticamente sem conexão, representando um inferno caótico em que diversas pessoas expressam-se concomitantemente. Augusto e Haroldo apontam em cada um desses epigramas uma estrutura similar, sempre baseada no *limerick*, não na sequência rímica de Lear, AABBA, mas com o primeiro verso solto e em seguida uma quadra ABBA. Destaca-se, no exemplo acima, a sonoridade entre dois idiomas diferentes, “flertar” e “dóllar”, procedimento comum em poetas do século XXI. Isso explica-se, porém, pelo fato de que Sousândrade passou muito tempo fora do Brasil, teve contato com diversos idiomas e estilos literários, adicionando assim esse grau de globalização à sua produção que, hoje, é intrínseca a qualquer escritor. Sua comicidade baseada em uma forma fixa e no contexto de um poema épico o afasta de Paes, tornando forçada uma comparação.

Luisa Lobo, em estudo que precede a recente (e ótima) edição de *O Guesa*, nota que a *ReVisão* empreendida pelos Campos privilegia o satírico, apenas dez por cento do total do poema, embora toda a obra mereça maior atenção (que, de fato, vem tendo por mais pesquisadores). Sobre o estilo geral do autor, diz a ensaísta:

Nesse processo de carnavalização, aliado a uma intensa intertextualidade, operam a paródia, as paráfrases, citações e referências a inúmeros autores, obras, personagens, mitos, em versos que rimam vocábulos raros ou em língua estrangeira com o português, numa original ourivesaria linguística. Ainda no plano da carnavalização, há as rimas em língua estrangeira, com o tupi-guarani, o quíchua, o inglês, o francês, o espanhol, o latim, o grego e até mesmo o holandês. (2012, p. 12)

Enfim, estão postos três autores, Bernardo Guimarães (1825-1884), Qorpo Santo (1829-1883) e Sousândrade (1833-1902), que vivem o período romântico, compõem certos textos com características similares a seus companheiros de geração, mas que, em determinado recorte de suas obras que tentei mostrar, implodem a grandiloquência do verso confessional ou o alto estilo dos maiores poemas políticos. Ao descerem o tom de suas dicções e – cada um à sua maneira

– duvidarem do “senso” ou da “lógica” comuns, adotam o satírico como voz e propõem profundas reflexões estéticas e linguísticas, a partir da coloquialidade, do obsceno, do insólito e do nonsense. Com isso, instauram uma primeira lufada de modernidade em nossa poesia, muitas décadas antes da Semana de Arte Moderna. São inegáveis algumas das antecipações existentes nesses autores que, posteriormente, pareceriam inéditas nos desbravadores da década de 20. Não digo isso como uma crítica aos modernistas paulistas, como Domeneck¹⁴⁵ faz, mas como um registro fundamental do processo atualizador por que a literatura brasileira passou já antes de 1922, além de questões que não podem deixar de ser feitas, como: por que houve tamanho escanteamento editorial e crítico para com eles, e por tanto tempo? É mister que, de manuais escolares a *mindsets* acadêmicos, tais poetas sejam lembrados nessa transição ao mundo moderno, que não ocorreu a partir de um estalo na Semana, mas de uma marcha acumulativa que começa muito antes. Estudos como a *ReVisão de Sousândrade* e *O Sapateiro Silva*, citados anteriormente, clamam explicitamente por isso, embora não pareça que a “História Oficial” de nossa literatura tenha sido atualizada, ao menos em nível geral.

3.2.3. Poema-piada: o caso Oswald de Andrade

O poema-piada modernista é uma manifestação clássica de comicidade no Brasil do século XX, e Oswald de Andrade, o seu grande representante. No capítulo dois, afirmei que *Pau-Brasil* é o livro que marca a brevidade e a oralidade como fatores inovadores, mas que o dito “poema-piada”, *stricto sensu*, seria de fato constituído em *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia*, quando a concisão atingiria o seu ápice, conciliada a uma gratuidade temática que não se via em sua primeira antologia (ANDRADE, 1974, p. 163):

fazenda

O mandacaru espiou a mijada da moça

¹⁴⁵ Falando sobre Luiz Gama, o crítico afirma, na *Modo de Usar & Co.*, que o poeta “dedicou-se a uma escrita crítico-satírica e de escárnio invectivo que, muito além do modernismo do Grupo de 22 (tantas vezes infantilmente celebratório), segue, como nos melhores textos destes gigantes do século XIX, a mostrar a inviabilidade crônica do projeto de nação no qual as elites estúpidas deste país ainda insistem, às custas da exclusão de tantos. São autores ética e esteticamente conscientes de seu momento histórico, mestres formais e de estilo, sem qualquer noção infantilizada de “independência estética” da Literatura sobre a História” (2011b). Critica, ainda, dos modernistas, sua ingênua busca por um “mito de fundação”, preferindo autores como Machado de Assis, Raul Pompéia, Sousândrade e outros que, em vez disso, compuseram “crônicas do afundado”. Buscar desconstruir a mitificação que alguns modernistas possuem é deveras salutar, e é louvável ampliar o conceito de modernidade no país para além daquele reduziíssimo tempo-espço. Domeneck, porém, para fazer isso, parece precisar desqualificar, de certo modo, aquela geração da Semana, que a sua maneira inegavelmente causou uma revolução ao *mainstream* da cena literária nacional.

Neste tipo de produção poética, a ausência de um jogo com o significante, ou de uma maneira de fundir, à oralidade do discurso, um padrão formal ou alguma elaboração linguística mais complexa (como o chiste), acaba fazendo dela uma obra cômica, mas não inserida na tradição satírica de que vimos falando. Evidentemente, não há aqui depreciação, mas a constatação de que havia um outro objetivo, uma outra proposta para aquele momento, que exigia mais informalidade e soltura dos versos. Na década de 40, porém, com a publicação de *Poemas Menores* e *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão*, vê-se um estilo diferenciado (*op. cit.*, p. 177):

MENSAGEM POÉTICA AO POVO BRASILEIRO

América do Sul
América do Sol
América do Sal

Poema que ficou famoso pelas menções de Décio Pignatari e Haroldo de Campos, e o fato de ambos considerarem-no um tipo de antecipador do Concretismo, ele opera um chiste pela exploração metonímica de palavras parônimas, como se viu diversas vezes com Paes. Em um ensaio acerca do poeta paulistano, Haroldo percebe a recorrência de tais recursos pelo livro: “O procedimento estilístico que parece ter maior incidência no *Cântico* é a técnica de repetições, seja o andamento anafórico e paralelístico, seja a simples reiteração topológica de palavras iguais e parônimas” (1974, p.64). Não há apenas condensações chistosas, como no exemplo acima, mas também textos mais longos, em que sinuosas teias rímicas e rítmicas são traçadas, levando ao leitor ao prazer do jogo formal (*op. cit.*, p. 183-184):

No fundo do poço
No cimo do monte
No poço sem fundo
Na ponte quebrada
No rego da fonte
Na ponta da lança
No monte profundo
Nevada
Entre os crimes contra mim
Maria Antonieta d’Alkmim

Felicidade forjada nas trevas
Entre os crimes contra mim
Sol de montanha
Maria Antonieta d’Alkmim

Não quero mais as moreninhas de Macedo
 Não quero mais as namoradas
 Do senhor poeta
 Alberto d'Oliveira
 Quero você
 Não quero mais
 Crucificadas em meus cabelos
 Quero você

Não quero mais
 A inglesa Elena
 Não quero mais
 A irmã da Nena
 Não quero mais
 A bela Elena
 Anabela
 Ana Bolena
 Quero você

Toma conta do céu
 Toma conta da terra
 Toma conta do mar
 Toma conta de mim
 Maria Antonieta d'Alkmin

E se ele vier
 Defenderei
 E se ela vier
 Defenderei
 E se eles vierem
 Defenderei
 E se elas vierem todas
 Numa guirlanda de flechas
 Defenderei
 Defenderei
 Defenderei

Cais de minha vida
 Partida sete vezes
 Cais de minha vida quebrada
 Nas prisões

Na primeira estrofe, o quiasmo “no fundo do poço” e “no poço sem fundo” tem sua musicalidade reforçada por rimas internas em /po/, como “ponte” e “ponta”, e externa (“profundo”), tudo isso em redondilhas menores de ritmo martelado, facilmente identificável. Ao longo do poema, repetições, anáforas (“toma conta do”) e rimas difíceis, a partir de nomes próprios, fazem com que o significante chame tanto a atenção quanto o conteúdo lírico, adicionando um componente lúdico ao texto.

Oswald, portanto, foi mais “satírico”, no sentido do manejo do significante com uma proposta cômica e/ou prazerosa, quando deixou de lado o poema-piada propriamente dito, já

em seus derradeiros escritos poéticos. Dentro do que se convencionou chamar de Modernismo, é o nome que melhor propõe uma comparação com Paes, o que foi extensamente feito no capítulo anterior. Já com relação ao humor irônico de um Mário de Andrade ou principalmente de Drummond, apesar de haver momentos levemente chistosos ou com algum jogo linguístico, suas comichões parecem ser predominantemente situacionais, vindas mais da hábil manipulação semântica das palavras que de efeitos formais, sendo assim de outra ordem retórica. É por isso que o autor de *Pau Brasil* é considerável responsável, por boa parte da crítica, por toda uma matriz poética de brevidade e coloquialidade em nossa literatura, que passa pelos concretos, por Paes e diversos outros autores de sua geração, chegando à Tropicália e seus desdobramentos.

3.2.4. Sátira construtivista

Já no pós-guerra, principalmente após a inserção, em nossa poesia, das possibilidades dos recursos da poesia concreta, julgo haver mais escritores próximos dessa seara, embora Domeneck diminua consideravelmente seu escopo:

No pós-guerra brasileiro, encontraríamos algo desta poética em textos de Duda Machado (penso, p. ex., em "Urubu-abaixo") e também em Antônio Risério, [...] Outro poeta que recorre fortemente a algumas destas técnicas é Paulo Leminski. Como em Harryette Mullen, há neles uma confluência entre as técnicas do literário e as práticas do improviso vocal dos poetas do jazz ou, no caso de Risério e Leminski, os poetas vocais do samba e de outras vias da música popular brasileira. [2010]

É difícil imaginar porque José Paulo Paes seja excluído de todas as análises feitas sobre o tema. Talvez a errônea associação de seu epigrama com o poema-piada seja um motivo, ou mesmo o desconhecimento do poder do chiste como forma satírica. O fato é que, como visto no capítulo anterior, a cuidadosa elaboração poética de paronomásias, quiasmos, paronímias, trocadilhos, etc. não interfere no alto grau de oralidade de seus textos, conjugando dessa forma as duas pontas desse tipo de estética. Outro poeta que soube usufruir de técnicas de visualidade¹⁴⁶ sem necessariamente aderir a paixões de movimentos literários foi Affonso Ávila, em especial a partir de *Carta sobre a Usura* (1961-2), quando sua escrita, já livre de maneirismos e estetizações típicas da geração de 45, abre-se ao serialismo (também herança de João Cabral), marca que o acompanharia por toda sua produção. Na seção "Frases-feitas" de

¹⁴⁶ Os poetas concretos *stricto sensu* raramente fizeram obras que podem ser consideradas satíricas. Deles, o que mais se aproximou disso foi Décio Pignatari, com "Beba Coca Cola", em *Noigandres 4* e "Perturbações Intestinais", em *Invenção 5*.

Códigos de Minas (1963-7), lugares-comuns são desfeitos sempre em quadras que, a partir da repetição em série e da proximidade sonora (não chega a ser uma paronímia), produzem outro sentido, distante do chavão inicial, gerando comicidade (2008, p. 174-5):

*façamos a revolução
antes que o povo a faça
antes que o povo à praça
antes que o povo a massa
antes que o povo na raça
antes que o povo: A FARSA*

[...]

*solidário só no câncer
solidário só no câmbio
solidário só na canga
solidário só na campa
solidário só NA CAMA*

Como se o próprio processo mental de busca do termo correto no eixo paradigmático (metonímico) fosse desvelado no papel, os versos percorrem possibilidades próximas de complemento que vão adicionando nuances, potências semânticas. É uma obra original, que raramente chega ao chiste por não se preocupar com a exatidão de encontrar parônimos ou paronomásias mais convincentes: por sua natureza serial, repetitiva, a sonoridade mostra-se mais importante que o *calembour* perfeito. Em outra seção do mesmo livro, “Orografia” (o estudo do relevo de determinada região), novamente há um sistema metódico a desconstruir cada topônimo apresentado, sempre seguido de sete versos:

Serra da Canastra

*cédula na canastra
senha da cabala
cela do caraça
ceva dos capachos
sesta dos comparsas
sede dos canastras
sérios e canalhas*

A inserção de elementos humanos na natureza vai turvando qualquer aspecto positivo do local. Aqui, há variações sonoras dos dois lados dos sintagmas, provocando bruscas mudanças de sentido que beiram a ininteligibilidade. Brinca-se, a princípio, com a polissemia de “canastra”, que pode ser uma pequena caixa, o que explica ela receber “cédulas” de votação. Inicia-se então um grupo de termos pejorativos, que tratam do mistério, de bajulação, de favorecimento e de falta de caráter, fatores provavelmente associados à política local, por conta

da “cédula” do primeiro verso. De qualquer forma, é a musicalidade da manutenção das duas vogais tônicas intactas em todas as linhas que mantém a coerência e o ritmo textual. Em *Código Nacional de Trânsito* (1971-2), veem-se paródias de leis com críticas à ditadura e uso constante da visualidade (*op. cit.*, p. 271):

dentro da faixa
fora do perigo
dentro da fauna
fora do perigo
dentro da farsa
fora do perigo
dentro do falso
fora do perigo
dentro do fácil
fora do perigo

A mancha na página delinea uma faixa de pedestre, logo inferida pelo nome do livro e pelo primeiro verso, “dentro da faixa”. As anáforas “dentro de” são alternadas à repetição de “fora do perigo”, que adquire tom irônico pelas variações metonímicas das frases anteriores: estar incluído na “massa” que atravessa a rua, ou seja, a “fauna”, é agir como mais uma pessoa, em acordo com convenções e desmandos vividos à época, decisão certamente mais “fácil”. Outro interessante poema (*op. cit.*, p. 276) da coletânea, referindo à censura, também se utiliza da repetição de um sintagma:

não pare	na pista
não paire	na pista
não paste	na pista
não pause	na pista
não plaine	na pista
não plane	na pista
não polque	na pista
não prose	na pista
não poete	na pista
não pense	na pista

A própria mimetização de uma pista, por conta da verticalização dos vocábulos, na folha, já é um recurso algo cômico, pela cumplicidade estabelecida com o leitor. A variação dos verbos, alguns criados, como “polcar”, da dança “polca”, e “pianar”, de “piano”, vai conduzindo o sentido desde ações de liberdade a atividades artísticas, até chegar ao epítome da censura: a proibição de pensar. Mais uma vez, versos em série modulando a expressão da oralidade, com grande resultado estético.

Se Ávila não atinge um chiste “puro”, sua característica de sonoridade em fluxo produziu algumas das melhores criações satíricas de nossa poesia. Por conta dessa exploração

das técnicas concretas para, por meio do humor, fazer crítica política, é provavelmente o poeta que mais se aproxima de Paes em termos de estilo e intenção, ao menos considerados esses dois recortes específicos de suas obras. Embora menos afeito à serialidade, o autor paulista produziu (em *Anatomias*) um de seus mais famosos textos (p. 163-4) a partir de tal instrumentação poemática, que lembra muito algumas das obras de Ávila:

PAVLOVIANA

a sineta
 a saliva
 a comida
 a sineta
 a saliva
 a saliva
 a saliva
 a saliva
 a saliva

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

a revolta
 a doutrina
 o partido
 a doutrina
 o partido
 o partido
 o partido
 o partido
 o partido

a emoção
 a idéia
 a palavra
 a idéia
 a palavra
 a palavra
 a palavra
 a palavra
 A PALAVRA

Resgatam-se as experiências de Pavlov sobre o reflexo condicionado, como a associação entre um bife e a sino que, reforçada algumas vezes, faz com que o cachorro salive mesmo na falta do primeiro, apenas com o som. Na primeira série, isso é visível pelo sumiço, na segunda onda, do termo “comida”. Já na sequência seguinte, também a “sineta” é obliterada pelo efeito final, a “saliva”, que domina todo o contexto e passa a prescindir daquilo que lhe gerava. Ou seja, o automatismo chega a tal ponto que mesmo sem estímulos o ser dará as respostas antes incitadas.

Nas outras três séries, em perfeito paralelismo (como Ávila também faz em muitos poemas), Paes desloca a questão para assuntos diversos a serem criticados: a igreja, enquanto instituição humana com atuação política e econômica, ignorando mistérios e ritos, isto é, tanto questionamentos metafísicos como míticos; igualmente os partidos, suprimindo revoltas, doutrinas, enfim, ideologias; e, finalmente, a “palavra” impondo-se e eliminando ideias e emoções, o que não deixa de ser uma crítica a um construtivismo literário radical, em que a fisicalidade do significante seja de tal modo privilegiada que seu valor semântico seja eclipsado, mutilando o signo verbal. Assim, embora não se desenhe como um padrão na poética paesiana, o fluxo serial aparece bem estruturado nesse poema, fazendo lembrar ainda mais a melhor parte da produção de Ávila.

Ainda com relação ao poeta mineiro, posteriormente, em *Delírio dos Cinquent’Anos* (1978-82), publicaria textos menores, de um cômico mais conciso, que – ao menos na forma – assemelham-se aos epigramas de José Paulo. Entretanto, desprovidos da iluminação chistosa e sem a repetição serial que o caracterizava, caem na anedota sem grandes impactos ou consequências (ÁVILA, 2008, p. 362):

senilidade

semenilidade

A mera associação entre a velhice e a perda do furor sexual por meio da semelhança sonora entre “senil” e “sêmen” não é suficiente para operar um efeito alastrador de sentido. Pior, a paronímia soa forçada, pois apenas a primeira sílaba é igual, sendo a segunda de som razoavelmente diferente. Ávila, reforço, é um poeta de fluxo, de serialidade, não do chiste pontiagudo, aquele forjado na precisão absoluta do labor do código.

Já outro poeta de sua geração, esse mais aclamado, até aventurou-se pela série paralelística, mas marcou-se, de fato, pela tirada espirituosa. Na peça de Sebastião Uchoa Leite que se segue, extraído de *Signos, Gnosis e Outros* (1963-70), a exatidão das repetições também lembra bastante o poeta mineiro (LEITE, 1988, p. 147):

TRÍVIO

- 1.1 O grafo da letra
A letra grafada
O grifo da letra.
- 1.2 O cravo da língua
A língua cravada
O crivo da língua.
- 2.1 A prega do verso
O verso pregado
A praga do verso.
- 2.2 A crosta do poema
O poema crestado
A crista do poema.
- 3.1 O trevo da arte
A arte travada
O travo da arte.
- 3.2 A droga do tempo
O tempo dragado
A draga do tempo.

Note-se a quase obsessão pelo paralelismo. Em todos os trísticos, o substantivo que encerra o primeiro e o terceiro versos é o sujeito do verbo adjetivado na segunda frase. Este verbo, junto com os nomes que iniciam as linhas abaixo e acima formam um trio paronomástico, raramente sonoro o suficiente para consumir um chiste, porém. O efeito, tanto pela proximidade auditiva dos cognatos como pela repetição de termos, é uma intensa rima musical, que, contudo, não se desenvolve por conta dos sons crispados (/pr/, /gr/, /tr/), que soam interrompidos. Isso coaduna o valor semântico dos termos, “pregado”, “crestado”, “travada”, que denotam uma arte retesada, que busca deter em si o tempo, ou seja, sua própria história, por meio de sua materialidade. Sebastião, ao longo dos anos, afrouxaria um pouco a tentativa de controle, mas nem por isso tornaria seu verso descompromissado. No poema que se segue, de *Isso não é aquilo* (1979-82), vê-se, aí sim, a presença do chiste genuíno (*op. cit.*, p. 75):

PÁ PÁ PÁ

ouve darling o meu sintagma
não sou nenhum hafiz
só fiz o que não fiz
não sejam tão paradigmática
ou então fico por aqui
e ao vencedor as baratas

O epigrama mostra-se como uma paródia de “Gazal em Louvor de Hafiz”¹⁴⁷, de Manuel Bandeira. Joga-se habilmente com o duplo sentido de “paradigma”, tanto “modelo, padrão”, quanto o eixo associativo do idioma. Como há a menção ao “sintagma” no primeiro verso, a última acepção poderia prevalecer, embora, no contexto, a primeira caia melhor (“não seja tão atrelada ao pré-estabelecido”). A frase “só fiz o que não fiz” aqui é fundamental: o ato de escolha da língua requer a exclusão: fazer é, antes de tudo, não fazer. Por não ser um autor de tantos e tantos poemas (como Hafiz), o poeta não possui todas as palavras, daí a necessidade da cesura (o título sugere um ritmo acelerado). Há, porém, uma contradição: se ele pede¹⁴⁸ que se escute o seu sintagma (sua versão final), ao mesmo tempo diz que fez o que não fez, isto é, aquilo que efetivamente fez (mais uma vez, a frase sintagmática publicada) contém em si as não-escolhas (os restos paradigmáticos não impressos). Ao final, como ilustração do jogo, um chiste: “ao vencedor as baratas” imediatamente resgata, metonimicamente (pelo eixo da contiguidade) a frase machadiana. Ou seja, Sebastião encerra seu poema de forma performática, exibindo a impossibilidade de limar as especulações paradigmáticas da leitura de um texto. A apropriação subverte totalmente o texto-base, uma homenagem real, coroando com o ácido fim: os “vencedores” (talvez aqueles que desbravarem o texto e descobrirem suas implicações paradigmáticas e seu intertexto?) terminam com as baratas, bem como ele, posto tão distante de um poeta profícuo como o persa.

Essa contundência na poesia de Uchoa Leite, e seu contraste com José Paulo Paes, foi um dos objetos de um artigo de Viviana Bosi (2011) acerca do escritor pernambucano. Para ela, autores pós-guerra, nas décadas de 60 e 70, geralmente apontam suas ironias para uma dentre essas duas tendências: alguns, “acreditando numa direção transformadora para a história” (p. 190); outros, “elegeram a reiteração da má infinitude e o ceticismo como tom” (*idem*). Paes, segundo a crítica, “inclina-se geralmente para o primeiro tipo, como um acicate zombeteiro das instituições autoritárias (família, religião, política, consumo), voltada para a desmistificação certa” (p. 191), com o que há de se concordar, já que por todo esse trabalho sustentou-se que se vê, nesta obra, a permanência de algum tipo de resistência utópica.

¹⁴⁷ Muhammad Hafiz, poeta medieval persa que teria escrito mais de cinco mil poemas, o homenageado de Bandeira. Como Sebastião usa o termo em letras minúsculas, pode-se pensar na acepção “guardião da cultura oral, na tradição árabe, que memorizava todo o Alcorão”, também possível para o termo, e que corrobora a interpretação.

¹⁴⁸ Esse diálogo dá-se com um leitor idealizado, um leitor que, segundo Luiz Costa Lima, “é um leitor liberto da poesia ou da arte centrada na escavação do eu, na heroificação do autor. O que equivale a elogio do leitor impessoalizado, correspondente ao autor de mesma orientação – também impessoalizado, não porque isento de culpas ou virtudes senão por se aprestar a ser detetive ou espia de si próprio e do que o cerca” (2012, p. 374).

Com relação a Sebastião, Viviana Bosi o identifica no segundo grupo, aqueles incapazes de ver no futuro qualquer tipo de esperança. Não é à toa que seu chiste é mais amargo que o de José Paulo:

Por sua vez, os jogos de linguagem de Sebastião Uchoa Leite não suscitam no geral a menor vontade de rir – uma “lucidez amarela”, diz ele. “A minha consciência é o verme/e eu sou o cria cuervos” A sombra de um mundo monstruoso, de crimes e seres aberrantes dá a medida da história como perda, desgosto e tédio. O pó do tempo é companheiro constante, a poesia “é a máquina do nada”. O infra-herói que “é todo coação” (ao invés de coração) e “resíduo de varredura” lembra diretamente a definição do modo irônico, para Frye, em que olhamos de cima para baixo para enxergar o (anti) herói: “ao vencedor as baratas”... O pus e o dejetos são o alimento do vampiro, que se dirige a nós com hostilidade: leitor, “meu não-semelhante”. (*op. cit.*, p. 192)

Isso fica claro em outro poema (1988, p. 26), esse de *Cortes/Toques* (1983/88):

EM OFF

Post-mortem
Sem mensagem

Sem memória
sem miragem

Sem ante
Sem pós

Só
Com o
Pó
Miro a
Metade

Vivo o
Ver-me

O grau de negatividade assumido pelo léxico é evidente, com a anáfora em “sem”, o título e a exclusão (“só”, “metade”). A ausência de passado e futuro é reiterada duas vezes, tanto nas figuras da memória e da miragem como nos prefixos referentes. A materialidade de seu cadáver, agora mero resto mortal, é alimento do verme, por meio de quem ele continua e se vê. O chiste “ver-me/verme” como que materializa a “metade” expressa acima: de um lado o resto da vida que finda, de outro a morte que chega. Para Luiz Costa Lima, estes versos “hão de ser tomados como posto de fronteira para a passagem viscosa” (2012, p.386), o que corrobora a ideia da metade do caminho.

Se os chistes de Sebastião – isoladamente – de fato aproximam-se, na forma, dos de Paes, no modo de inserção no texto eles são diferentes. O pernambucano prefere incluí-los em

peças maiores, em meio a outros recursos, ao passo que o paulista os tornava o próprio poema. Uchoa Leite usa diversos instrumentos da poesia satírica, como se viu nos exemplos citados, mas há algo que relativiza o uso de tal predicado para ele. O tom agressivo, sem dúvidas, faz desse um humor um bocado insólito, de um modo diverso do de Paes: por mais estarecedora que fosse a situação denunciada pelo chiste paesiano, o leitor reage com o riso de cumplicidade, pelo desvendar do enigma, pela compreensão da tirada espirituosa. Em Sebastião, sua autoironia atinge por tabela o fruidor, que em vez de cúmplice, vira alvo. Como prêmio por ter decodificado o poema, fique com as baratas. Pode-se dizer, assim, que nessa obra tão incisiva, há recursos e passagens satíricas, ou mesmo poemas cômicos, mas que não se trata de um poeta que possa ser inserido nessa tradição, por não o humor como principal *modus operandi*.

3.2.5. Marginais ou satíricos?

Outros dois poetas nascidos na década de 30, Zuca Sardan e Sebastião Nunes costumam ser envelopados na dita Geração Mimeógrafo, embora seus estilos sejam consideravelmente mais calculados e diversificados que muitos dos autores chamados de “marginais”. De maneira parecida, aliás (pelo uso das artes visuais; pela extrapolação da morfologia tradicional das palavras; por abarcarem o nonsense), fazem de forma surpreendentemente consciente estruturas musicais, sonoras e semânticas que mereceriam mais aprofundamento. Veja-se, do primeiro:

aiaiaiaiaiaiaiaiaiaiaia

Lágrimas

A lua arrependida
camisolinha de pregas
toldam-lhe as pálidas
bochechas tranças
de neblina
o Sol se tranca
junto no armário
lágrimas borbulham
pela fechadura

Ai!... que sim...
Ai!... que não...
Só um pouquinho!...
Nunca!...
eu te juro
Nunca mais...

aiaiaiaiaiaiaiaiaiaiaia

Trecho de *Ximerix* (Sardan, 2013, n.p.), compêndio que conta fábulas quase nonsense, com um sofisticado esquema de rimas internas e conteúdo claramente humorístico. As repetições na segunda estrofe, além da sonoridade, conferem comicidade pela ambiguidade do desejo da lua, que ora quer o Sol, ora não quer: “Nunca” é imediatamente repetido como “Nunca mais”, no que o ato já se mostra consumado. O livro contém ainda gravuras e onomatopeias, como o “aiaiai” do trecho, reforçando a oralidade. Sardan é um poeta mais complexo que a maioria de seus companheiros da *Antologia 26 poetas hoje*. Longe de fazer um “instantâneo” do presente, ou de obter humor pelo desbunde formal, sua poesia tem deliberada arquitetura, que prima pelo arranjo da coisa verbal em nome da musicalidade e, por consequência, do gozo, da experiência catártica a partir do palavra-puxa-palavra, aliteraões e paronomásias:

VAPORETTO¹⁴⁹

Aviso aos navegantes o Vaporetto
partirá pra Cithera o Capitão
chama o cozinheiro chinês
o cozinheiro chinês chama o avestruz
o avestruz bota um ovo o chinês
parte o ovo traz um jornal o vento
venta o chinês faz da casca
o casco o chinês faz do jornal
a vela o Capitão reclama o chinês
faz do cachimbo do Capitão a cha-
miné o Vaporetto apita o vento
venta que venta que venta

O mesmo pode-se falar de Sebastião Nunes. Agudo pesquisador da literatura popular brasileira, compôs uma obra em que funde design, publicidade, artes plásticas e poesia, fazendo com que a visualidade e a oralidade convivessem na cena do poema, como se vê na figura 1¹⁵⁰, em que o “M” e o “T” são estilizados e, ao lado do primeiro, como em um dicionário, aparece o vocábulo “metafísica” e uma frase de Camus como “exemplo”: “Não gosto de falar a sério porque, nesse caso, só há uma coisa de que se pode falar: a justificativa que se dá à própria vida”. Trata-se de uma defesa do humor, que também está na paródia do título “Epígrafe interessantíssima”, apropriação do texto de Mário de Andrade.

Nos versos propriamente ditos, paralelismos e anáforas, além das rimas, garantem uma estrutura rítmica em que a oralidade se apoia. A última oração brinca com a falta da vogal “a” nas três derradeiras frases da segunda estrofe, a “falha técnica” aludida.

¹⁴⁹ Disponível em < <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/05/zuca-sardan.html>>, acesso em [04 jun 2015]

¹⁵⁰ Disponível em < <http://mensagens.culturamix.com/frases/mensagens-para-epigrafe-diversos-generos-literarios>>, acesso em [08 jun 2015]

Figura 1

Sobre ele, comenta Fabrício Marques (2005, p. 107):

Sátiro multimídia, bruxo de Sabará, Sebastião Nunes (1938) é na verdade um grande humanista: nada do que é humano lhe é estranho. Sua obra aponta menos para uma profunda descrença no ser humano e mais para a redenção que eventualmente possa vir (também para o autor, que não se exclui do processo) sob a forma do humor e do escárnio. Sua tarefa, hercúlea e quixotesca, é a de mostrar que o cinismo, a hipocrisia, a mesquinha e a corrupção são intrínsecas à condição humana, e ele não nos deixa esquecer.

Poderá ser difícil encontrarmos mais poetas de verve tão cômica como Nunes e Sardan, que torcem o discurso sério por todos os lados, desde a apresentação visual do texto até o sentido

mesmo das palavras. Raras vezes, porém, chegam ao chiste como José Paulo Paes, o que mais uma vez mostra a relatividade entre o *Witz* e esse eixo de desenvolvimento satírico proposto por Domeneck, que vimos endossando aqui. Diversos autores estudados, como Sapateiro Silva, Affonso Ávila e os dois mais recentes não possuem a tirada chistosa como característica primordial. Por meio de tantos outros modos, todavia, atingem o humor sem o prejuízo da oralidade. Já outros literatos, como Uchoa Leite, possuem o *mot d'esprit* em seus repertórios, mas por outros motivos, não chegam a ser primordialmente “sátiros”. Por esse motivo, aproximações devem sempre ser cuidadosas. No que se refere aos dois poetas analisados imediatamente acima, é a *Gestalt* dos múltiplos elementos visuais e verbais que confere sentido e comicidade a suas produções.

Paes também se aventurou na fusão das artes plásticas com a literatura, especialmente por meio do recurso do *objet trouvé*, como em “Sick Transit”, de *Meia Palavra*, fotografia de uma sugestiva placa de trânsito em São Paulo, onde se vê uma seta voltada à direita e o aviso “Liberdade interditada”, em plena ditadura. Há, nesse caso, o chiste no título (com a expressão latina *sic transit gloria mundi*) e o jogo com a ambiguidade entre o nome do bairro paulistano e o substantivo abstrato “liberdade”. De *Resíduo*, destaca-se “Projeto de Mausoléu Civilista e/ou Foetus Intellectualis Brasiliensis”, uma sombria foto de uma estátua representando Rui Barbosa dentro de uma jarra de vidro, como se estivesse em um laboratório a ser estudado, ácida crítica à *intelligentsia* do país. No mesmo livro, “Outdoor para igreja e/ou Consultório de Psicanalista” (figura 2)¹⁵¹ é outro exemplo de *objet trouvé* explorado a partir da fotografia: um toldo que deveria anunciar “PNEUS A CRÉDITO”, por estar rasgado, sugere diversas interpretações. A partir dos *takes* sucessivos, com aproximação de zoom, pode-se inferir “Deus a crédito” e “Eus a crédito”, o primeiro justificando a presença da igreja no título, e o segundo, a do psicanalista. Já na última fase da imagem, em ângulo invertido, lê-se apenas “acredito”, ironia que serve para ambas as atividades citadas acima. O chiste é feito apenas com o manejo da câmera e a associação das imagens com o título, formando a *Gestalt*. Embora esse tipo de poema, por toda a obra de Paes, não chegue a uma dezena, é uma experimentação marcante, e, nesse caso, algo mais próximo de Sebastião Nunes.

¹⁵¹ Disponível em < http://www2.anhembi.br/html/ead01/poeticas_contemporaneas_pos/lu03/lo4/img/12.gif >, acesso em [01 jul 2015]

Figura 2

Já um autor multifacetado como Francisco Alvim suscita problemas quando pensamos em um possível viés cômico. Sua poesia brevíssima, representada pelo conjunto de poemas em que reproduz supostas vozes aleatórias que compõem um mosaico social, muitas vezes levam ao riso, e mesmo produzem tiradas chistosas. Antes, porém, de chegar a tal fórmula, o poeta patinou em textos que se queriam humorísticos, mas, de natureza prosaica e sem uma operação verbal que estabelecesse com o leitor a disjunção na leitura, adentraram a seara anedótica (2004, p. 292):

ESTÁ DEMORANDO

A operação já durava nove horas
 A equipe fora trocada duas vezes
 Os bisturis estavam todos cegos
 Alguém se lembrou de recorrer a um canivete –
 foi quando ele mandou um bilhete lá do outro lado:
 parem com isto que eu já estou morto

O poema é de *Passatempo* (1974), livro que ainda não possui a concisão de sua escrita “de ouvinte”. O insólito pode causar rápida reação de graça, mas não prende o fruidor por conta de um trabalho poético. Já em *Dia Sim Dia Não* (1978), há um quiasmo instaurador do chiste (2004, p.235):

A FORÇA DO DIREITO

Comigo não é bem assim
meu direito é a força

Vê-se a mudança completa de sentido a partir da inversão dos termos: se a expressão do título exalta a democracia e a possibilidade de se ter acesso à justiça (o que não ocorria no totalitarismo militar), no segundo verso o eu coloca-se a favor da luta armada, do uso da força. Em *Lago, Montanha* (1981), um belo texto a desconstruir um provérbio (*op. cit.*, p. 191):

DISCORDÂNCIA

Dizem que quem cala consente
eu por mim
quando calo dissinto
quando falo
minto

“Dissentir” é usado como oposto de “consentir” de forma correta, afinal seu sentido é discordar. Ao mesmo tempo, porém, ecoa *dessentir* (deixar de sentir), de sentido bem diferente, embora os três verbos derivem do mesmo étimo, o termo latino *sentio*. O calar, assim, não é apenas uma discordância, mas também a ausência do eu (do sentimento), constituído no discurso. Ao mesmo tempo, esse sujeito nunca é cristalino, mas ficcional: “quando falo/minto”. Afinal, o que é a verdade? O indivíduo depende da linguagem para ser, mas não o consegue plenamente, pois nela encontra uma série de outras vozes que ajudam a moldar o seu, misturando-se inapelavelmente a ele.

Essas passagens chistosas são raras, mas presentes até este livro de 81. Mais comuns são poemas em que não se dá uma tirada muito espirituosa, mas deliberadamente se busca o humor. A partir de *O Corpo fora* (1988), Francisco Alvim parece maturar sua poesia-escuta, levando-a mais ao escopo social e antropológico que o cômico (*op. cit.*, p. 108):

EM PÉ

Não me sento nem
pra almoçar

E, de *Elefante* (2000), o chocante epigrama (*op. cit.*, p. 61):

OLHA

Um preto falando
com toda clareza
e simpatia humana

Sobre esse tipo de poema-pílula de Francisco Alvim, teorizou Schwarz:

Polarizados com a totalidade social, os poemas passam a dispor de novas possibilidades de alusão, equivalência e elipse, que lhes permitem enxugamento ainda maior, *até o ponto em que o humorismo deixa de ser um objetivo*. Digamos que, a despeito do engenho, a porção de espírito que circula em cada um é restrita, como corresponde ao gênero, vizinho do achado e da piada, ao contrário do que se passa no espaço visado através deles, aberto em direção da realidade histórica, para além da fronteira do texto – mas será de texto que se trata, se a parte da elipse é tão grande? Rarefação e referência crua, mas com objeto disperso, estão juntas. Uma poesia por indicação sumária, em pontilhados, "cosa mentale", hipotética, ora em chave de realidade, ora em chave de alegoria. (2002) [grifos nossos]

Assim, vê-se que o cômico foi, para esse autor, um tipo de preparação necessária para a dessubjetivação de seu lirismo e para o enxugamento de sua forma. Nunca teve, porém, um projeto satírico em si, mas alguns acertos em poemas que tocam tal seara. Fica, portanto, algo distante da tradição de que estamos tratando. Isso mostra que a aproximação por questões superficiais (por exemplo, a extrema brevidade em Paes e Alvim) pode esconder diferenças estruturais profundas, como visto. Resta outro poeta dos “poemas de uma linha”, porém: como analisar Cacaso sob essa ótica? Em sua primeira publicação, *A Palavra Cerzida* (1967), o “estilo epigonal derivado do alto modernismo” (BOSI, 2011, p. 16) afasta tanto a concisão como o humor, que apareceriam a partir de *Grupo Escolar* (1974), quando “um novo tom coloquial ‘rebaixado’ se impõe, diferenciando-se pelo aspecto autocorrosivo e pelo pouco grau de esperança” (*idem*) dos anos 70. Sua poética, porém, é consideravelmente mais cerebral que muitos dos ditos “marginais”. Isso explicita-se pelo uso reiterado do chiste, como nessa bela interrogativa, invertendo um significado arraigado de uma expressão econômica (BRITO, 2012, p. 157):

REFLEXO CONDICIONADO

pense rápido:

Produto Interno Bruto
ou
brutal produto interno?

O título já denuncia a condição paralisada em que a língua se encontra em uma locução como essa representada pelo acrônimo PIB. O primeiro verso, jocoso, simulando uma tentativa

de quebrar a cristalização contida em tal frase, de modo que cada termo seja considerado individualmente e, então, rearranjado: em tese, o adjetivo “brutal”/”bruto” vir antes ou depois do substantivo a que se refere não deveria alterar tanto o seu sentido; no caso em tela, obviamente, é desfeita a expressão idiomática e tem-se que o “produto interno”, a riqueza produzida por um país, ganha a acepção de violenta, incivil, irracional, cruel. Em um epigrama que conserva grande oralidade, uma iluminação chistosa que lembra bastante José Paulo Paes, mesmo em um poeta de contexto e proposta tão diversa. Em *Na Corda Bamba* (1978), a comicidade desliza para uma ironia ora malandra e interessante, ora sem originalidade. Mesmo quando o chiste ocorre, ele não “funciona para além de si mesmo, abrindo-se para o inesgotável”, para usar novamente a expressão de Arrigucci sobre piadas malsucedidas de Paes, como neste poemeto de Cacaso (*op. cit.*, p. 60):

O FILHO DA MÃE

PAPEI
PAPAI

É uma tirada que acaba na superfície da leitura, sem nenhum tipo de expansão reflexiva. Já em *Mar de Mineiro* (1982), seu melhor livro, iluminações do Witz convivem com poemas mais longos, pérolas de incorporação de oralidade e construção sonora que fazem parte do que melhor se faz em termos de sátira nas últimas décadas. Dentre os bons epigramas, destaca-se a acidez crítica desse (*op. cit.*, p. 33):

A PALAVRA DO \$ENHOR

No princípio
era
a Verba

A máxima bíblica, presente no Evangelho de João – uma das mais famosas passagens do livro sagrado – é apropriada de forma chistosa, coadunando a substituição do “S” pelo cifrão no título. Apesar de simples, o gracejo é certo e bem construído a partir da linguagem. Outra criação que salta aos olhos, e mostra o poder catártico da poesia satírica, é o poema de despedida que se segue abaixo, em que passagens humorísticas entrecruzam-se com o estro melancólico, tudo expresso em fabulosa estrutura rítmica (*op. cit.*, p. 36-9):

TIAU ROBERVAL
(OU: VAI NESSA MALANDRO)

Segunda-feira cedinho
 o telefone fez thríímm!!!...
 Sabe o que aconteceu?
 Morreu Renato Landim.
 Como é? Como assim?
 Pois é. Ontem mesmo.
 Deixou bilhete pra mim?
 Uma piada engraçada
 uma empada de nada
 uma bicada de gim?
 Uma desgraça pelada
 Um toque de serafim?
 Uma conversa fiada
 e outra de botequim?
 Morreu de morte morrida
 Morreu de morte querida?
 Morreu do baço? Do rim?
 Indigestão de si mesmo?
 Paçoca de amendoim?
 [...]

As assonâncias e a aliteração em “m” conferem grande musicalidade ao poema, que ainda assim não perde seu lado enunciativo de oralidade. Certos sons parecem dançar pelos versos, deslocando-se conforme insólitas situações aparecem (“piAdA engrAçAdA/ umA empAdA de nAdA/ umA bicAdA de gim”) e surpreendem comicamente o leitor. A junção de termos incompatíveis entre si, por meio da rima, é outro motivo de estranhamento (“serafim”, “botequim”, “rim”, “amendoim”), em versos que ficam ainda mais sonoros por causa da anáfora “Morreu de”. Ao mesmo tempo em que há passagens de distorção humorística do sentido, perpassa por todo o texto um lirismo, materializado principalmente nas interrogações ininterruptas, mostrando uma não-aceitação da perda. É uma peça complexa, cuja natureza sentimental não impede que seja considerada satírica, pelas razões apontadas. Outro poema do mesmo compêndio que utiliza recursos semelhantes é “O Fazendeiro do Mar” (*op. cit.*, p. 40-5), todo construído em anáforas com variação do último termo (“Mar de mineiro é/ savana/ mar de mineiro é/ sovina/ mar de mineiro é banana/ mar de mineiro é/ bonina”).

Cacaso parece, portanto, no geral, poder ser chamado de um poeta satírico, com altos e baixos em sua produção. Usando desde uma ironia mais “largada”, totalmente coloquial, passando pelo chiste feito de maneira mais controlada e racional, até poemas em que a oralidade é magistralmente manipulada pelo ritmo e pelo insólito, transitou em diferentes searas da comicidade, sendo essa claramente uma de suas intenções primordiais. Se concordamos com Domeneck que os autores da geração dominante nos anos 70 raramente adentram o estilo em

pauta pela falta de uma medula estrutural que sustente o humor enquanto linguagem, sentimo-nos obrigados a incluir Antônio Carlos de Brito (ignorado pelo crítico da *Modo de Usar & Co.*) como um (raro) nome incontornável da época.¹⁵²

Pensando, finalmente, nas décadas de 70 e 80 como uma ponte para o contemporâneo, talvez ninguém seja mais fundamental que Leminski, por sua conhecida influência em diversos autores do presente. Dono de uma produção difícil de qualificar, que mistura um pretenso *koan* budista com uma arquitetura prosódica geralmente muito bem construída, alterna entre o paradoxo combinado com um fino humor que convida à reflexão; e uma retórica algo vazia, que se perde nos efeitos formais. Em seu segundo livro, *Caprichos e Relaxos* (1983), a perícia com a musicalidade já ficava latente, em exemplos como o que se segue (LEMINSKI, 2013, p. 22):

desmontando o frevo

desmontando
o brinquedo
eu descobri
que o frevo
tem muito a ver
com certo
jeito mestiço de ser
um jeito misto
de querer
isto e aquilo
sem nunca estar tranquilo
com aquilo
nem com isto
de ser meio

¹⁵² Outros nomes mencionados pelo crítico da *Modo de Usar & Co.* (DOMENECK, 2010), como Duda Machado (o poema “Urubu-abaixo” é citado), parecem distantes desse padrão. A dissipação e a eterização do real vistas na obra do autor de *Margem de uma onda* (1997) – em que o poema aludido está – não coadunam uma estética satírica, que demanda uma certa referencialização sólida. Antônio Risério parece um caso mais limítrofe: se a oralidade é latente em poemas como “Aviso à praça”, também mencionado pelo crítico, ou ainda “oca” e “poema de catequese 2”, todos em *Fetich* (1996), a temática não soa cômica tampouco de pouco senso, causando assim estranheza pensar em humorismo como *modus operandi* em vez de recurso eventualmente usado. Domeneck não traz o nome de Waly Salomão à tona, mas seria de se pensar se sua escrita tão oralizada e impactante, às vezes lidando com assuntos aparentemente incompatíveis entre si em um tropel de referências, intertextualidades, tipografias e registros distintos não justificaria um estudo específico. Porém, essa obra tão *sui generis*, em que decerto há alguma incidência de chistes e momentos mais cômicos, parece ter tal aspecto como um dos componentes de sua integralidade, de sua intenção abarcadora. Ou seja, de mais um dentre outros componentes: por conta disso, Antonio Cícero rejeita como definições dessa poética termos como “grotesco”, “polifonia”, “sátira” ou “carnavalização”, preferindo explicá-la como teatralização, “de modo que a poesia liberta quem se encontra confinado” (2014, p. 496): os papéis, em sua poesia, são interpretáveis, são máscaras por detrás de quem está o escritor. “Ao afirmar que percebe as pessoas como personagens de um drama louco, Waly não quer dizer apenas que as interpreta como tais, mas também que se dá conta de que são personagens de tal drama” (*op. cit.*, p. 497). Ou seja, um caso que não se enquadra no escopo proposto por essa pesquisa. Ainda Glauco Mattoso, esse um poeta satírico *de facto* (vejam-se, por exemplo, os ótimos *Haicais Fecais*, e o domínio do *limerick* em *Epigramáticos e Fesceninos*) cuja obra cômica apoia-se quase que exclusivamente na pornografia e na escatologia, requereria um estudo à parte, pois destoa sobremaneira dos demais versejadores analisados.

e meio ser
 sem deixar
 de ser inteiro
 e nem por isso
 desistir
 de ser completo
 mistério
 eu quero
 ser o janeiro
 a chegar
 em fevereiro
 fazendo o frevo
 que eu quero
 chegar na frente
 em primeiro

aves
 de ramo
 em ramo
 meu pensamento
 de rima
 em rima
 erra

[...]

Repetições, quiasmos, assonâncias e demais recursos vistos em outros poetas satíricos, expressando um teor conteudístico insólito, como o brinquedo e o frevo, aparentemente termos incompatíveis semanticamente. “De ser meio/ e meio ser/ sem deixar/ de ser inteiro/ e nem por isso/ desistir/ de ser completo” é uma aporia típica da filosofia que suporta o *koan*, e que no caso em tela adiciona interessante complexidade ao texto. Em outras ocasiões, o discurso nem pende ao nonsense nem atinge aquele tipo de reflexão, recaindo em um tipo de musicalidade insossa (*op. cit.*, p. 30):

minha amiga
 indecisa
 lida com coisas
 semifusas
 quando confusas
 mesmo as exatas
 medusas
 se transmudam
 em musas

Já na seção “Ideolágrimas”, onde possui experimentações visuais, atinge alguns chistes interessantes, como o ótimo poema (*op. cit.*, p. 83):

PERHAPPINESS

De *La vie em close* (1991), um epigrama chistoso (*op. cit.*, p.187) que chama a atenção:

vazio agudo
 ando meio
 cheio de tudo

A fusão de “*perhaps*” e “*happiness*” gera um neologismo de “possível felicidade”, no âmbito da dúvida, que tão bem define esse complexo sentimento. É uma tirada espirituosa que lembra obras de Paes. Já no outro texto, as oposições vazio/cheio e meio/tudo em um texto coerente causa naturalmente o riso. Tal tipo de comicidade, porém, é minoritário na poesia de Leminski: é quando sua habilidade de compositor musical funde-se de forma exitosa a uma riqueza conteudística calcada no *koan* que sobressai um bom poeta sátiro, que mesmo sem ter engendrado inovações importantes nessa tradição, executa bem alguns de seus mais importantes preceitos.

3.2.6. A sátira em alguma poesia contemporânea

É sempre pretencioso desejar falar na “produção do presente”, não só por não haver o distanciamento temporal que aclara relevâncias e tendências, mas principalmente porque, por conta das facilidades atuais de editoração e publicação (e-books, blogs, redes sociais, editoras independentes, impressões pagas, programas públicos de fomento, etc.), há uma imensa pulverização da escrita de poesia, ainda mais em uma país grande como o Brasil. Ao crítico, é praticamente impossível conhecer a maior parte de tais manifestações, de sorte que lhe resta matizar generalizações e assumir que fala do recorte que lhe é familiar. No caso desse trabalho, isso significa poetas quem vêm publicando nas principais revistas literárias, como *Inimigo Rumor* e *Sibila*, que aparecem em prêmios literários e que são, de alguma forma, objeto de pesquisa acadêmica.

Feita essa observação, e reduzido o escopo do dito “contemporâneo”, dois poetas parecem ostentar projetos satíricos consistentes e dignos de nota. Um deles, André Vallias, conhecido pela exploração de recursos multimidiáticos que se aproximam das experimentações computacionais de Augusto de Campos, usa largamente a paronomásia e o trocadilho, em um processo criativo peculiar: “Mas o poema quase espontâneo também acontece de vez em quando: chispas poéticas que solto na rede social como uma espécie de interferência poética em discussões, quase como uma pixação. E é interessante perceber como as pessoas reagem a ele”, afirma em entrevista (VALLIAS, 2014) recente. Ou seja, redes sociais como o Twitter e o Facebook usadas pelo poeta como um laboratório, em contato direto com parte de seu público leitor, para a medição do sucesso de um chiste. Se isso não chega a configurar uma criação coletiva, certamente crava uma interferência no status distanciado e isolado que os escritores

costumavam ter. Um exemplo é a obra abaixo (fig. 3), escrita em dezembro de 2013, época em que se discutiam intervenções artísticas com a presença do nu feminino e o resistente conservadorismo de parte da sociedade, que ainda mantinha o tabu acerca do tema. As questões em pauta iam desde a censura, por parte do site interpessoal mais famoso do mundo, o Facebook, da reprodução do quadro “A origem do mundo”, de Gustave Courbet (célebre obra que possui uma vagina em primeiro plano), até ações radicais do grupo de feministas FEMEN. Baseado nesse lastro cultural, e inspirado em artigo de Eliane Brum, “Vagina”¹⁵³ (conforme afirma a ela em seu Twitter), publica a peça em seu Tumblr¹⁵⁴:

Figura 3

O trocadilho “vagina-imagina”, em um poema meramente verbal, não teria força alguma. Quando, porém, é posto em um contexto visual, o efeito figura-fundo confere-lhe comicidade: as letras em roxo são, à primeira vista, a figura de um fundo azul, formando o termo “IVAGINA”, em que o primeiro caractere é ignorado para a formação do sentido. Após certa fixação do olhar, porém, os dois traços em branco adquirem pregnância visual, e também se tornam figura contra o mesmo fundo azul. Passam, então, a compor com as manchas roxas um “M”, formando “IMAGINA”. Forma-se, então, o que a Teoria da Forma, ou a Gestalt (que

¹⁵³ Disponível em < http://brasil.elpais.com/brasil/2013/12/09/opinion/1386595765_588331.html >, acesso em [22 jun 2015].

¹⁵⁴ Disponível em < <http://andrevallias.tumblr.com/post/69683522998/i-m-v-agina-andre-vallias-2013#notes> >, acesso em [20 jun 2015]

tanto encantava aos poetas concretos) chamava de figura reversível: depois que o olho reconhece ambas as figuras possíveis, passa a alternar entre elas: vagina/imagina/vagina/imagina, o que possibilita diversas possibilidades interpretativas, como “Vagina? Imagina!” – ironia à repressão – e “Imagina a vagina”, decorrência da impossibilidade de representá-la. Não se está, conseqüentemente, diante apenas de uma iluminação chistosa, mas de um posterior trabalho de design que faz o *mot d’esprit* se destacar, em um processo muito peculiar explicado por Masé Lemos (2014, p. 81):

Vallias é poeta visual, além de ser designer gráfico, e tem sabido incorporar de maneira extremamente produtiva as novas tecnologias e a linguagem publicitária em seu trabalho poético. Sua poesia é feita pela abertura e incorporação das linguagens e códigos existentes na chamada vida corrente, a partir dos quais ele constrói seus poemas.

Figura 4

Já o poema¹⁵⁵ acima (fig. 4), de 2013, depende menos de seu suporte visual que do ótimo trocadilho com a famosa frase de recém-casados: “enfim sós”. O termo “pós”, tão marcado na crítica contemporânea (pós-moderno, pós-histórico, pós-tudo, pós-utópico), ironizado como um estágio “a que se quer chegar”, tal qual a expressão apropriada. Além disso, o prefixo parece impor uma certa cegueira com relação à catástrofe em si, como se simplesmente estar depois dela significasse superá-la, ou ainda, em chave negativa, dissolver-se em “pó”, pluralizado e conotando um coletivo. Aqui, vê-se grande proximidade com José Paulo Paes e sua técnica do chiste: apenas na frase final a piada é instaurada e ilumina todo o restante do texto, expandindo o significado e projetando o pensamento metonimicamente.

A outra poeta do presente que visivelmente tem na sátira um *modus operandi* é Angélica Freitas. Como Vallias, tem na Internet um instrumento fundamental de seu trabalho: além de ser coeditora, junto com Domeneck e Marília Garcia, da revista virtual *Modo de Usar & Co.*, possui um blog fechado a amigos, em que por muitos anos postou seus poemas de forma exclusiva, sem publicá-los na forma de um livro. Apenas em 2007, após quase dez anos de atividade poética virtual, reúne alguns desses textos em *Rilke Shake*, trocadilho que já explicita sua verve humorística que funde erudição e elementos de cultura pop. Desse compêndio, a peça abaixo, homônima à coletânea, resume muitas de suas qualidades (FREITAS, 2007, p. 39):

salta um rilke shake
com amor & ovomaltine
quando passo a noite insone
e não há nada que ilumine
eu peço um rilke shake
e como um toasted blake
sunny side para cima
quando estou triste
& sozinha enquanto
o amor não cega
bebo um rilke shake
e roço um toasted blake
na epiderme da manteiga
[...]

A fusão de idiomas em termos não tão familiares a quem não é fluente em inglês; o *ampersand*, caractere incomum na língua escrita; a coexistência de termos altamente informais (“salta”) com imagens em tom elevado, pouco usuais (“na epiderme da manteiga”); marcas textuais de presentidade, como o produto “Ovomaltine”; os trocadilhos substituindo *milk* por

¹⁵⁵ Disponível em < <http://andrevallias.tumblr.com/page/9> >, acesso em [20 jun 2015]

“rilke” e *bread* por “blake”, ao mesmo tempo dessacralizando a tradição e entrelaçando a literatura a coisas banais do dia a dia, tal qual comer e beber (fato que se repete em outros poemas, como no que abre o mesmo livro: “ah, sim, shakespeare é muito bom,/ mas e beterrabas, chicória e agrião?”); enfim, em apenas uma estrofe, uma gama de diferentes recursos a compor estranhamento e deflagrar a perda do sentido discursivo em uma camada mais superficial de leitura, o que evidentemente provoca o humor.

O transbordamento de elementos estilísticos é também acompanhado por uma tônica de troças hiperbólicas inusitadas que comumente concentram o efeito cômico, tal qual a união entre o amor e o Ovomaltine, ou os trocadilhos claramente forçados, ou ainda o maneirismo artificial em “a epiderme da manteiga”. Não são essas piadas que provocam riso, mas o fato de elas serem propositadamente exageradas, gritando-se descabidas no local do poema. O desencaixe entre o contexto enunciativo e a semântica traz o texto a um certo hermetismo, bem como o insere no universo satírico. Aliás, o próprio étimo de “sátira”, o latim *satura* (cheio, abundante, e por derivação, mistura), comporta a ideia desse excesso formal e conteudístico. Está-se longe das tiradas de Paes, que se encerravam formalmente em si mesmas: aqui, há uma extrapolação do modelo, buscando um exagero dissonante.

Já em seu segundo compêndio, *Um útero não é do tamanho de um punho* (2012), o que certamente muda é a natureza da comicidade, menos calcada em chistes e zombarias e mais sarcástica (FREITAS, 2012, 20):

uma mulher gostava muito de escovar os dentes
escovava-os com vigor
escovava-os de manhã de tarde e de noite
os três melhores momentos do dia

escovava-os com muita pasta
num movimento circular
alternando as arcadas
enquanto recitava

para dentro para baixo
o sutra prajnaparamita
ou a canção if i had a hammer

ao cuspir sentia-se muito melhor

Mais uma vez, a questão do expurgo, da catarse ligada ao riso, mas agora por meio de um dos temas que obsessivamente permeia o livro: a assepsia, tanto física (a escovação) quanto mental, pelo mantra budista (Sutra Prajnaparamita). Este, aliás, é posto em coordenação com uma canção *folk* americana (“If i had a hammer”) conhecida por sua dicção participativa, a

ponto de ter sido um dos símbolos, na década de 60, dos movimentos civis americanos. Elementos bem diversos aglutinados na escovação circular, na mistura da boca, até o êxtase do cuspir, em versos de acentuada aliteração em /m/ e /n/ que mimetizam uma nasalização e mesmo um mantra. Neste livro, das melhores publicações de poesia brasileira das últimas décadas, o intenso trabalho com o significante visto nesse exemplo é combinado a uma temática contundente sobre o gênero, a identidade feminina construída pela sociedade e os limites de sexualidade impostos pelo senso comum. Em seu arsenal instrumental, estão desde pequenas narrativas que beiram o nonsense às “googlagens”, experimentações poéticas a partir das sugestões do modo “autocompletar” do mecanismo de busca Google. Um espírito satírico permeia toda a obra, que, apesar de seu estro político, não abandona a catarse infantil de recuperar um “idioma” falado na infância, “a língua do I”, e incluí-lo em poemas. Uma poeta, enfim, definitivamente inserida na tradição cômica da poesia.

3.2.7. O lugar do chiste

Portanto, tentou-se, nessa seção, fazer um breve apanhado de algumas manifestações satíricas ao longo da história da poesia brasileira, e o que se pôde perceber foi uma frágil, porém existente linha de continuidade nessas produções, que vem a ser a busca da fusão entre uma poética da oralidade e o trabalho consciente com o significante (a partir da definição de Domeneck) que vise à comicidade ou ao mero gozo com o jogo sógnico (adição sugerida por este trabalho). Certamente nomes importantes ficaram de fora das análises, alguns de maneira consciente e justificada, como Glauco Mattoso, e outros por puro desconhecimento, o que é natural em uma seleção que não se quer enciclopédica ou totalizante, mas introdutória e ilustrativa. Preocupei-me, sem dúvidas, em abarcar os diversos momentos históricos de nossa literatura, de modo que o andamento diacrônico da comicidade fosse contemplado.

O que mais chama a atenção a partir do exposto é que há uma considerável diversidade nesses autores. Se, por exemplo, a exploração do nonsense tem uma tímida semente em Sapateiro Silva e floresce de fato com Bernardo Guimarães, prosseguindo de forma ainda mais radical em Qorpo Santo e sendo retomado na contemporaneidade em alguns poemas de Angélica Freitas, passa longe da obra de um Luís Gama ou Oswald de Andrade; por outro lado, a brevidade e concisão começam com Bernardo Guimarães e Qorpo Santo até atingirem no autor de *Pau Brasil* grande radicalidade e reconhecimento, matriz que inspira poetas posteriores como Paes, Ávila e Vallias. Enfim, as aproximações devem ser pontuais e bem marcadas, evitando generalizações redutoras.

Com relação ao que mais interessa a esse estudo, o chiste enquanto piada materializada, ele foi marcadamente notado em Qorpo Santo, ocasionalmente em forma de epigrama, por vezes inserido em poemas maiores, paralelísticos. Paronomásias e trocadilhos não são tão comuns como na obra paesiana, mas quando ocorrem, produzem efeito interessante, como esse aforismo (1877, livro II, p. 21):

Com língua casta – pouco se – gasta.

A ambiguidade inicial é clara: o órgão como agente sexual ainda não iniciado ou o idioma “puro” (no caso, talvez escrito com a ortografia criada pelo autor). Os travessões, mais uma vez, ditam o ritmo da leitura, que se encerra na paronímia “gasta”, sugerindo um aspecto financeiro (quem tem pouca atividade amorosa economiza) e outro linguístico (a partir da “orthographia”, haveria grande facilitação para a escrita¹⁵⁶). Há certa semelhança com Paes não apenas nos recursos já citados, mas também no fato de que alguns de seus poemas e aforismos encerram uma pequena totalidade, fechando uma estrutura poética que não tem natureza lacunar em sua relação forma-conteúdo: o leitor é convidado a decifrar o enigma, a compreender os jogos de palavras, a realizar associações, mas tudo lhe é dado – especialmente um argumento. Este é um dos papéis da sátira: a moralização, a tomada de partido, que implica em direcionar ideologicamente o objeto artístico. Como contraste, penso em Francisco Alvim, em cuja obra a brevidade opera como um agente fragmentador – conforme visto –, já que a incompletude do discurso multiplica as possibilidades interpretativas. Não se trata mais de moralizar, mas de projetar pequenos instantâneos do real, como se fosse possível congelar o tempo por um segundo para ouvir/ler algo dito por alguém, em tese “aleatoriamente”.

Além de Qorpo Santo, Affonso Ávila recorreu ao chiste como um *modus operandi* recorrente. Se não buscava jogos de palavras perfeitos, obtinha, pela série paralelística, por meio do fluxo vertical do eixo paradigmático, momentos catárticos a partir do significante, muitas vezes com fundo político. Juntamente com José Paulo Paes, é o poeta, dentre aqueles próximos das vanguardas construtivistas, que mais usou do recurso do *Witz* com intenção lúdica. Evidentemente, instrumentos como “palavra-puxa-palavra”, *calembours*, homonímias e outros abundam nas obras dos três concretos de São Paulo, de Wladimir Dias-Pino, de Mário Chamie, entre diversos outros. Porém, no caso destes, ou usados com objetivo visual – de forma

¹⁵⁶ Antes de adotar sua versão da língua portuguesa, Qorpo Santo escreve esse aforismo com uma pitada de ironia, ao trocar as letras da palavra “ortografia” (*idem*, p. 30):

A melhor orthographia seria escrever como se pronuncia.
Quanta utilidade em sua adopção: além de outras de alta importância - ninguém escreveria com má orthographia.

que sua oralidade se perde – ou explorados em chave metalinguística, o que afasta tais autores da tradição satírica.

Outro “filho” do construtivismo, Sebastião Uchoa Leite explorou o chiste amiúde, mas o tom cáustico que adota ao fazê-lo subverte a função cômica e convoca certa agressividade que impede o prazer humorístico da fruição, causando no lugar um esgar constrangido, ao contrário de Paes. Cacaso, embora tenha usado a tirada espirituosa com altos e baixos, é mais satírico por conta de outros modos formais, como já se mostrou.

Foi na contemporaneidade, então, que a piada manipulada linguisticamente voltou a ter destaque, em especial no primeiro livro de Angélica Freitas. Sua ousadia ao extrapolar as possibilidades do trocadilho, fazendo associações deliberadamente desarmônicas, propõe uma sátira bem contrastante à de José Paulo: enquanto este promovia o cômico a partir do equilíbrio linguístico e da coerência contextual que brotava de seu poema quando da decifração do enigma, a poeta gaúcha faz rir pela total dissonância na mensagem, seja sonora, seja semântica, desde o curioso título *Rilke Shake*. Já André Vallias trabalha o chiste de forma mais similar a Paes, por vezes lembrando bastante seus métodos, tanto por conta do fechamento do poema na piada quanto pela busca do *mot d'esprit* preciso.

Essa parece uma arqueologia possível para o uso do *Witz* na poesia brasileira, com foco especial na intenção satírica. Modo muito peculiar de produzir poesia, que escapa ao racional e depende da iluminação inconsciente combinada com uma posterior refinação irônica, ele se desenvolveu em poucos poetas ao longo de nossa história literária, tendo em José Paulo Paes o seu auge: pelo exposto, procurou-se ilustrar o quão profícua e exata foi a obra cômica deste poeta a partir do chiste, combinando oralidade, manejo formal do significante e o lúdico catártico.

Considerações Finais

“Sob os escombros até agora fumegantes da Utopia”, de “Anamnese”, é o verso que deu nome a esse trabalho, por sua natureza metonímica da relação entre esperança e desencanto por toda a obra de José Paulo Paes: reconhecem-se as ruínas, o mundo aos pedaços diante da guerra, da hipermidiatização, da prevalência da sociedade de consumo e do capitalismo pós-industrial; há, concomitantemente, um sinal de vida, que segue fumegante, talvez ainda aceso. Uma possibilidade, ao menos, de vida. Tal é a marca básica notada ao longo dos livros do poeta, que mantém sua postura de combate a esse cenário externo de diversas maneiras.

Primeiramente, viu-se que a memória, ao restituir a mesmidade no ato de narrar, busca uma reintegração do “eu”, em vias de assimilar a fragmentação da contemporaneidade. Trata-se de uma tentativa de preservação identitária, um “ato de discurso” cuja intenção e existência performática tem tanta ou mais validade que seu significado, e não deixa o indivíduo sucumbir às pressões coletivas. É, pois, uma forma de oposição

Depois, o desmascaramento da sociedade por meio do chiste, pontiaguda lança de linguagem que acusa e moraliza, também foi explorado. Neste caso, mais que resistência, ataque ao *status quo*, claramente motivado por uma força política de quem subsiste, apesar dos desmandos ditatoriais no país e do cotidiano caótico das grandes cidades.

É aí, então, que essas duas estratégias tão distintas, tanto em termos formais quanto conteudísticos, se articulam: elas são modos de expressão dessa débil, porém viva, utopia, que começa com o sonho da revolução, e se torna, ao longo do tempo, um sentimento abstrato, mais de não-conformação que de projeto específico para o futuro, como fica latente em suas entrevistas. Uma utopia humanista, que segue com seu olhar irônico, desconfiando de si e do mundo, mas que não recai, como poetas de gerações seguintes, em uma entrega de fundo mais melancólico, de desengano, como fica estampado – para nos atermos às mesmas categorias – nos poemas rememorativos de um Fábio Weintraub ou nos chistes de uma Angélica Freitas.

Parece incontornável, aqui, a menção ao tão citado texto de Haroldo de Campos (1997), “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, publicado em 1984 e que dispensa maiores apresentações. Seu diagnóstico, o de que, depois da “crise das ideologias” por conta do ‘capitalismo selvagem’, “a poesia esvaziava-se de sua função utópica” – o que acarretava o fim das vanguardas e do olhar ao futuro. No lugar, a “pluralização das

poéticas possíveis", que envolve uma estética da "agoridade" que se aproprie de uma "pluralidade de passados", sendo a tradução um instrumento fundamental nesse processo.

Parece complexo analisar o conceito de utopia de Haroldo, que apesar de grandes acertos tradutórios e críticos, sempre exibiu certa megalomania, como no texto aqui em tela, quando, ao falar do *Livre* de Mallarmé, afirma:

É essa esperança programática que permite entrever no futuro a realização adiada do presente, que anima a suposição de que, no limite, a "poesia universal progressiva" possa ocupar o lugar socializado do jornal, essa *féérie populaire*, qual poema enciclopédico de massa, "indispensável como o pão ou o sal". (p. 265)

A menção a Schlegel e sua instância totalizadora de poesia já mostra uma visão romântica, grandiosa do teórico brasileiro, que conta ainda ter acreditado que a materialização do famoso projeto do poeta francês pudesse ganhar repercussão universal na sociedade, fazendo com que a poesia se tornasse um agente midiático do cotidiano em pleno final de século XX. É difícil crer que muitos artistas comungassem de tamanha aspiração. Nesse espectro de utopia, torna-se compreensível que Haroldo veja a arte pós-anos 80 esvaziada "de sua função utópica". Trata-se de um "eterno" vanguardista, com a fabulosa inovação e iniciativa que isso significa, vendo-se em um momento histórico e estético de estagnação.

Marcos Siscar (2014), em leitura detida sobre o texto, escreve que, embora haja explicitamente a intenção de decretar o fim das vanguardas, implicitamente o ensaio as reforça e as elogia, transformando-as em um monumento anterior a uma era em que não há perspectiva de futuro. Sem esta visão antecipatória, a poesia do presente, ou da agoridade, vira uma poesia "sem caráter estratégico", e o próprio tempo presente, uma ausência de "substância reconhecível": "não é, de imediato, um corpus de obras e de autores, uma multiplicidade de traços mais ou menos salientes". Continua o crítico:

Para formular a questão de um modo provocativo, eu diria que a poesia da presentidade, para Haroldo, *não existe*; ou melhor, não precisa existir, a não ser como ideia ou noção historiográfica. Trata-se, antes, neste texto, da superfície ou da virtualidade daquilo que é "viável" no presente. E a viabilidade sinaliza apenas uma possibilidade: a vanguarda acabou e a vanguarda era utópica; se algo pode ou quer existir hoje, só pode ser viável, ou seja, só tem chance de se realizar como tal (como índice de contemporaneidade), sendo pós-utópico. Podemos inferir daí não apenas que a literatura de vanguarda não é mais um fato poético relevante, numa época pós-utópica, mas que a poesia do presente não é ainda um *acontecimento* poético digno de nota. A poesia do presente, na sua virtualidade, parece ser um mero *blackout* do futuro, ou um negativo do passado, isto é, de tudo aquilo que já teve lugar. Mais precisamente, para muitos poetas e críticos de variadas tendências - que, como Haroldo, viveram a época dos acirrados debates sobre

as vanguardas -, a poesia contemporânea apareça como um interregno, uma latência, até o momento em que alguma outra coisa, por si mesma, aconteça.

Desde 1984, muita poesia tem sido feita no Brasil, sempre sob a aura da “pluralidade” e da ausência de linhas de força dominantes e em conflito, o que causa um empobrecimento no debate, como ressalta Siscar. Individualmente, porém, boas obras foram publicadas, inclusive de Paes. De qualquer modo, não acreditamos, aqui, em um fim da utopia, mas em sua transformação, que envolve as mudanças por que o cenário político-econômico mundial vem passando. No último parágrafo de seu texto, Haroldo retoma o tema e diz, quanto ao presente, que “o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia”. De certo modo, isso parece contradizer seu próprio argumento: por que a nova utopia, na dinâmica reconfiguração semântica que permite o código, não pode consistir em formas originais de contradizer o *status quo* mesmo na ausência de um projeto de futuro? A resistência, por si só, é obrigatoriamente utópica, ainda que sustentada pela dúvida, pela melancolia e pelo desalento: caso contrário, ela não teria razão em existir.

No caso de Paes, a estratégia da rememoração, que ocorre justamente após o texto haroldiano, é um ato de resistência e, portanto, configura um modo de utopia. A anamnese, recuperando a antiga tradição oral do velho contador de histórias como um transmissor de conhecimento e costumes, restitui a voz ao seu “eu” primordial, o *in fans*, permitindo reviver a experiência antes da esquadria castradora da linguagem. O narrar, além de se constituir como identidade, é uma forma de “preservação do grupo social”, lembra Zumthor (2010, p. 99), em sociedades de tradição exclusivamente oral. Este fator é notado nos poemas de “Prosas”, pelo já aludido “caráter de álbum de fotografias” da seção, contendo personagens diversos em sequência. Além disso, a dicção simples e fluida simula um conto dito em uma situação informal.

A oralidade é outro fator que une a memória e o chiste na obra paesiana: nos epigramas cômicos, ela também está presente, não apenas pela coloquialidade e facilidade de termos, mas principalmente pela brevidade, característica que, para o crítico acima mencionado, está imbricada à natureza do discurso oral, pois permite ao ouvinte a percepção da quase totalidade do poema. Além disso,

Brevidade pressupõe concentração discursiva, regida ou não por regras explícitas. [...] O espaço do discurso, espremido mas sobrecarregado de valores alusivos, não dá lugar senão aos elementos nucleares da frase, ao que a elipse, a suspensão conferem uma ambiguidade, até mesmo uma aparente vacância semântica, obrigando deliciosamente o ouvinte à interpretação. (*op. cit.*, p. 147)

O chiste paesiano, assim, tem esse componente de oralidade, tal qual uma anedota nos dias de hoje, porém que remete a antigas tradições poéticas. “Ocidental : missa / miss / míssil”, compactação levada às máximas consequências, totalmente reproduzível em voz alta. Certos poemas, há que se ponderar, em que as técnicas construtivistas impõem a decifração semântica por meio da visualização do texto, não se enquadram nesse contexto. Mas parecem ser minoria. Ainda sobre algumas peças de Paes, e muitas das obras satíricas mencionadas no capítulo 3, o excerto que se segue, de Zumthor, parece confirmar nossas percepções a partir dos textos lá analisados, com relação à importância da rigidez formal nesse tipo de criação:

Segundo a opinião mais comum entre os etnólogos (e os raros estudiosos de poesia a par de seus trabalhos), o traço constante, e talvez universalmente definidor, da poesia oral é a recorrência de diversos elementos textuais: “fórmulas” no sentido de Parry-Lord e, de modo mais geral, toda espécie de repetição ou de paralelismo. [...] O ritmo resultante da recorrência se marca em todos os níveis da linguagem; a oralidade não favorece apenas os ecos sonoros. Repetições de estrofes, frases ou versos inteiros, de grupos prosódicos ou sintagmáticos, de construções, de formas gramaticais, de palavras, de fonemas, mas também de efeitos de sentido, o discurso usa, indiscriminadamente, todos os meios para alcançar seu objetivo. (*op. cit.*, p. 157-8)

O teórico fala em “objetivo”, pois a poesia oral é sempre funcional: presta-se a algo. Já quando transposta, por meio das técnicas descritas, à escrita, a oralidade pode ser desde um mero recurso aproximativo do leitor até uma filosofia poética em si. Com relação a Paes, tanto na narratividade rememorativa quanto no chiste epigramático, ela é uma forma de negação do mundo exterior, da sociedade de consumo, tão distante de sociedades antigas ou “remotas”, erroneamente chamadas de “primitivas”, em que não há escrita e, por conseguinte, a linguagem não obtém suportes suficientes para a alienação dos referentes. É no *in fans*, revisitado nos minicontos memorialísticos e reexperimentado pelos jogos satíricos e lúdicos com o significante, que se obtém a mais pura das vivências orais, anteriores ao aprendizado do idioma: é no canto da mãe, nas cantigas de ninar, nas canções de roda, nos *jests* de que fala Freud: brincadeiras com fonemas sem o conhecimento de seu significado. Ou seja, por meio da oralidade, a poesia de José Paulo Paes tenta suspender o tempo histórico (pós-fala) que rodeia e atormenta o sujeito contemporâneo, por vezes fracassando e incorrendo em certa melancolia, por vezes obtendo, ao mesmo tempo na e contra a linguagem, o gozo catártico de uma resistência à opressão generalizada, expurgando uma desilusão que no fundo é sempre política, filha dos escombros utópicos.

Referências

Obras do autor

PAES, José Paulo. A alma do negócio. In: _____. *Mistério em casa*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, p. 21 – 29, 1961a.

_____. *Armazém literário: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2008a.

_____. *As quatro vidas de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Pégaso, 1957.

_____. "Breve Declaración sobre la Poesía concreta", *Revista de Cultura Brasileña* 11, diciembre, p. 374-376, dec. 1964

_____. Carlos Drummond de Andrade e o humour (primeira parte). *O dia*, Curitiba, p. 2, 21 mar. 1948b.

_____. Carlos Drummond de Andrade e o humour (segunda parte). *O dia*, Curitiba, p. 1 (Suplemento), 28 mar. 1948c.

_____. Carlos Drummond de Andrade e o humour (terceira parte). *O dia*, Curitiba, p. 1 (Suplemento), 04 abr. 1948d.

_____. Carta imaginária n.3. *Joaquim*. Curitiba, v. 16, p. 7, 1948a.

_____. Entre lirismo e ideologia. In: AMADO, Janaína (org.). *Jacinta Passos, coração militante: obra completa: poesia e prosa, biografia, fortuna crítica*. p. 472 - 490, Salvador: EDUFBA; Corrupio, 2010

_____. Luís Gama, poeta menor & O juiz de si mesmo. In: _____. *Mistério em casa*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, p. p. 39 – 45; 89 – 94, 1961b.

_____. *Meia palavra inteira*. São Paulo: Jornal da tarde, São Paulo, 19/07/1986. Entrevista concedida a Carlos Felipe Moisés.

_____. O caráter diferencial [25/10/1995] Entrevista concedida a Miguel Sanches Neto. In: NETO, Miguel Sanches. *A Reinvenção da Província: a revista Joaquim e o espaço de estréia de Dalton Trevisan*. 1998. 448f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1998.

_____. *Pavão, parlenda, paraíso – uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sosígenes Costa*. São Paulo: Cultrix, 1977

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Cia das Letras, 2008b.

_____. (org.). *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. Post-modernismo. Joaquim. Curitiba, v. 18, p. 5, 1948e.

_____. *Quem, eu?* : um poeta como outro qualquer. 5.ed. São Paulo: Atual, 1996

_____. Um bacharel no Purgatório. In: _____. *Mistério em casa*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, p. 13 - 19, 1961c.

_____. Um poeta como outro qualquer. In: MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofícios da poesia*. p. 181 – 204, Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

Obras sobre o autor

ARRIGUCCI JR., Davi. “Agora tudo é história.” In: PAES, José Paulo. *Os melhores poemas*. 2.ed. São Paulo: Global, 2000.

ASCHER, Nelson. "Socráticas" de Paes traz altos e baixos do autor. *Folha de São Paulo* (Ilustrada), São Paulo, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2104200110.htm>>, acesso em [10 abr 2015], 21 abr 2001.

BENTO, Sérgio. Nem modernos nem contemporâneos: poesia luso-brasileira no pós-guerra. In: PEDROSA, Célia et. al. *Crítica de Poesia: tendências e questões*. p. 57 - 72. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

BIELLA, João Carlos. *Um ironismo qualquer*: a ironia na poesia de José Paulo Paes. São Paulo: UNESP, 2008.

BOSI, Alfredo. “O livro do alquimista”. In: *Céu, Inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BOSI, Viviana. Poesia em trânsito. *Revista de Letras*. v.45, n.1, p. 71 – 87, 2005.

CAMPOS, Augusto de. Do ideograma ao epigrama [orelha]. In: PAES, José Paulo. *Anatomias*. São Paulo: Cultrix, 1967.

FRANCHETTI, Paulo. Humor, amor e horror. *Correio Popular*, São Paulo, 13.01.2001

MASSI, Augusto. *Depoimento Massi*: depoimento concedido ao projeto “Poetas na biblioteca”. São Paulo. Disponível em <<http://www.memorial.org.br/cbeal/poetas-na-biblioteca/augusto-massi/depoimento-massi/>>, acesso em [15 abr 2015], novembro de 2001.

MEDEIROS JR., Antônio Fernandes. *José Paulo Paes, humanista*. 2008. 301f. Tese (Doutoramento em Estudos da linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.

NAVES, Rodrigo. Apresentação. In: PAES, José Paulo. *Poesia completa*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

SUSSEKIND, Flora. Seis poetas e alguns comentários. *Revista USP*. v.2, n.1, p. 175-192, Junho/Julho/Agosto, 1989.

Demais obras citadas

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG. 2008.

ALBANO, Adriana. *O Pilão de pilar lembranças: a retórica confessional na poética memorialista de Carlos Drummond de Andrade*. Tese (Doutorado), 2010. 198 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/106318>>, 2010.

ALDAZÁBAL, José. *Dicionário elementar de liturgia*. Porto: Paulinas Editora, [s.d.], acesso em 05/06/2012. Disponível em [http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/liturgia/liturgia_site/dicionario/dici_ver.asp?cod_dici=22], [s.d.]

ALVIM, Francisco. *Poemas*: [1968 – 2000]. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

_____. *Nova Reunião: 23 livros de poesia – vol. 2*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009a.

_____. *Nova Reunião: 23 livros de poesia – vol. 3*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009b.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas - VII*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ARAGON, Louis. Prefácio. In: ÉLUARD, Paul. *Poemas políticos*. Lisboa: Editorial Presença, [s/d]

ARIÈS, Philippe. *O tempo da história*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

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

ATTARDO, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994

ÁVILA, Affonso. *Homem ao Termo: poesia reunida (1949 – 2005)*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. Trinta anos depois: Um depoimento muito pessoal. *Pós:*, v. 1, n. 2, p. 50 - 58, Belo Horizonte: UFMG, nov. 2011.

BARRENTO, João. Palimpsestos do tempo. *Colóquio Letras*. Lisboa. N. 106. p. 39 – 46. Nov. – Dez. 1988

BARROS, Manoel de. *Memórias Inventadas: A segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2010a.

_____. *Menino do Mato*. São Paulo: Leya, 2010b.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70. 1979

BASTIDE, Roger. *Mémoire collective et sociologie du bricolage*. L'Année Sociologique, vol 21, p. 65-108, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade : o pintor da vida moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.

BENEDINI, GIUSEPPE. A emigração italiana para a Bahia. *Revista de História e Estudos Culturais Fênix*. Uberlândia: UFU, v. 10, ano X, n. 2, p. 1-20, Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF32/ARTIGO_10_SECAO_LIVRE_GIUSEPPE_FEDERICO_BENEDINI_FENIX_JUL_DEZ_2013.pdf>, jul-dez 2013

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” e “O narrador; considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, p. 114 -119; 197 – 221, 1987.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória : ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BIBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução: João Ferreira de Almeida. Disponível em [www.bibliaonline.com.br]

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix: 1977.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 17. ed. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

BOSI, Viviana. Introdução: marcos iniciais & As "ideias-dente" de Sebastião Uchoa Leite. In: _____. *Poesia em risco: itinerários a partir dos anos 60*. p. 07 – 46; 186 – 196. Tese (Livres-Docência). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, USP. São Paulo, 2011.

BRITO, Antonio Carlos de. *Lero-Lero [1967-1985]: Antonio Carlos de Brito*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: _____. (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 2011. p. 335 – 357.

CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Riso entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997.

CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo. O Geômetra Engajado & Drummond, Mestre de Coisas In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed., 2. reimpr. p. 77 – 88; 49 – 55, São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas - VII*. 4.ed., p. 09 – 59, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica. In: *O discurso e a cidade*. p. 225 - 244, São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)* – primeiro volume. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ilimitada. 1997.

_____. Poesia e ficção na autobiografia. & Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. p. 51 – 71; p. 163 – 180. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Luis Miguel O.B.. Diálogos entre a Literatura e o Cinema no Neorealismo. *Comunicação e espaço público*, Brasília, Ano VII, n. 1 e 2, p. 19 - 34, 2004.

CAUBET, Rosa Alice. A obra dramática de Jean-Paul Sartre. *Travessia*, Florianópolis, UFSC, v. 5, n. 8/9, p. 122 - 136, 1984.

CESILA, Robson Tadeu. Mecanismos de produção de humor nos epigramas de Marcial. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 7, p. 151-169, 2003.

CHASE, Malcolm et SHAW, Christopher. *The imagined past: history and nostalgia*. Manchester: Manchester University Press. 1989.

CICERO, Antonio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia Total*. p. 492 – 513, São Paulo: Cia das Letras, 2014.

COSTA, Horácio. *The very short stories*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

COSTA, Sosígenes. Poemas de Sosígenes Costa: Antologia. In: MATTOS, Cyro de; FONSECA, Aleilton. (orgs.) *O triunfo de Sosígenes Costa* : (estudos, depoimentos e antologia). Ilhéus: Editus/UEFS, 2004.

DESCARTES, René. *Meditações*. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril, 1973.

DOMENECK, Ricardo. *Alguns poemas memoráveis da última década: "sereia a sério", de Angélica Freitas*. Ou, "Relendo o Rilke Shake por ocasião de sua encarnação alemã". Disponível em <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2011/02/alguns-poemas-memoraveis-da-ultima_13.html>, acesso em [14 mai 2015]; postado em 13 fev 2011a.

_____. *Luiz Gama (1830-1882): da série Sintonia de nossa sincronia*. Acesso em [10 jun 2015], disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2011/12/luis-gama-1830-1882.html>>, 2011b.

_____. *Uma das poéticas contemporâneas brasileiras, via Mullen, em sincronia sincrética*. Disponível em <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2010/03/uma-das-poeticas-contemporaneas.html>>, acesso em [01 Jun 2015], mar 2010.

ENZENSBERGER, Hans M. Uma teoria do turismo. In: _____. *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ESPIRITO SANTO, Denise. *Qorpo Santo: poemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

FÉLIX, Moacir. Nota Introdutória Coleção Violão de Rua – vol. III. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, anos 60 e 70*, p. 169 – 173, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel. *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela: Universidade (Imprenta Universitaria). 1992.

FERRAZ, Paulo (org.) *Roteiro da Poesia Brasileira - Anos 90*. São Paulo: Global, 2011.

FINKIELKRAUT, Alain. *A humanidade perdida: ensaios sobre o século XX*. São Paulo: Ática, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

FORTINI, F. Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa. *Cinema Nuovo*, ano 2, n. 13, jun. 1953.

FRANCHETTI, Paulo. O riso romântico: notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. *Remate de Males*, v.7, p. 07 - 17, Campinas, 1987.

FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FREUD, Sigmund. *Jokes and their relation to the unconscious*. Middlesex: Penguin Books, 1986.

_____. *Obras completas vol. XVII: História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. E-book, p. 136 - 161, 1919.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Lisboa: Gradiva. 2.ed, 1999.

GAMA, Luís. *Primeiras trovas burlescas*. 2.ed., Rio de Janeiro: Pinheiro, 1861.

GOLDSCHMIDT, Victor. *Le système stoïcien et l'idée de temps*. 2.ed. Paris : Vrin, 1969.

GRASS, Günter. *Escrever depois de Auschwitz*. Lisboa: Dom Quixote, 2008

GUIMARÃES, Bernardo. *Produções satíricas e bocageanas de Bernardo Guimarães*. E-book (Rede Memória), Acesso em [14 jun 20015], Disponível em <<http://redememoria.bn.br/wp-content/uploads/2011/12/producoes-satiricas-e-bocageanas-bernardo-guimaraes.pdf>>, 1875

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

_____. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Felix Alcan, 1925.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2.ed., São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. da Unicamp, 2004

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, anos 60 e 70*, p. 169 – 173, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

INVENÇÃO: Revista de Arte de vanguarda 3. São Paulo, Edição Invenção, (junho) 1963.

JANKÉLEVITCH, Wladimir. *L'ironie ou la bonne conscience*. 2.ed. Paris : Preses Universitaires de France, 1950.

KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. 3.ed. Bragança Paulista: São Francisco, 2006.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.

_____. *O seminário. Livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1999.

LACLAU, E. *New Reflections on the Resolution of our Time*. Londres: Verso, 1990.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. *A dimensão da noite* (organização de Antonio Arnoni Prado). p. 114 - 205. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

LEAR, Edward. *Sem pé nem cabeça*. São Paulo: Ática, 1997.

LEFEBVRE, Henri. *O fim da história*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Obra em dobras*, (1960-1988). São Paulo: Duas Cidades, 1988.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

LE MOS, Masé. A Mecânica Lírica: Alguns Objetos Contemporâneos. *eLyra*, n. 3, p. 63-88, disponível em <<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/42/44>>, 2014.

LIMA, Luiz Costa. Sebastião Uchoa Leite: um depoimento. In: _____. *A ficção e o poema*: Antonio Machado, W.H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. p. 368 – 390, São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

LINS, Álvaro. Um poeta revolucionário. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 08 fev. 1946.

LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal*: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

LOBO, Luiza. Introdução. In: SOUSANDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. p. 8-36, Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís: Academia Maranhense de Letras, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

LOWENTHAL, David. Nostalgia tells it like it wasn't. In: SHAW, Christopher et CHASE, Malcolm. *The imagined past*: history and nostalgia. Manchester: Manchester University Press. 1989.

IVO, Lêdo. *Uma lira dos vinte anos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962

MACHADO, Duda. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. *Revista USP*. nº 74, p. 174-187, São Paulo, 2007.

MARCUSE, Herbert. *Poesia lírica após Auschwitz*. (tradução de Luís Gustavo Guadalupe Silveira). Revista Ponto Doc, Rio de Janeiro, ano X, n.7, Janeiro/Julho 2009. Disponível em http://www.revistapontodoc.com/7_luisggs.pdf.

MAROT, Sébastien. *Suburbanismo y la arte de la memoria*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006.

MARQUES, Fabrício. Guerrilha Maluco: um estudo da poesia de Sebastião Nunes a partir da articulação entre poesia e técnica. *Em Tese*, v. 9, p. 107 - 114, Belo Horizonte, dez. 2005.

MATTOS, Olgária. A narrativa: metáfora e liberdade. *Revista de história oral*. São Paulo, n. 4, p. 9 – 24, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *A Educação pela Pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

_____. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. In: _____. *Razão do Poema*: ensaios de crítica e estética. 2.ed. p. 48 - 56, Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MONGIN, Olivier. A democracia como violência? In: LEFORT, Bernard (coord.). *Sobre o fim da história*. Petrópolis: Vozes, 1994.

MORAES, Vinícius de. *Poesia Completa e Prosa*. (organização de Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MOURA, Murilo Marcondes de. A poesia como totalidade. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 31, p. 143-160, out. 1991.

_____. *Três poetas brasileiros e a segunda guerra mundial*: (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes). 1998. 194 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia*: um estudo das formas do passado. São Paulo: Nankin, 2006.

NORA, Pierre. O retorno do fato. In: Le GOFF, Jacques e NORA, Pierre (dir.) *História* : novos problemas. 3.ed. RJ: F. Alves, 1988. P. 179 – 193.

NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo*: uma poética possível no Brasil dos anos 1970. 2014. 178 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Carlos de. *Mãe Pobre*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

PACHECO, José Emilio. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México DF: Joaquín Mortiz, 1969.

PAGANINI, Nilze. Affonso Ávila e a revista *Tendência*. *Scripta*, v. 17, n. 33, p. 229 - 238, Belo Horizonte, jul-dez 2013.

PASSOS, Jacinta. *Jacinta Passos, coração militante: obra completa: poesia e prosa, biografia, fortuna crítica*. (AMADO, Janaína – (org.)). Salvador: EDUFBA; Corrupio, 2010.

PLATÃO. *Mênon*. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Loyola, 2001.

PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997.

RIBEIRO, Renato Janine. O intelectual e seu outro: Foucault e Sartre. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 7 n. (1-2), p. 163-173, outubro de 1995.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papiros, 1991.

RONCARD, Pierre de. *Choix de Poésies*, tome second. Paris : Libraire de Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1862.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Documentário, 1977.

SANTO, Qorpo. *Ensiqlopèdia, ou seis mezes de huma enfermidade: livro primeiro & livro segundo*. Porto Alegre: Tip, disponível em <<http://www.pucrs.br/biblioteca/qorposanto>>, 1877

SANTOS, Milton. *Por uma política econômica da cidade: o caso de São Paulo*. São Paulo: Hucitec; São Paulo: Educ. 1994.

SARDAN, Zuca. *Ximerix*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. Présentation. *Les Temps Modernes*. Paris, n. 1, 1945. Disponível em <http://palimpsestes.fr/pmsimonin/gauche/temps_modernes.pdf>. [visitado em 01/09/2014], 1945.

_____. *Que é a literatura*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHEIDL, Ludwig. *A renovação da literatura de expressão alemã na primeira década do pós-guerra (1945 – 1955)*. Lisboa: Colibri, 1998.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-69". In: *O pai de família e outros estudos*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, p. 61-92, 1992.

_____. O país do elefante. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1003200204.htm>>, acesso em [18 jun 2015], publicado em [10 mar 2002], São Paulo, 2002.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: A Poesia do Menos (e outros ensaios cabralinos)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SHAPIRO, Alan. In the praise of the impure: narrative consciousness in poetry. In: _____. *In the praise of the impure: narrative consciousness in poetry: Poetry and the Ethical imagination: Essays, 1980 – 1991*. Evanston: TriQuartelyBooks. 1993.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2011. P. 39 – 64.

SISCAR, Marcos. O discurso da crise e a democracia por vir. In: _____. *Poesia e crise*. Campinas: Unicamp, 2010.

_____. O *tombeau* das vanguardas: a "pluralização das poéticas possíveis" como paradigma crítico contemporâneo. *Alea: Estudos Neolatinos*. vol. 16, n. 2, Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2014000200421&script=sci_arttext#fn102>, Rio de Janeiro, jul - dez 2014.

SOUSANDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís: Academia Maranhense de Letras, 2012.

SOUZA, Roberto Lima de. Verdade e metafísica: Descartes na rota da descoberta dos fundamentos da ciência. *Princípios*, ano 3, n. 4, p. 156-177, Natal, jan-dez 1996

STERZI, Eduardo. *INCIPIT: A Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*. 2006. 517 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2006.

_____. O mito dissoluto. *Jandira*, n. I, p. 60 - 77, Juíz de Fora, 2004

STRAUB, Jurgen, Memória autobiográfica e identidade pessoal: considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa. In: GALLE, OLMOS et al. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Anablume, 2009.

SUSSEKIND, Flora; TEIXEIRA, Rachel. *O Sapateiro Silva*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TOSHIMITSU, Thais M.T. *O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 2009. 226 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VALLIAS, André. Poesia e digital se misturam em obra de poeta André Vallias (Entrevista concedida a Lara Deus). *Revista Língua (site)*, Disponível em <<http://revistalingua.com.br/textos/108/poeta-usa-ferramentas-digitais-para-criar-poesias-329976-1.asp>>, 2014.

VIOLÃO DE RUA II - vol. extra : cadernos do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.

WANDERLEY, Márcia. “A fronteira desguarnecida” de Alberto Pucheu. *Revista Eutomia*. Ano I. Vol. 2. Dez., 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.