

# Multimodalidade da linguagem e Metáforas Visuais e Verbais

## Do banal ao poético: transposição e (re)encenação de significados em versos imagéticos de José Paulo Paes\*

Maurício Guilherme Silva Jr.\*\*

### Resumo

Neste artigo, analisam-se as estratégias poéticas do escritor paulista José Paulo Paes (1926-1998), que, em obras influenciadas pelo espírito inquiridor dos modernistas brasileiros e pela ânsia experimental da Poesia Concreta, promove a polissêmica transposição de imagens do cotidiano às páginas dos livros. Neste sentido, para além de reconstituir características centrais à trajetória literária de Paes, desconstroem-se, por meio da análise de quatro de seus poemas visuais, os métodos de ressignificação de sentidos resultantes das “brincadeiras” imagéticas. Do ponto de vista teórico, no que tange às concepções e estratégias dos discursos metafóricos e metonímicos, recorre-se a Croft (1993), Dirven (1993), Lakoff e Johnson (1980), Johnson (1987) e Silva (1997). Para discutir o uso das novas tecnologias da informação e os processos de hipertextualidade, recorre-se a Lévy (1993) e Mielniczuk (2012).

### Palavras-chave

Poesia; literatura brasileira; José Paulo Paes; metáfora visual; transleituras

### Abstract

In this text, the intent is to assess the José Paulo Paes poetical strategies, a writer from São Paulo (1926-1998). His works were influenced by the inquiring spirit of the modernist Brazilian writers and by the experimental anxiety of the Concrete Poetry, and has fostered a polysemic transposition from daily life images to the books pages. In that sense, beyond the beyond the reconstitution of Paes's central characteristics in his literary path, the pursuit is to unbuild and problematize the methods of meaning reassertion to the senses that result from such image-based “playful traits”, by means of an analysis on four of his visual poems. From a theoretical point of view, about concepts and strategies of metaphorical and metonymic speeches, it refers to Croft (1993), Dirven (1993), Lakoff e Johnson (1980), Johnson (1987) and Silva (1997). To discuss the use of new information technologies and hypertextuality processes, it resorts to Lévy (1993) and Mielniczuk (2012).

### Keywords

Poetry; brazilian literature; José Paulo Paes; visual metaphor; *transreading* (reading beyond the text)

---

\* Artigo de autor convidado para o dossiê.

\*\* Mestre e Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pós-doutorado em Comunicação Social, também pela UFMG. Professor no Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH). Integrante do Programa de Comunicação Científica e Tecnológica (PCCT) da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

## Introdução

A 22 de julho de 1926, nascia, em Taquaritinga, no interior de São Paulo, um dos principais seguidores da geração modernista brasileira. Leitor, na juventude, da obra de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes, o futuro poeta, tradutor e ensaísta José Paulo Paes iniciaria sua trajetória poética como declarado discípulo de tais mestres. Ao estreiar em 1947, na pacata Curitiba (PR), com a “modesta edição doméstica” de *O aluno*, Paes revela-se ao universo das letras como estrito aprendiz dos modernistas. Nos nove poemas do livro, o autor se apresenta – conforme lhe atentaria o próprio Drummond, em carta de 25 de maio daquele ano – como um poeta que ainda não chegara a escrever os próprios versos.

Ao contrário do que se possa inferir, contudo, a possibilidade de “bebericar” em fontes alheias – nacionais e estrangeiras – revela-se, com o passar dos anos, a “estratégia” adequada ao ofício do poeta, que, desde a juventude, mostrava-se ansioso por tornar-se, qual nos versos já maduros de *Ode à bengala*, um pastor de seus próprios passos literários. Experimentalista por excelência, o poeta paulista transfiguraria sua insaciável sede de conhecimento em estímulo à constante pesquisa estética – uma das iniciativas, aliás, ressaltadas por Mário de Andrade, na conferência *O movimento modernista*, de 1942, como contribuições do Modernismo à literatura brasileira.

De certa forma, tal legado transforma-se no fio de Ariadne responsável por dar segurança ao jovem Paes em sua incursão pelo obscuro labirinto da literatura. A dizer de outra forma, estimulado pela liberdade técnica e temática difundida por seus mestres, José Paulo Paes – “o último dos modernistas”, segundo a máxima de Paixão (1999) – entrega-se, em embarcação própria, às marés do vasto e misterioso oceano das letras. A despeito da pouca idade, o “marinheiro” permanece atento às ondas, e, desde as primeiras viagens, compreende a interligação entre as diversas “águas” – e correntes – literárias. Além disso, mantém firme nas mãos a imprevisível bússola do Modernismo, pois que, já no cais, percebera o movimento como horizonte estético inovador.

Em consequência de tal percepção, o ideal modernista passa a guiar o poeta não só nas primeiras aventuras “marítimas”, mas também ao longo de toda sua trajetória poética. Provas disso aparecem com a análise de um dos ensaios do próprio Paes, publicado já na década de 1990. No texto, o autor investiga o “mito” da Semana de Arte Moderna de 1922, e resalta a ideia de que o “culto” e a “celebração” em torno de determinado “objeto” mitificado têm por finalidade preparar o terreno para o

surgimento do novo. No caso específico, o escritor procura solução para a seguinte questão: “O que o famoso evento modernista buscaria atualizar recorrentemente?”. Como respostas a tal indagação, cita dois das problematizações de Mário de Andrade (1972), na referida conferência de 1942, um dos quais citado anteriormente: o *direito de pesquisa estética e de atualização universal da criação artística* e a *estabilidade de uma consciência criadora nacional*.

Tais “respostas” de Mário, na visão de Paes, haviam sido dadas no momento em que o Modernismo adquirira o *status* de “hegemonia indiscutível e indiscutida”. Nelas, no entanto, o poeta percebe certa dose de antagonismo, principalmente no que tange à necessidade de “estabilização”, por um lado, e de “pesquisa”, por outro. “Em ‘estabilização’, há uma conotação de comprazimento com o já-feito que, se não leva propriamente à inércia, torna menos urgente a ânsia de busca, a qual salta à vista numa palavra como ‘pesquisa’, onde a conotação é antes de insatisfação com o conseguido” (PAES, 1995, p. 100).

Devido a tal antagonismo, o poeta passa a chamar de *centrífugo* o impulso de estabilidade. Ao mesmo tempo, intitula *centrípeto* ao “desejo” de pesquisa. “Esses dois pólos, o centrífugo ou pólo da estabilização, e o centrípeto ou pólo da experimentação, irão imantar definitivamente a tradição modernista menos como um momento histórico de fronteiras definidas do que como um mítico campo de força ainda atuante, sempre aberto ao por-vir” (PAES, 1995, p. 100). Paes acredita, portanto, que os submovimentos, surgidos após as conquistas modernistas, passam a girar, exatamente, em torno de tais polos. Cada grupo escolhe, a partir daí, sua matriz de concentração em todo o “campo de força”.

O retorno da Geração de 1945 às formas poéticas tradicionais, como o soneto, e o desprezo do grupo pelo poema-piada, revelaria, na visão de Paes, a necessidade coletiva – finda a Segunda Guerra Mundial – de ordenação e organização dos conceitos e sentimentos. Trata-se, nas palavras do poeta, da “tentativa de restaurar a ordem do mundo dentro do espaço simbólico do poema” (PAES, 1995, p. 101). Por sua vez, em contraposição aos pressupostos do grupo de 1945, os teóricos da Poesia Concreta passam a privilegiar a pesquisa – visual, principalmente –, voltados que estavam ao inovador e ao experimental.

Para o poeta, afora as diferenças programáticas entre os grupos literários, o mais importante estava no fato de que tanto a Geração de 1945 quanto o grupo de poetas

concretistas reportavam-se ao Modernismo como referência comum. Por meio do ensaio de Paes, é possível, portanto, perceber que, para o autor, a revolução de 1922 representaria nada menos do que o marco fundamental da produção literária por vir. Sua própria obra futura seria bastante influenciada pelos modernistas. Além disso, o poeta jamais se deixaria levar pela estabilidade do movimento que denominara “centrífugo”. Ao contrário, constantemente atrelado ao ritmo centrípeto, dedica boa parte de sua vida à pesquisa estética, concretizada em iniciativas como a exploração, ilimitada e subjetiva, de recursos clássicos – a exemplo do epigrama – e modernos(istas), com ênfase no poema-piada, nos concretistas e, principalmente, nas metáforas visuais.

### **1. O *transleit*or**

Em sua trajetória poética, de *O aluno* (1947) ao póstumo *Socráticas – poemas* (2001), José Paulo Paes – o “aprendiz de Modernismo” – acaba por transfigurar-se em múltiplos. A dedicação à pesquisa estética faz com que o autor, em linhas gerais, torne-se o poeta capaz de, a partir da herança modernista, negar o formalismo da Geração de 1945 – à qual estaria ligado cronologicamente –, aproximar-se da Poesia Concreta e, principalmente, partir em busca de linguagem breve e pessoal, capaz de concentrar na estrutura poética apenas o que há de mais essencial. Criado pelo próprio Paes, o neologismo *transleitura* resume bem a relação do poeta – como também do ensaísta, do tradutor e do cidadão participante – com a cultura e a arte de seu tempo. “O prefixo *trans-* visa simplesmente, no caso, a acentuar que a leitura de uma obra literária é um ato de imersão e de distanciamento a um só tempo. Tal duplicidade do ato de leitura responde, simetricamente, à duplicidade do ato de criação literária” (PAES, 1995, p. 5).

“Transleitura”, pois, incorporaria a ideia de que cada nova obra – ou nova “onda”, para dar continuidade à analogia de Paes como navegador dos mares da literatura – surgida no mundo, integra um complexo sistema, “formado teoricamente por todas as obras literárias jamais escritas e por todas as interpretações ou comentários críticos que vêm suscitando” (PAES, 1995, p. 5). Para o poeta, a literatura deveria ser considerada uma espécie

de corredor de ecos, em que uma voz responde à outra e vai-se formando aquele coro de vozes isoladas de certo modo se articulando. É aquela idéia baudelariana das correspondências, só que transposta do plano da criação poética para o plano da análise crítica. Quando você lê um livro, ele traz à sua lembrança os outros livros que você leu. É uma espécie de tentativa de *close reading* com *far reading*, de misturar o microscópio com o telescópio (PAES, 1995, p. D4).

O *transleitor* José Paulo Paes, assim como o poeta, acreditava na ideia de que uma leitura só se tornaria completa caso o receptor fosse capaz de demonstrar sensibilidade às “instigações extratextuais” do texto literário, e, mais do que isso, “ir além dele, mas sem jamais perdê-lo de vista” (PAES, 1995, p.5-6). O autor cultivava imenso gosto pelo jogo de ideias e imagens, intrínseco à literatura. O depoimento abaixo, acerca dos ensaios publicados no livro *Transleituras* (1995), revela a “capacidade associativa” do leitor José Paulo Paes:

Se alguma pretensão [as *transleituras* do livro] alimentam, só pode ser a de eventualmente estimular nos leitores o mesmo gosto do autor delas pelo jogo de idéias e pela associação da leitura de momento com o cabedal de leituras já feitas, por mais caprichosa ou disparatada que tal associação possa parecer. É graças a esse tipo de jogo associativo que o ato de leitura, sem abdicar em nenhum momento da sua condição de ato de prazer, alcança ser ao mesmo tempo um ato de progressivo enriquecimento espiritual (PAES, 1995, p. 6).

Neste ponto, é também notório dizer o quanto a capacidade de Paes para a *transleitura* de fatos e obras materializa-se em extensa e diversificada produção ensaística. Ao longo de sua trajetória intelectual, o poeta e tradutor dedica boa parte de seu tempo ao ofício de conciliar ideias, conceitos, noções e imagens aparentemente díspares, transformando tudo em produções literárias capazes de multiplicar os efeitos do que o próprio poeta chamaria de “transleitura”.

## **2. Poesia do mínimo**

Como ressaltado, Carlos Drummond de Andrade fizera o autor atentar para uma de suas principais preocupações: ter sua arte própria, por “mínima” que se configurasse. Muito além de mera modéstia intelectual, pode-se dizer que a expressão “arte mínima” representa nada menos que o *leit motiv* da obra de Paes. Desde cedo ciente das auroras, e dos revezes da vida, o autor encontraria na miniaturização artística (escrita e visual) das “coisas” do mundo o caminho pessoal para a transmissão, e interpretação, de sua experiência. A constante busca pelo “máximo no mínimo” passa a lhe caracterizar a pena, principalmente a partir da década de 1950, período em que o autor é atraído pelas inovadoras propostas da geração concretista.

Discutir a importância da concisão no fazer artístico significa, de certa forma, ter em mãos a principal senha para adentrar o universo literário de José Paulo Paes. Em texto escrito na década de 1990, ao comentar o livro *Minuto diminuto*, edição pessoal do poeta gaúcho Flávio Luís Ferrarini, o autor revela, a partir da análise dos versos do autor sulista, o que sempre considerara uma das mais importantes lições da poética de

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

O que não quer dizer que ele deixe de lado sua experiência existencial com o intuito de se dedicar a versos “puristas”, caracterizados pela simples integração e justaposição de sílabas e sons. Ao contrário, o poeta paulista critica a *boutade* de Mallarmé, para quem a poesia é feita apenas com palavras. Diferentemente do autor de *Un Coup De Dés*, a preocupação de Paes diz respeito à importância de o poeta encontrar o conjunto certo de palavras para exprimir “vivências, reais ou imaginárias” (PAES, 1996, p. 11). Neste ponto, o autor professa, ainda, da famosa ideia de Drummond, segundo a qual escrever seria “a arte” de cortar palavras.

### **3. Novos “lugares” para manifestação do poético**

O ressaltado “compromisso” de Paes com a constante pesquisa estética fará com que o poeta – principalmente, em seus livros publicados nas décadas de 1960 e 1970 (*Anatomias*, de 1967, e *Meia palavra: cívicas, eróticas e metafísicas*, de 1973) – busque “refúgio” temporário na Poesia Concreta, movimento estético que, à época, centrava-se na experimentação. Também o autor permanece à cata de novos “meios e interfaces de captura poética”: a partir de um olhar refinado e acurado sobre o cotidiano, o poeta revela-se ávido por novos “espaços” de manifestação do poético – naquele contexto, espaços de linguagem capazes de “suportar” suas próprias inquições e interpretações acerca do *status* sociopolítico do Brasil, que, desde 1964, “sobrevivia”, asfiziado, ao regime militar.

Em *Meia palavra* – obra de onde extraímos três dos poemas a serem aqui analisados –, Paes reitera, justamente, sua ânsia por experimentar novas expressões poéticas. Somem-se a tal o acirramento do gosto pelo epigrama e certo tom *oswaldiano* para a sátira e o humor. A verdade é que a lírica e o sarcasmo poético de Oswald de Andrade abrem-lhe novas e promissoras perspectivas em relação ao ofício literário. Ao analisar o *Cântico*, por exemplo, comenta a importância de tais versos para sua própria compreensão da proximidade entre poesia e questões sociais. Na obra, Paes encontra o mesmo tipo de fusão “entre o lírico e o ideológico que já aprendera a admirar no Éluard dos *Sept poèmes d’amour en guerre* (1943) e, em bem menor medida, no Aragon de *Les*

*yeux d'Elsa* (...). Daí meu entusiasmo pela linha Oswald/Éluard na qual subjetivo e objetivo, individual e coletivo se confrontavam sem contradizer-se” (PAES, 1996, p. 14).

Na década de 1990, em *A aventura literária*, o autor dedica vasto estudo a *Cinco livros do Modernismo Brasileiro* – entre os quais, *Pau-brasil* (1924) e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), ambos de Oswald. Tal trabalho buscava a compreensão das características de obras fundamentais ao advento da modernidade literária brasileira, além de levantar os principais pressupostos teóricos do grupo de 1922. No estudo, Paes discute a “promoção culta da barbárie” e o processo de “infantilidade”, dois dos mais marcantes traços artísticos da modernidade.

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

No caso de Paes, a arte como gosto pela brincadeira assume relevância vital, principalmente em *Meia palavra*, no qual certas atrações imagéticas do cotidiano (placas e cenas corriqueiras, por exemplo) são registradas em máquina fotográfica e “transportadas”, pelo poeta, às páginas do livro de poemas, espaço onde ganham nova – e surpreendente – significação. Por vezes, a modernidade do autor encontra, no “brincar” desprezioso dos olhos, a essência do fazer poético. Se, para os modernistas, a infantilidade era o recurso empregado como forma de paródia estética – e, ao mesmo tempo, de recusa da má consciência/conduta burguesa –, para Paes, tal atitude assume ares de libertação.

Que se compreenda tal princípio de “libertação” como a possibilidade de o artista “brincar” com os significados e as imagens usuais das palavras. Neste sentido, Paes compara a renomeação e a apropriação metafórica a gestos “não só de rever, mas também de reaver, de tornar a achar o já visto, no sentido de trazer de volta a surpresa de um primeiro contato que o automatismo da repetição embotara” (PAES, 1996, p. 22). Em *Para uma pedagogia da Metáfora*, ensaio escrito na década de 1990, o poeta explica o modo como, no processo de miniaturização poética do mundo, é importante lançar mão de metáforas cuja significação deve se caracterizar por certo ar “estrangeiro”, alheio aos sentidos – e empregos – práticos da palavra.

No ver de Paes, os pulsos e impulsos metafóricos seriam os únicos capazes de, no verso, promover o intenso enlace entre o ser e o não-ser, “de maneira a mais estranha” (PAES, 1997, p. 24). Para explicar sua visão acerca do uso da metáfora, o autor recorre a uma analogia com o jogo infantil no qual um adulto, diante de uma criança, esconde o rosto para, rapidamente, revelá-lo de novo. No caso, há certa alternância de presença e ausência a que se associam, simultaneamente, sensações de prazer e desprazer. Segundo tal teoria, a rápida mudança de sensações a que está sujeita a criança faz parte da própria ideia do jogo lúdico. Exatamente como ocorre com a metáfora: “Na contínua alternância entre o sim/não, encontra a metáfora o motor da sua dinâmica, assim como o encontra nosso jogo [infantil] na reiteração do encobrir/descobrir” (PAES, 1997, p. 17-18).

Neste ponto, Paes comenta o que chama de “labilidade dinâmica” da expressão metafórica, responsável por unificar presença e ausência numa só ocorrência verbal. Na metáfora, o inanimado torna-se animado. “Mais que isso, um estatuto de duplicidade passa a consorciar labilmente entre as coisas e os seres, o humano e o não-humano” (PAES, 1997, p. 17). Paes ressalta, então, a existência de dois tipos de metáforas: a de *invenção* – como “os azuis ângelus de Mallarmé”, que transmitem a paz intensa das cores do céu ao entardecer – e as de *convenção* – como no caso de “arranha-céu”, em que tal ideia é automaticamente associada apenas à existência de prédios imensos. Importante explicar, contudo, que as metáforas de convenção já perderam sua labilidade – e também o certo ar estrangeiro – devido ao uso corrente e coloquial. São, assim, incorporadas por designação direta, e não mais metafórica. Segundo o escritor paulista, elas terminam “seus dias como meros sinônimos no dicionário da língua” (PAES, 1997, p. 20). Em pólo oposto, as metáforas de invenção caracterizam-se pela “labilidade dinâmica”, capaz de instalar,

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

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

tal desvio do sentido ordinário das palavras, principalmente por meio da criação de pequenos chistes, que, na obra de Paes, podem ser definidos como recursos capazes de unificar, condensar e metaforizar o mundo no interior – pulsante – da pequena célula poética. De outro modo, pode-se dizer que o escritor, com o auxílio do lúdico jogo dos chistes, encontra sua forma peculiar de abordar muitas das questões sociais, políticas e econômicas de seu tempo.

O processo metafórico segundo a lógica de Paes aproxima-se, de certa medida, da “leitura cognitiva” – e não apenas literária – dos princípios e possibilidades da metáfora e da metonímia realizada por autores como Lakoff e Johnson (1980), Johnson (1987), Croft (1993) e Dirven (1993). Segundo tais definições, as duas “figuras de estilo” também seriam instrumentos linguísticos capazes de promover o que chamam de “extensão semântica dos itens” (SILVA, 1997, p. 6). Se, na visão do poeta paulista, a metáfora apresenta-se como recurso básico para que figurante e figurado se aproximem de modo inesperado, na acepção da Linguística Cognitiva, os domínios da ação e da estruturação dos processos metafóricos diriam respeito, categoricamente, aos “domínios da experiência”.

Em seus estudos, Lakoff e Johnson (1980) revelam que, dia a dia, o ser humano busca contextualizar tais domínios da experiência sensível, justamente, por meio de “metáforas conceituais” – correspondentes, na acepção de Paes, às “metáforas de *convenção*”. Em outros termos, pode-se dizer que, em meio às instâncias de sentido do termo metaforizado – de modo conotativo ou denotativo, por exemplo –, estabelecem-se “analogias estruturais” (SILVA, 1997, p. 6), com as quais os participantes do “jogo” metafórico passam a articular múltiplas correspondências. Daí o princípio, aliás, de que a metáfora não pode – nem deve – ser compreendida como mera extensão (ou transferência) semântica de uma categoria isolada a outra – de domínio diferente –, posto que, na essência, ela “envolve uma analogia sistemática e coerente entre a estrutura interna de dois domínios da experiência e, conseqüentemente, todo o conhecimento relevante associado aos conceitos e domínios em causa” (SILVA, 1997, p. 7).

Por meio das contribuições da Linguística Cognitiva, portanto, pode-se dizer que a metáfora recebe o *status* de “maneira de pensar”, visto que, por meio dela, articulam-se domínios complexos, por vezes ligados a áreas do saber – e da experiência –, a exemplo da política, da ética ou da cultura. Neste panorama, há metáforas que, para se

articular e se consolidar, partem de instâncias abstratas, materiais ou imagéticas: no último caso, trata-se, conforme Silva (1997), dos “esquemas imagéticos” capazes de garantir sentido, por exemplo, à ideia de “em cima” e “embaixo”, quando se busca alusão, respectivamente, a tudo o que seja “bom” e “mau”.

No caso da poesia visual de Paes, a arte aqui analisada, o mais importante a perceber seria, justamente, a intensidade dos “esquemas imagéticos” surgidos a partir do complexo “jogo de domínios” – repleto de metáforas de *invenção* e de *convenção* – estimulado pelo autor.

#### **4. Conexões estelares e (re)encenações do banal**

De 1960 a 1980, aviva-se em José Paulo Paes o interesse pela Poesia Concreta. Não coincidentemente, portanto, seus livros *Anatomias* (1967) e *Meia Palavra – cívicas, eróticas e metafísicas* (1973) acabam por revelar o claro interesse do escritor pela propalada obra dos poetas de vanguarda. Neste sentido, a veia epigramática, concisa e cômica do autor – aliada à desconstrução poética do concretismo – culminará com a construção de poemas engendrados a partir de recursos como a destruição paródica, a desmontagem do verso e o destaque da palavra isolada, a remontagem vocabular, o uso de trocadilhos, e, principalmente, a incorporação do visual à estrutura da composição poética. Pode-se dizer, em suma, que o escritor irá redefinir, segundo critérios pessoais, o poema-piada modernista.

Com particular destaque em *Meia palavra*, tudo parece se reduzir ao mínimo na obra de Paes, como se o poeta buscasse inserir o mundo – e as vicissitudes do homem – em minúsculos grãos de areia. Na poesia do autor, por vezes, tal processo de redução é realizado por meio da incorporação do signo não-verbal ao “espaço” de construção literária. Para além da explicitação de preocupações anti-retóricas, o procedimento revela a atenção de Paes para com a chamada “medula ideogrâmica” do poema, princípio dos autores concretistas.

De 1960 a 1980, Paes trabalhará assiduamente com os “procedimentos” da Poesia Concreta, a ponto de incorporar o mecanismo que aqui chamaremos de “transposição poética visual” a boa parte de sua obra: nos livros *Meia palavra* e *Anatomias*, por exemplo, o poeta transfigurará imagens, signos e ícones cotidianos em versos “hipertextuais” – que permitirão, ao leitor, *transleituras* cada vez mais intensas, complexas e sofisticadas. Em outros termos: de modo similar às investigações de pesquisadores como Paul Otlet (1868-1944), Vannevar Bush (1890-1974), Ted Nelson

(1934) e Tim Berners-Lee (1955), considerados os pais da hoje cultuada “Arquitetura da Informação”, o escritor paulista investiria em elaborações literárias que se alimentassem da capacidade humana para a livre associação de ideias. Trata-se, em outros termos, do investimento em poemas cujos “esquemas imagéticos”<sup>1</sup> – do ponto de vista cognitivo – tornarão dinâmicos processos de compreensão/absorção/fruição, por parte do leitor, das metáforas empregadas. Daí os “complexos polissêmicos” nascidos, no interior do processo metafórico, como resultado, justamente, dos esquemas imagéticos, responsáveis por transformações na capacidade humana de conhecimento, pensamento e imaginação.

Poeta hipertextual por natureza – principalmente, por promover a ressignificação de imagens cotidianas (aparentemente banais) e estimular vastos conjuntos de “nós” interpretativos –, Paes privilegia os esquemas imagéticos ao engendrar – por meio de “transformações de inversão do participante dinâmico e da atitude do sujeito” (SILVA, 1997, p. 9) – novas dimensões (visuais, auditivas e cinestésicas) da experiência sensitiva. De modo direto: os “nós” aqui citados seriam representativos de palavras, páginas, imagens, gráficos, sequências sonoras ou, até mesmo, documentos e índices complexos, que, apesar de não interligados linearmente – como ao longo de uma corda –, apresentam conexões reticulares, em forma de “estrela” (LÉVY, 1993).

Tal estrutura estelar concede inata complexidade às configurações hipertextuais, fruto direto das interconexões – narrativas, principalmente – suscitadas pelos referidos “nós” em rede. Ao transpor cenas do cotidiano para as páginas de *Meia palavra* e *Anatomias*, além de incitar uma série de “nós de significação em rede”, Paes, ao contrário do que se pudesse esperar, promove certa inversão do jogo hipertextual da atualidade, categoricamente calcado nos processos digitais: ao invés de abrir *links* para o “exterior” – como nas páginas da internet, que levam o usuário a conexões reticulares não-lineares e sem “compromisso entre si” (TRIGG *apud* MIELNICZUCK, 2005) –, o poeta propõe *links* interiores (e também não-lineares), por meio dos quais será possível ao leitor, que contempla imagens do cotidiano nas páginas do livro de poemas, reavivar sentimentos e/ou interesses sociopolíticos bastante particulares.

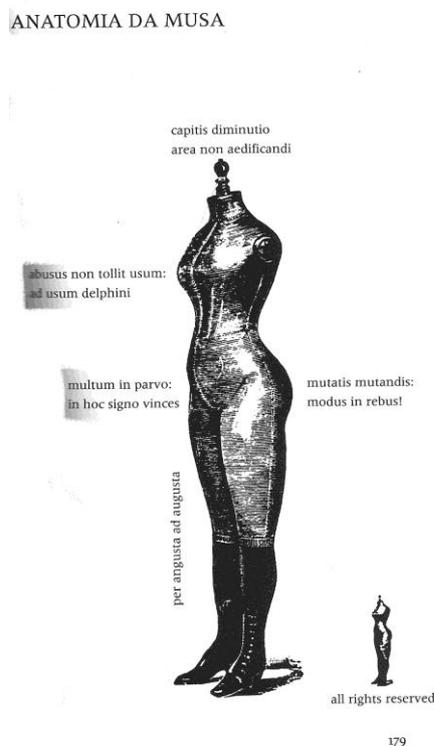
---

<sup>1</sup> Trata-se, segundo a Linguística Cognitiva, do conhecimento não estático, fundamentado e estruturado por “padrões dinâmicos, não-proposicionais e imagéticos dos nossos movimentos no espaço, da nossa manipulação dos objectos e de interações perceptivas” (SILVA, 1997, p. 8).

## 5. Análises: da musa estática às escovas eróticas

Sob o título “ANATOMIA DA MUSA”, o poema visual presente em *Anatomias* (1967) estrutura-se segundo a imagem de clássico manequim feminino, que, ao ser transposta à página do livro, passa a estimular, com o auxílio da ironia, uma série de indagações sociais: por meio de frases em latim, posicionadas ao redor da figura icônica, a “musa” de Paes é decomposta, de modo a que cada parte de seu corpo represente/simbolize valores indispensáveis e/ou inerentes ao “humano”. Na altura da cabeça, por exemplo, indica-nos o autor: “*capitis diminutio area non aedificandi*”. Tal ideia – aqui revelada em tradução livre, com uso de infinitivos: “diminuir a área da cabeça é não construir” – parece pretender não apenas a valorização da consciência crítica, como também a revelação das múltiplas significações do corpo feminino – o qual, detalhe a detalhe, é polissemicamente (re)encenado pelo poeta: do “útero”, definido como o (pequeno) ambiente da “vitória” (em função da graça da maternidade), ao longilíneo e imponente clamor das “pernas” (sempre altivas), o poeta constrói/desconstrói princípios:

Figura 1 – Anatomia da Musa

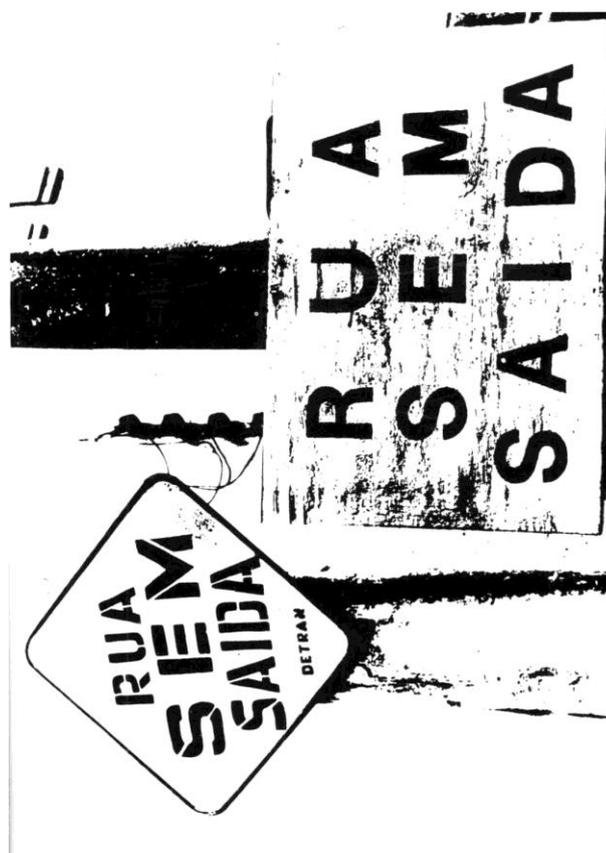


Fonte: Paes (2008, p. 179)

De outro modo, em “O ESPAÇO É CURVO” (PAES, 2008, p. 203-204) – trabalho presente em *Meia palavra* (1973) e cujo título é grafado em caixa alta e posicionado na

página anterior ao do próprio poema visual –, a imagem, em preto e branco, revela duas placas de metal, dispostas lado a lado, e em tamanhos distintos, a exibir a mesma mensagem: “Rua sem saída”. Em segundo plano, percebem-se vestígios do que os olhos compreendem como postes – onde uma das placas está afixada –, fios e semáforos urbanos. No interior de uma das placas, há, ainda, a marca do Departamento Estadual de Trânsito (Detran), instituição pública responsável pelas regras do trânsito na metrópole:

Figura 2 – O Espaço é Curvo



Fonte: Paes (2008, p. 203-204)

Com significados que transcendem a mera estilização, o referido poema afirma-se a partir da ressignificação das funções utilitárias de todos os componentes da cena – assim como dos “sentidos” agregados à imagem. Artefatos de uso prático, responsáveis pela melhoria do tráfego das metrópoles – no caso, São Paulo –, as placas passam a estimular, nas páginas de *Meia palavra*, uma série de outras percepções, capaz de fazer com o que o leitor desenvolva sua *transleitura* particular e possa criar/construir – consciente e/ou inconscientemente – novas redes de conexão interna: placas de aviso

aparentemente banais transformam-se no “portal” necessário ao transporte do “motorista/leitor” a novos “nexos de continuidade”.

Os referidos nexos, no contexto de publicação do poema, carregam em si o “calor dos acontecimentos”: em plena década de 1970, a “rua sem saída” metaforizava as nuances de “um Brasil sem saída”, marcado pela opressão política e social dos militares no poder. A intensificação de estruturas reticulares internas – *links* de significação engendradas pelo poema e provocadoras de novas instâncias de relação entre ética e estética – também são estimuladas, com *timing* preciso do poeta, em “SICK TRANSIT” (PAES, 2008, p. 188-189):

**Figura 3 – Sick Transit**



**Fonte:** Paes (2008, p. 188-189)

Para além de seu irônico título – aqui traduzido livremente como “trânsito adoentado” –, o poema repete a estratégia da resignificação, por meio da articulação entre as “funções utilitaristas dos componentes da cena” e os sentidos “por trás da imagem”. A função denotativa da placa é, tão somente, dizer a motoristas e pedestres que as vias em direção ao bairro paulistano da Liberdade estão interditadas. Para chegar às regiões Paraíso e Vila Mariana, portanto, seria preciso seguir a seta, que também conta, a exemplo de “O ESPAÇO É CURVO”, com a indicação do órgão governamental responsável pela informação visual: o Detran.

A estrutura conotativa do poema, contudo, revela outras fontes de sentido: no auge do regime militar, momento em que a sociedade brasileira ressentia-se pela ausência de direitos sociais, políticos e civis, importante observar a força de um “verso

cotidiano” como “liberdade interdita”. Some-se, a tal energia, a ironia intrínseca ao destino da seta exibida pela placa: “paraíso”. A vasta condensação de sentidos proporcionada pelo poema, por meio de conexões visuais e gramaticais, indica, ainda, a experimentação relativa ao uso do branco na página – assim como de “fragmentos de palavras ali disseminados”, que “ganham ênfase e ressonâncias” (PAES, 1996, p. 55).

Outra experiência visual de Paes, “EPITALÂMIO” (PAES, 2008, p. 198-199), também presente em *Meia palavra*, desloca-se das reflexões públicas para a instância dos afetos. Neste caso, o autor discute as relações conjugais por meio da imagem de duas escovas de dente que, dispostas num mesmo copo, “relacionam-se” intimamente:

**Figura 4 - Epitalâmio**



**Fonte:** Paes (2008, p. 198-199)

Por meio do descolamento da fotografia dos três objetos em simbiose – escovas e copo –, o poeta estimula novas conexões de significado: o hipertexto, neste sentido, é passível de *transleituras* referentes à intimidade das relações humanas. Além disso, serve, de certa maneira, à elucidação do subtítulo do livro que acolhe o poema: *cívicas, eróticas e metafísicas*. O erotismo inerente à sobreposição das escovas – pré-figuração do entrelaçamento dos corpos – reacende, no leitor, a discussão em torno da(s) união(ões) amorosa(s).

Também o título do poema, “EPITALÂMIO”, amplia ainda mais seus significados: o termo é referência direta ao cântico nupcial, de natureza religiosa, que busca reivindicar aos noivos a bênção dos deuses. Uma vez mais, a transposição de imagens, aliada à concisão própria dos versos de Paes – como se disse, herança absorvida por meio da releitura dos princípios modernistas e da experimentação dos concretistas – é

capaz de estimular o leitor à revisão de seus próprios “nós”. Nas páginas de *Meia palavra*, a delicadeza e a simplicidade do “apego” entre as escovas, eroticamente acomodadas no interior do copo, estão aptas a estimular discussões – políticas, por que não? – acerca da vida (íntima) em sociedade.

### **Considerações finais**

Nos quatro poemas aqui analisados, buscou-se revelar, de forma sucinta, a habilidade de José Paulo Paes – por meio do uso (concentrado) de recursos estilísticos, linguísticos e metafóricos – em subverter, na poesia, a lógica de imagens do cotidiano, assim como em diminuir – com o estímulo à formação, no leitor, de ampla rede de conexões – a distância entre territórios por vezes antípodas – como ética e estética, amor e política, significante e significado, imagem e palavra.

A irônica inquirição visual de Paes – sempre em relação ao complexo “mundo dos homens” – constrói-se por meio de memórias imagéticas pessoais (repletas de indícios de reflexão, melancolia e “silêncio”), de denúncias públicas acerca da desumanidade da máquina capitalista e autoritária, de recordações e vivências (filosóficas, sociopolíticas, afetivas e literárias), assim como de chistes imagéticos (imagens, por vezes, com ampla carga de *nonsense*).

Nos poemas aqui analisados, destaca-se, por fim, a proposta ética e, ao mesmo tempo, estética do artista, cujo perfil “socrático” expressa-se no permanente “cultivo” da dúvida – realçada, justamente, por meio do descolamento das imagens cotidianas ao espaço “ressignificador” do livro. Neste movimento, também o humor, a ironia e a brevidade da forma – recursos usados por Paes, em sua trajetória literária, como instrumentos capazes de responder às intrincadas “questões” do mundo – ampliam a capacidade de as “brincadeiras” poético-visuais instigarem os leitores a descrever de verdades absolutas aparentemente inatas a tudo o que, dia a dia, os olhos costumam “consumir”.

### **Referências**

ANDRADE, Carlos Drummond de. Da fortuna crítica de *O aluno*. In: PAES, José Paulo. *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG, 1997. p. 35-36.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins/MEC, 1972.

- ARRIGUCCI JR., Davi. Agora é tudo história. In: PAES, José Paulo. *Melhores poemas – José Paulo Paes*. São Paulo: Global, 1998a. (Prefácio)
- \_\_\_\_\_. Davi. Uma vida em resumo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1998b. Mais!, p. 5/9.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976. 528p.
- \_\_\_\_\_. O livro do alquimista. In: PAES, José Paulo. *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG, 1997. p. 44-46.
- CAMPOS, Augusto de. Do epigrama ao ideograma. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1967.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965. 201p.
- CULT – REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA. *Dossiê José Paulo Paes*. São Paulo: Lemos editorial, n. 22, p. 39-63, maio, 1999.
- CROFT, William. The role of domains in the interpretation of metaphors and metonymies, *Cognitive Linguistics*, IV-4, p. 335-370, 1993.
- DIRVEN, René. Metonymy and metaphor: different mental strategies of conceptualisation. *Leuvense Bijdragen*, 82, p. 1-28, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. 247p.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978. 350p.
- GUIMARÃES, Julio Castañon. Meia palavra. *Diário Oficial de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 31 ago. 1974. *Suplemento Literário*, p. 8.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- JOHNSON, Mark. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 204p.
- MEDINA, Cremilda. Humor e síntese na voz poética (solitária). In: *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. Imprensa Nacional, Casa da Moeda/Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, Lisboa, 1985.
- MELO NETO, João Cabral de. A geração de 45. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, 23 nov., 30 nov., 7 dez., 21 dez. 1952.
- MENESES, Eduardo Diatay B. De. O riso, o lúdico e o cômico. *Revista de cultura*, São Paulo, ano 68, n. 4, p.5-16, 1974.
- MILNICZUK, Luciana. *O link como recurso da narrativa jornalística hipertextual*. Disponível em: <<http://ciberjor.files.wordpress.com/2007/09/o-link-como-recurso-da-narrat-iva-jornalistica-hipertextual.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2012.
- PAES, José Paulo. *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG, 1997. 52p.

- \_\_\_\_\_. *Os melhores poemas de José Paulo Paes*, seleção de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Global, 1998. 241p.
- \_\_\_\_\_. As aventuras de José Paulo Paes. *Leia*, São Paulo, mar. 1990. Entrevista concedida a Antônio Paulo Klein, p.31-34.
- \_\_\_\_\_. *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995. 144p.
- \_\_\_\_\_. José Paulo Paes cria no “corredor de ecos”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 out. 1995. Caderno 2, p.D4.
- \_\_\_\_\_. *Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*. São Paulo: Atual, 1996. 88p.
- PAES, José Paulo. *Um poeta como outro qualquer*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1996. 94p.
- \_\_\_\_\_. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. 208p.
- \_\_\_\_\_. Um começo de vida. In: *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG, 1997. p.46-49.
- \_\_\_\_\_. *O lugar do outro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. 216p.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 512p.
- PAIXÃO, Fernando. O “cantinho do Zê”. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, mar. 1999. Dossiê José Paulo Paes, p. 50-53.
- SILVA, Augusto Soares. A Linguística Cognitiva: uma breve introdução a um novo paradigma em Linguística. *Revista Portuguesa de Humanidades*, 1, 1997, 59-101. Disponível em:< <http://www.facfil.ucp.pt/lingcognit.htm>>.
- SILVA BRITO, Mário da. *História do modernismo brasileiro*. São Paulo, 1958. 320p.
- SILVA JR., Maurício Guilherme. Comunicação por meio de metáforas visuais: José Paulo Paes e a inversão hipertextual. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 24, p. 182-195, dez. 2012.