

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A OSSATURA POÉTICA DE JOSÉ PAULO PAES

Madileide de Oliveira Duarte

MACEIÓ

2001

Madileide de Oliveira Duarte

A OSSATURA POÉTICA DE JOSÉ PAULO PAES

Trabalho apresentado à banca examinadora do programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como exigência para a obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira. Orientador: Prof. Dr. José Aloísio Nunes de Lima.

Maceió/AL

fevereiro de 2001

DEDICATÓRIA

A José Paulo Paes
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. José Aloísio Nunes de Lima pela excelente orientação.

À professora Dra. Claudia Canuto por ter acreditado no meu trabalho.

A esposa de José Paulo Paes – Dora Paes.

À Universidade Federal de Alagoas, através da
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PROPEP.

À Fundação de Amparo à Pesquisa – FAPAL,
pelo acesso às informações via Internet
e pela concessão do auxílio-dissertação.

Em especial

Ao meu pai (*In memoriam*)
aquele que abriu meus olhos para a poesia da vida

A minha mãe
aquela que abre meus olhos para a realidade da vida

Ao meu filho
que está tendo a oportunidade à experimentação

Aos meus interlocutores mais diretos
Rubens, Joselita e Luciano,
Marluce, Márcio, Eliane,
Murilo, Marcos.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo revelar a ossatura poética de José Paulo Paes. Para isto nos valemos, do conceito de poética como presente na poesia, na tradução, e na crítica literária.

Para o apoio teórico mais geral utilizamos os conceitos da semiótica de Charles Sanders Peirce e mais específico, complementaram o suporte teórico do trabalho, as leituras de Roman Jakobson, Haroldo de Campos, Lúcia Santaella, Décio Pignatari, Sussana Busato, Ezra Pound, Leyla Perrone Moysés, Walter Benjamin, Jeanne Marie Gabnebin, Maria José Palo e Maria D'Oliveira.

Ressaltamos, assim, a poesia de José Paulo Paes do modernismo, ao concretismo, a poesia destinada ao público infantil que resultou na brevidade qualitativa, a qualidade de sentimento, o uso de palavras que ainda não foram enquadradas no léxico, o trocadilho, a brincadeira com as palavras, como sendo os aspectos mais relevantes da ossatura poética de José Paulo Paes.

ABSTRACT

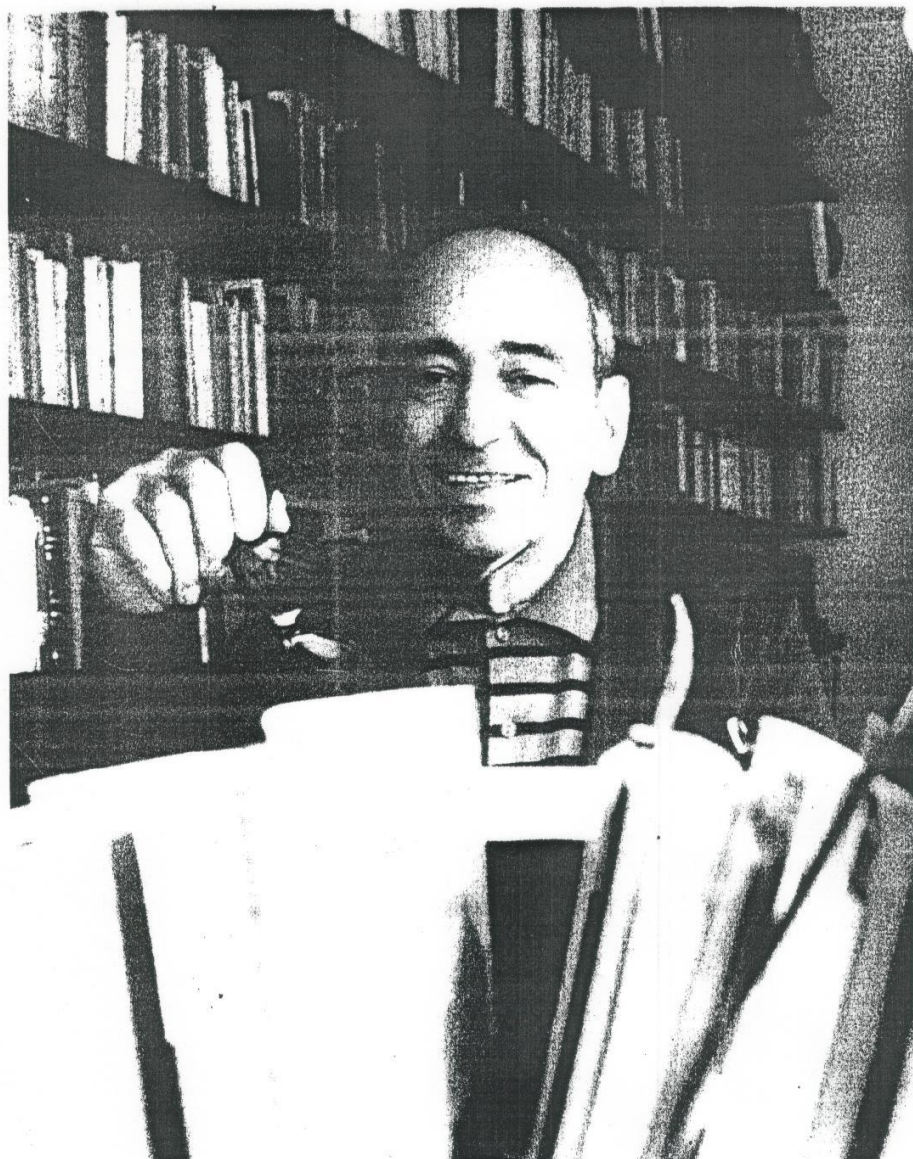
This paper will show the essence of José Paulo Paes' poetic language. In order to derive our conclusions, we analyzed José Paulo Paes' poetry, his translations and his literary criticisms.

For a general thechnical reference, we used Charles Sanders Peirce's Semiotic. For the more detailed aspects of our analysis, we reference the readings of Roman Jakobson, Haroldo de Campos, Lúcia Santaella, Décio Pignatari, Sussana Busato, Ezra Pound, Leyla Perrone Moysés, Walter Benjamin, Jeanne Marie Gabnebin, Maria José Palo and Maria D'Oliveira.

Thus we will show how José Paulo Paes' poetry in the area of modernism, concretism and children's poetry reveal common aspects of style, primarily concisiveness, sentiment ability, wordplay and the use of novel words not yet officially part of the language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Primeira Parte - FORTUNA CRÍTICA.....	13
Segunda Parte - UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE A OBRA DE JOSÉ PAULO PAES.....	20
Terceira Parte - A OSSATURA POÉTICA DE JOSÉ PAULO PAES.....	25
Capítulo I - POESIA	
Conceituando poesia.....	27
Capítulo II - TRADUÇÃO	
O fogo cruzado da tradução.....	45
A tradução na literatura infantil	53
A intersemiose literária no suporte CD-ROM.....	57
Capítulo III - CRÍTICA	
José Paulo Paes: o crítico de si mesmo.....	64
A crítica de José Paulo Paes.....	67
O leitor como testemunho.....	80
Capítulo IV - LITERATURA INFANTIL	
Reflexões sobre a criança.....	87
Existe literatura infantil?.....	92
A poesia infantil de José Paulo Paes.....	97
CONCLUSÃO.....	108
REFERÊNCIAS.....	111
OBRAS CONSULTADAS DO AUTOR.....	117



José Paulo Paes

Revista Cult - nº 22 - maio/99

*“... eu sou naturalmente um poeta voltado para o conciso,
para o epigramático, para o osso da linguagem”.*

JOSÉ PAULO PAES

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa pretendemos percorrer os caminhos que o poeta paulista José Paulo Paes trilhou desde seu primeiro caderno de poesias *O aluno* (1947), passando por traduções em diversas línguas, por ensaios críticos até seu último livro publicado *A revolta das palavras* (1999), este destinado ao público infantil e lançado postumamente. Neste trabalho, buscamos fazer um panorama de sua obra centrando o foco no poeta, no tradutor e no crítico literário; analisaremos, também, por outro lado, como essas atividades reverberam na poesia dirigida ao público infantil.

Quando buscamos nas informações biográficas do autor dicas complementares à pesquisa, compreendemos ser puramente para implementar a compreensão analítica acerca de determinados assuntos. A situação de autobiografia, mesmo que possa suscitar fingimento do autor, surge neste trabalho, fazendo uma panorâmica de grande parte de sua obra e aí compreendemos a possibilidade de descobrir novos caminhos interpretativos.

Usaremos a semiótica, ou Teoria geral do signo de Charles Sanders Peirce (lógico e filósofo norte-americano) para tentar compreender a poética de José Paulo Paes. Coube ao próprio José Paulo Paes indicar como, numa mesma pessoa, fundem-se o poeta, o tradutor e o ensaísta. E nessa perspectiva a semiótica possibilita ver o poético como um fazer artístico-criativo em que o signo que mais se apresenta é aquele marcadamente signo de *primeiridade*.

Como José Paulo Paes tem um trabalho múltiplo, multifacetado, usamos pesquisas em jornais, revistas literárias, livros, CD-ROM, internet para possibilitar um mergulho no trabalho do escritor.

As metamorfoses do poeta fazem com que esse trânsito entre um ofício e outro, de forma intersemiótica, seja de difícil delimitação. Onde termina um e começa o outro? No entanto, buscaremos proporcionar ao leitor uma viagem com José Paulo Paes nesta busca incansável ao *osso da linguagem* através de suas andanças literárias. José Paulo Paes poetava pensando no leitor: do mais próximo àquele mais longínquo; fosse ele do mundo das letras ou das artes em geral.

Na primeira parte, traremos, à vista do leitor, de uma pequena fortuna crítica já existente sobre José Paulo Paes. Na segunda parte, apresentamos tópicos da semiótica peirciana que nos auxiliaram na leitura da ossatura poética de José Paulo Paes. A terceira parte, na busca da natureza do seu fazer poético, dividimos em quatro capítulos.

No primeiro capítulo sobre poesia, apresentaremos os conceitos de poesia, de poeta, para que possamos, assim, melhor compreender o que é poética.

No segundo capítulo, analisaremos a tradução do ponto de vista conceitual. O ato tradutório visto com um caráter desmistificador. José Paulo Paes traduziu livros científicos e livros de poesia. Dessa dinâmica do ato re-criativo da tradução poética surge a tradução do livro infantil, ampliando-se, intersemioticamente, do livro impresso ao CD-ROM.

No terceiro capítulo, ressaltaremos os conceitos de José Paulo Paes a respeito da crítica literária na tentativa de compreender como se compunha sua escritura crítica. Nesse âmbito, temos, como itinerário para a observação das páginas críticas do ensaísmo paesiano, um José Paulo Paes crítico de si mesmo. Encerra-se este capítulo com a presença do leitor como testemunho da obra.

Finalmente, o quarto capítulo, resultante da depuração dos conceitos de poesia, de tradução, de crítica, destacaremos a poesia para crianças.

Primeira Parte

FORTUNA CRÍTICA

A descoberta da existência de estudos teóricos-críticos a cerca da obra de José Paulo Paes, como os textos de João Carlos Biella, Ana Elvira Luciano Gebara, Ézio Macedo Ribeiro, além de textos críticos publicados em jornais ou prefácios de seus livros, promoveu maior enriquecimento ao teor de nossa pesquisa. Com estes estudos, reafirma-se a importância da obra de José Paulo Paes para a literatura contemporânea brasileira.

A pesquisa de João Carlos Biella (1998) remete a três momentos distintos da poesia para o público adulto. No enalço da tipologia de Harold Bloom¹, o primeiro momento da produção poética de José Paulo Paes é visto como tendo influências marcantes de precursores como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Oswald de Andrade. José Paulo Paes, nessa 1ª fase, é influenciado ainda por poetas como Edgar Allan Poe, Rimbaud e Baudelaire. Sua poesia se caracteriza pelo humor e pela sátira. A sátira vem de Oswald de Andrade, o humor aprendido de Drummond, configurando assim como outra marca registrada de sua poesia, que segundo Carlos Felipe Moisés (1986:2)²

tráfega ágil entre o trocadilho e o deboche, a acidez ferina e a soltura da gozação lúdica, sempre funcionando como revelação aguda do ridículo e das misérias da condição humana – ceticamente, mas com afeto, à Machado de Assis. Esse conluio de lirismo contido e denúncia amarga está invariavelmente a serviço da consciência política, sem dogmas: a consciência do homem da Pólis, o homem solidário em sua relação com a comunidade.

¹ É professor de literatura nas universidades de Yale e Nova York; é autor, entre outros, de *A angústia da influência* (1991), *Shakespeare: a invenção do humano* (2000) e *Como e por que ler* (2001). Para Bloom, a crítica literária deve ser pragmática e experimental, em vez de teórica.

² <http://www.paubrasil.com.br/paes/paes-entrevista.2.html>.

No segundo momento da obra paesiana, João Carlos Biella aponta uma revisão da história: o poeta enquanto crítico na trilha do marxismo. Dessa interpretação, surgem poemas políticos, a preocupação do poeta com o cotidiano, com o que acontecia no meio social, nas turbulências do período pós-guerra. José Paulo Paes considerado como poeta da geração de 45 que, na busca de sua voz própria, percorre outros caminhos. Há forte presença da ironia que se consubstancia nos epigramas. Sua lírica encontra na expressão epigramática eco para falar do máximo no mínimo. O próprio poeta dá indícios desses caminhos. Dentro da perspectiva histórica, sua obra é bem delimitada por assuntos temáticos. Sua preocupação com a realidade social está bastante presente quando fala das distorções históricas e das injustiças sociais. A ironia faz o poeta revelar, na concisão de seus versos, a grandeza de sua obra.

No terceiro momento, sobretudo na poesia presente em *Prosas seguidas de odes mínimas*, a crítica de J. C. Biella se encaminha no sentido memorialista. A presença da memória na história, na sociedade partindo do universal ao particular, consoante o tempo da memória interior do eu-lírico.

J. C. Biella toca rapidamente na influência da técnica da poesia concreta, sobretudo em três livros de José Paulo Paes: *Anatomia*, *Meia palavra* e *Resíduo*. O poeta se utiliza da técnica concretista e, com orientação de Drummond, a tradução passa a ser também caminho trilhado pelo escritor. Como ofício, inclusive. Vamos abrir um parêntese sobre esses três livros, para observar as citações abaixo.

Augusto de Campos na orelha de *Anatomias* (1967), faz um elogio ao trabalho poético de José Paulo Paes. Campos diz que “para mim – que vejo na síntese a própria essência da poesia e no humor a mais legítima arma de que dispõe o poeta para denunciar a pequenez do ‘sistema’ e da ‘engrenagem’ que nos submetem – a poesia de *Anatomias*, sem grito, sem dó

(de peito ou do poeta), é um raro lance de lucidez, no frouxo e emoliente horizonte poético nacional”.

Indo de encontro aos elogios, José Paulo Paes anota na orelha de *Meia Palavra* (1973) uma crítica – ou juízo depreciativo – feita por J. Herculano Pires, colunista de livros do Diário de São Paulo, a respeito de seu livro anterior, *Anatomias*: ‘Paulo Paes não faz poesia, nem pensa, nem cisma com poesia. (...) distribuídas no chamado espaço poético, essas palavrinhas brincam de poesia e de artes plásticas. (...) Claro que essa anatomia é patológica’ (*Quem eu?* 1996:56).

Das influências concretistas, José Paulo Paes revela a Antônio Paulo Klein (1990:34) que “na verdade, fui um poeta paraconcreto que fez utilizações do Concretismo, usando-o não como ruptura, mas como contribuição à linguagem poética” e que “as discussões, as teorizações sobre a poesia me interessavam menos, pois o que me atraiu sempre foi a concisão. Desloco o centro de atenção do verso para a palavra, numa espécie de virada intraverbal, para os ‘semas’, unidades elementares da palavra”. Fecha-se o parêntese.

Segundo J. C. Biella, apesar dos poemas de José Paulo Paes serem estudados por blocos temáticos existem dois livros coligidos como *A meu esmo* e *De ontem para hoje* que reúnem poemas considerados por José Paulo Paes como “desgarrados” dos demais.

O pesquisador dá ênfase apenas a lírica poética de José Paulo Paes, o qual aponta a influência de precursores modernistas em sua obra, localizando-a no momento histórico e buscando na memória do poeta respostas as suas interpretações líricas. J. C. Biella aponta rapidamente outros ofícios do poeta, como a tradução, a crítica literária, a poesia para crianças. Em sua conclusão, o pesquisador leva em consideração os estudos mais recentes de Leila Perrone-Moisés (1998) para justificar as escolhas do crítico José Paulo Paes. J. C. Biella diz que José Paulo Paes “pode ser considerado um escritor-crítico, já que a par do ofício de criação ele desenvolve a atividade de crítico e tradutor [...] forneceu um cânone da

modernidade, encontra os fundamentos e as referências para fazer um sistema dos valores da época, tais como a maestria técnica, a visualidade, a utilidade, a universalidade e a concisão”.

J. C. Biella, enfim, dá indícios na sua pesquisa de outros caminhos ainda não percorridos pela crítica especializada, além, é claro, do humor, da ironia, do epigrama; que é a presença do chiste, do trocadilho. Chiste já encontrado na poesia de José Paulo Paes por Arrigucci Jr. (1998:34). Vejamos o que ele diz:

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.

No estudo de J. C. Biella, podemos perceber a presença tanto de uma sociologia da literatura fundada na dialética marxista quanto da angústia da influência do crítico norte-americano Harold Bloom.

O crítico Alfredo Bosi, no prefácio do livro *Um por todos* (1986), faz referência a esse livro como sendo “O livro do alquimista”. Segundo Bosi, encontramos em *Um por todos* a rota de todas as poesias: de *Calendário Perplexo* (1983) a *O Aluno* (1947). O crítico diz que “é a forja de uma dicção que vai crescendo, lenta e segura, em torno dos pólos: existência e destruição, desejo e crítica, prazer e nada” (1986:14). É desse dualismo hermenêutico que Bosi caracteriza o ato criativo paesiano que apesar de ter sido atraído por propostas neofuturistas do texto visual “não foi a reificação da letra que o seduziu nem a opacidade do poema-objeto que o enfeitiçou, mas tão só a possibilidade de fundir a sua palavra rebelde com instrumentos que levassem mais depressa – ou mais eficazmente – o seu não aos velhos e novos mitos da civilização burguesa” (1986:19). Apesar de apontar essa discordância do Movimento da Poesia Concreta com a tradição, Bosi (1986:20) admite as consideráveis

influências “da paronomásia e do mot-valise para construir pontes de sentido as mais diversas”. Finaliza dizendo que “na química renitente de pedra e fogo – que já lhe deixou resíduos e frases rotas – o poeta decanta agora a sua palavra inteira. Uma palavra de espera, depois de tudo” (1986:24).

Na confluência entre a sátira-irônica, o humor, o chiste, a paronomásia, José Paulo Paes volta sua atenção para um público seletivo, o público infantil. A criança que se aproxima da novidade com a maior das facilidades, com a maior familiaridade e que gosta do jogo, do lúdico, do improvisado e do improvável; há na poesia de José Paulo Paes um mundo de descobertas. Écio Macedo Ribeiro, no ensaio *Brincadeiras de palavras: a gênese da poesia infantil de José Paulo Paes*, publicado em 1998, mostra a panorâmica de obras infantis do autor. Admite seu caráter renovador e atraente aos olhos e ouvidos das crianças. Ele traça o percurso dos 08 livros publicados até então e mais 03 livros de tradução destinado a esse público.

Nesse encalço, Ana Elvira Luciano Gebara (1999) compõe seu trabalho dissertativo *Os convites da poesia – a obra poética de José Paulo Paes*. Gebara se baseia nos estudos da pesquisadora norte-americana Louise Rosenblatt sobre a teoria transacional que ocorre a partir da relação entre o leitor e o texto durante a leitura. Dessa forma, o ato de leitura se caracteriza de duas maneiras: a atenção dirigida para o resíduo da leitura – *eferente*; e/ou a atenção estando focalizada na experiência vivida durante a leitura – *estética*. Nesse sentido, o leitor cuja atividade seja *eferente* procurará nos textos informações, soluções para problemas imediatos, orientações para outras atividades. De uma certa forma, esse tipo de leitura privilegia o cognitivo e não tem um fim em si mesma. Para a leitura *estética*, tem-se a inteligibilidade do texto literário – que não permite que seja eliminado nenhum de seus componentes de leitura, porque isso acarretaria em perda da unidade. Para Gebara, um dos

traços mais importantes encontrados na poesia paesiana, uma poesia de qualidade é uma poesia que não é fácil; e que ela não é uma poesia moralizante, mas, pelo contrário, é uma poesia com propostas abertas a discussão. Gebara (1999:150) diz que “em todos os poemas, é possível ver a busca da interação, um dirigir-se ao interlocutor, um leitor implícito, do qual se requer a participação. A inclusão do leitor é uma forma de efetuar a comunicação, fazendo-o experimentar alguns elementos da composição poética, da criação de uma imagem, ampliando seu repertório referente ao gênero”. Continua Gebara (1999:159) “a capacidade que o poeta tem de alinhar diferentes pontos de vista e mesclar contextos sem intersecção superficial, constitui-se como um dos eixos centrais da força de sua poesia, visto que as relações estabelecidas na leitura e por meio delas, auxiliam as crianças na sua tarefa de entender a complexa rede do mundo que as cercam”. Nesse momento, a poesia para crianças indica como é possível fazer a transição de uma literatura infanto-juvenil para uma adulta sem empobrecer nenhuma das duas. Sem empobrecer a poesia, sem empobrecer a criança.

A presença do humor, da piada, do chiste, das metáforas, das catacreses, das adivinhas, dos paralelismos, das paronomásias, das aliteraões, das rimas, dos versos livres, da ironia, das intra e intertextualidades, das parlendas, das cantigas de roda exemplifica a trajetória do trabalho deixado pelo poeta para a literatura infanto-juvenil.

Ribeiro (1998) aponta um diálogo intenso do texto com a imagem na produção infantil do poeta, mas é na pesquisa de Gebara (1999) que a ilustração adquire um maior espaço de análise pela ludicidade e o jogo que ambos proporcionam para atrair o leitor infantil. Mesmo assim, a ênfase da pesquisadora limita-se aos estudos da linguagem verbal.

O objetivo central dos escritores das décadas de 70 e 80 era, segundo Nelly Novaes Coelho(2000:131), “atrair o pequeno leitor para o processo de descoberta do mundo. É levá-lo a participar dinamicamente do ato de leitura, entendida como o prolongamento do ato-de-viver, em toda a sua abrangência”. Ela aponta José Paulo Paes como um desses escritores que,

na década de 80, é atraído pela literatura infantil; investindo, inclusive, na possibilidade de fusão de palavras com imagens, dando uma valoração ao desenho. Poeta e desenhista, juntos enriquecem a leitura.

José Paulo Paes morreu em 09.10.1998. Um ano após, a revista *CULT* organizou um dossiê em sua homenagem, no qual reunia uma entrevista a Heitor Ferraz e depoimentos de Davi Arrigucci Jr., Izidoro Blikstein, Fernando Paixão e Rodrigo Naves. Poucos estudos foram encontrados sobre sua obra. Estudos recentes, bastante significativos, dão início a uma fortuna crítica que cremos, será extensa, e para a qual buscamos contribuir com este trabalho.

Segunda Parte

UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE A OBRA DE JOSÉ PAULO PAES

Para justificar a leitura Semiótica da obra de José Paulo Paes, achamos necessário um brevíssimo histórico, ancorado nos vários estudos feitos por Lúcia Santaella, a respeito do surgimento dessa ciência. São três momentos distintos: com Ferdinand de Saussure, o termo surge como Semiologia; Semiótica, com os formalistas russos e, com o cientista norte-americano Charles Sanders Peirce, a semiótica passa a atender outras linguagens; além da verbal, amplia-se para outras áreas do conhecimento. Mais tarde, a semiótica peirceana passa a ser entendida como ciência, a Teoria geral do signo. Teoria que intenta explicar todos os fatos do mundo como signos, através de três categorias fenomenológicas fundamentais, a saber: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*.

A semiologia de Saussure surgiu de um Curso de Lingüística Geral ministrado por ele na Universidade de Genebra, no final da primeira década deste século. Santaella (1984:79) explica que “para Saussure, a Semiologia teria por objeto o estudo de todos os sistemas de signos na vida social. Nessa medida, a Lingüística, ou seja, a ciência que ele tinha por propósito desenvolver, seria uma parte da Psicologia Social”. Seus estudos tem dado uma grande contribuição para a Lingüística Aplicada, à Psicologia, à Literatura e demais artes, por ser fundamental sua análise acerca das leis articulatórias da língua, desenvolvidas no seu curso. Segundo Saussure (1999) quando nascemos, a língua já existe, e que por mais que se tente não há poder sobre ela individualmente. Podemos até “trapaceá-la”, mas não dominá-la em sua totalidade, como vai dizer Roland Barthes (1977:14) “a língua como desempenho de

toda linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. Cabe, então, trapaceá-la.

Santaella explica o surgimento de outra fonte da semiótica na União Soviética através dos trabalhos de dois grandes filólogos, A . N. Viesse-lovski e A. A. Potiebniá. Fonte essa, que desde o século XIX, eclodiu de modo efervescente na Rússia revolucionária; época de experimentação científica e artística que deu nascimento ao estruturalismo lingüístico soviético; aos estudos de poética formal e histórica e aos movimentos artísticos de vanguarda nos mais diversos domínios: teatro, literatura, pintura, cinema.

Dentre esses formalistas russos, destacaremos Roman Jakobson por suas contribuições acerca dos traços distintivos apresentados pelo signo lingüístico. Segundo Jakobson (1999:39), “na combinação de traços distintivos em fonemas, a liberdade individual do que fala é nula; o código já estabeleceu todas as possibilidades que podem ser utilizadas na língua em questão”.

Da teoria peirceana precisamos destacar inicialmente o que é um signo. Peirce (1977:46) irá dizer que:

*um signo, ou **representâmen**, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino **interpretante** do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, **seu objeto**.* (grifos do autor)

A concepção de signo em Peirce mostra como os fenômenos se apresentam à experiência, fato que não se percebe apenas entre os seres humanos. Em seus estudos, Peirce classifica em três categorias todo e qualquer fenômeno:

1 - *Primeiridade* - que é a capacidade contemplativa diante do signo. O primeiro está aliado a idéia de acaso, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, presentidade, imediaticidade, mônada;

2 - *Secundidade* - que seria a consciência do Outro, no sentido da ação e reação. O segundo alia-se às idéias de força bruta, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, díade;

3 - *Terceiridade* - aquele que atingiu o nível de abstração maior, ou o nível de inteligibilidade. O terceiro está ligado às idéias de generalidade, contiguidade, crescimento, representação, mediação, tríade.

O signo na sua relação com o objeto que ele representa, se apresenta como: *ícone*, que está para a primeiridade; *índice*, que está para a secundidade e *símbolo*, que está para a terceiridade. Nesse sentido, Santaella (1995:171-2) irá dizer que:

o ícone é um signo cuja virtude reside em qualidades que lhe são internas e cuja função, ou melhor, cujo funcionamento como signo será sempre a posteriori, dependente de um intérprete que estabeleça uma relação de comparação por semelhança entre duas qualidades, aquela que o próprio ícone exibe e uma outra que passará, então a funcionar como objeto do ícone. O índice é um signo cuja virtude está na sua mera existência presente, em conexão com uma outra cuja função é chamar a atenção de algum intérprete para essa conexão. O símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador, e cuja função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante. (grifos da autora)

A teoria semiótica peirceana, que vai de fato investigar todas as linguagens possíveis, objetiva o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido. Segundo Santaella (1984:11-2):

quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim: todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento aos meios de reprodução de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão.

Ela continua afirmando:

nessa medida, o termo linguagem se estende aos sistemas aparentemente mais inumanos como as linguagens binárias de que as máquinas se utilizam para se comunicar entre si e com o homem (a linguagem do computador, por exemplo), até tudo aquilo que, na natureza, fala ao homem e é sentido como

linguagem. Haverá, assim, a linguagem das flores, dos ventos, dos ruídos, dos sinais de energia vital emitidos pelo corpo e, até mesmo, a linguagem do silêncio. Isso tudo. Sem falar do sonho que, desde Freud, já sabemos que também se estrutura como linguagem. (idem, 13)

No entender de Décio Pignatari (1987:17) a semiótica serve, afinal, para:

*estabelecer as ligações entre o código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: ‘ler’ um quadro, ‘ler’ uma dança, ‘ler’ um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. A arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo do icônico e indicial, não compreende corretamente o mundo verbal, não compreende o oriente, não compreende poesia e arte. A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso **do** poder, mas nunca um discurso **para** o poder. O ícone é um signo **de** alguma coisa; o símbolo é um signo **para** alguma coisa. Mas o ícone, como diz Peirce, é um **signo aberto**: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A Semiótica acaba uma vez por todas com a idéia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras. (grifos do autor)*

A década de 50 foi uma década de muitas transformações nas artes. Desse momento efervescente, nos diz Haroldo de Campos (1981:19):

o momento (a década de 50) era, ademais, inter-semiótico: na Europa, produzia-se a nova música pós-weberniana (Boulez, Stockhausen); nos Estados Unidos, Cage, os começos da indeterminação aleatória no piano preparado; no Brasil, na música popular, despontavam as condições preparatórias da bossa nova de João Gilberto (nosso Webern pontilhista do ‘samba de uma nota só’); na arquitetura Niemeyer e no urbanismo Lúcio Costa respondiam, para nosso uso, a Le Corbusier e ao Bauhaus; na pintura: as Bienais de São Paulo. E a nossa geração redescobriu e rejuvenesceu Volpi: nosso ‘Mondrian trecentesco’ (Décio Pignatari), com suas bandeirinhas, seus mastros listrados e suas fachadas seriadas, com a sua ‘cor-luz’ estrutural, que nos parecia mais pintor do que o suíço Max Bill ...

Dessa efervescência nas artes e na literatura, no Brasil o Movimento da Poesia Concreta desponta em São Paulo, tomado pela radicalidade dos poetas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, abrindo um novo capítulo na história da poesia brasileira do século XX. Diz Santaella (1986:46) a poesia concreta tratar de “criação que germina no

entrecruzamento, o mais complexo, das quatro esferas (arte-ciência-técnica-ideologia) que compõem a dimensão da cultura, explodindo-nos objetos-poemas, os mais breves, sintéticos e implosivos – de dentro dessa intersecção”.

Lançar um olhar semiótico sobre a obra de José Paulo Paes, portanto, possibilita um entendimento muito mais abrangente sobre seu fazer poético. Haroldo de Campos (1994:98-9) traduz uma profecia de Walter Benjamin que, em 1926, medita a cerca do momento de revolução na poesia e nas artes. Diz ele:

*mas está fora de qualquer dúvida – e isto não é imprevisível –, que o desenvolvimento da escrita não vai ficar **ad infinitum** vinculado às pretensões poderosas de um movimento caótico na ciência e na economia. Antes, chega o momento em que quantidade se transforma em qualidade, e a escrita, avançada cada vez mais fundo do domínio gráfico de sua nova e excelência figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetivos. Nesta escrita icônica, os poetas que como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos da grafia, somente poderão colaborar se explorarem os domínios onde (sem muita celeuma) se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita de trânsito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos e assumirão um papel em comparação com o qual todas as aspirações de rejuvenescimento da retórica parecerão dessuetos devaneios góticos. (grifos do autor)*

José Paulo Paes, em seus melhores momentos poéticos, é a concreção desta profecia. A busca pela qualidade ao invés da quantidade através de seus epigramas; a construção da técnica na arquitetura de seus poemas; o trânsito entre a poesia universal (pela sua leitura e tradução) e o cotidiano, influenciando suas experimentações.

Terceira Parte

A OSSATURA POÉTICA DE JOSÉ PAULO PAES

CAPÍTULO I

POESIA

CONCEITUANDO POESIA

Sempre que nos referimos à poesia, de imediato vem ao pensamento versos metrificados, derramados, rimas toadas. Mas poderemos pensar poesia de outra maneira. Roman Jakobson (1978:177) diz que “falamos de poesia quando, numa obra literária, aparece a poeticidade, uma função poética de um alcance decisivo”. Essa poeticidade, segundo ele, manifesta-se quando “a palavra é então experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão de emoção. As palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são então indícios indiferentes da realidade, mas possuem o seu próprio peso e o seu próprio valor” (idem).

Além desse valor poético que se volta para a estrutura da mensagem, o concretista Haroldo de Campos (1977:152) diz que o poeta “é ainda motivado a poetar pelo próprio ato de poetar, isto é, mais do que por uma função referencial ou outra, ele é complementarmente movido por uma função metalingüística: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta”.

Esses serão, então, os pontos de partida para entender a poesia paesiana. Em que medida sua poesia contém os aspectos reivindicados por Jakobson e Haroldo de Campos? Em quais momentos a função poética se faz presente? Isto porque estamos cientes de que a função poética da linguagem como definida por Roman Jakobson e Haroldo de Campos se aproxima e muito do conceito de signo estético, ou signo de *primeiridade*, como definido por Charles Sanders Peirce.

Acreditamos que, apesar da obra de José Paulo Paes ter o marco inicial num tempo histórico de ruptura com a tradição e muito embora haja influência tanto de um momento quanto do outro, é nas raízes epigramísticas da poesia grega que se encontra o motivo de sua

concisão. Seria, então, outro ponto de interesse que alicerça esta pesquisa sobre poesia: os epigramas.

José Paulo Paes, em “Paladas e a tradição do epigrama” (1993), nos fala da concisão epigramática. Originalmente epigrama significava a inscrição perpetuadora do nome do autor de uma obra de arte ou do doador de uma oferenda votiva. Servia a palavra para designar a inscrição feita numa lápide sepulcral. Usualmente, essas inscrições eram em versos, por razões de ordem mnemônica e cultural, logo não tardou o epigrama a ganhar autonomia e, deixando de lado sua função pragmática, passou a ser cultivado por si mesmo, como artefato puramente artístico. Nasce então o epigrama literário e com isso as inscrições tradicionais, anônimas dão lugar a composições assinadas pelos seus respectivos autores.

O epigrama, então, caracterizava-se pela sua agudeza e concisão, austeridade e simplicidade. A variedade de metros e de extensão das peças iam das mais longas as mais curtas, algumas vezes contendo um único verso, porém em sua maioria variando entre dois e doze versos. Os epigramistas gregos se utilizavam de uma variedade de temas e tons, em que qualquer assunto era digno da sua atenção. Entre os tipos de epigramas distinguiam-se: o epigrama amoroso, o votivo, o funerário, o descritivo, o exortativo, o báquico, o satírico, o pederástico, o aritmético, enigmático e oracular. José Paulo Paes (1993:25-6) diz que:

*ao número destes últimos pertencem os poemas de **technopaegnia**, isto é, aqueles cujos versos de desigual extensão formam na página a figura do objeto nele tematizado, a exemplo do epigrama do ovo, atribuído a Símiades de Rodas (século IV a.C.), ou do altar, de autoria de Dosíadas de Creta (século II a.C.), que são os antepassados dos caligramas de Apollinaire e das fisiognomias da poesia concreta. (grifos do autor)*

Para situar a poesia de José Paulo Paes no tempo, nota-se que sua trajetória de vida tem sempre presente a leitura. Ele cresceu e se criou dentro da livraria de seu avô, em Taquaritinga, no interior de São Paulo. Lá, entre uma peraltice e outra, já preenchia seu tempo

com leituras de histórias de fadas, bruxas e gigantes, narradas por clássicos da literatura infantil: as aventuras de Monteiro Lobato; as histórias de Flash Gordon; e as poesias de Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Formou-se em Química e foi morar em Curitiba. Escreveu seu primeiro livro de poesias *O Aluno*, em 1947. Seus escritos assumem forte influência da poesia modernista, constante da sua 2ª fase – 1930 a 1945, principalmente na poesia de Drummond. Nessa segunda fase do modernismo, segundo o crítico Achcar (2000:11-12):

desenvolvem-se na poesia algumas das características mais marcantes de seu primeiro tempo (inovações rítmicas, humor, paródia, temas cotidianos, linguagem coloquial, elipses e associações surpreendentes), ao mesmo tempo que se amplia a temática e se diversificam os recursos e as tendências estilísticas. Esboça-se então o perfil contemporâneo da literatura brasileira, que, como a literatura internacional, testemunha a emergência de três sistemas explicativos do homem e da sociedade: o existencialismo, a psicanálise e o marxismo.

Um bom exemplo disso, é o poema “Drummondiana” que apresentamos:

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

Esse apelo a *Joaquim*, que José Paulo Paes se refere no poema, trata-se do nome da mais combatida revista da geração do pós-guerra³, fundada na época pelo contista Dalton Trevisan. Mesmo gostando da química, José Paulo Paes nunca se afastou da literatura. O encontro dos amigos no Café Belas-Artes, na rua Quinze, se dava entre jornalistas, escritores, artistas plásticos, músicos, comunistas e pequenos corretores. Era um local onde

³ José Paulo Paes admite preferir essa designação às de geração neomodernista ou geração de 45. (*Quem Eu?* 1996:35)

aproveitavam para discutir seus assuntos prediletos: literatura e política. José Paulo Paes (*Quem, eu?* 1996:32), relembra que “foi ali, no convívio com esses amigos de mais luzes

culturais, que alarguei o campo dos meus interesses, da literatura até o cinema de arte, a pintura e a música modernas, e a filosofia”. Sensível ao espírito da guerra e imediato pós-guerra, como tantos outros jovens, José Paulo Paes alista-se no partido comunista e passa a ser atuante na divulgação panfletária. Mas a rigidez das diretivas e palavras de ordem do partido não tardou a incomodá-lo. E o que mais o incomodava era a insistência dos *stalinistas* de rebaixar a arte e a literatura a meros “veículos de propaganda partidária”. Diz o poeta que o subjetivo de seus poemas em *O Aluno* era “uma forma de resistência a esse tipo de rebaixamento” (1996:40).

José Paulo Paes se torna amigo e admirador de Oswald de Andrade. Revela em um artigo da *Folha de São Paulo* (1990a:4)⁴ o seguinte:

Oswald vivia então no ostracismo. Seu rompimento com o Partido Comunista o marginalizara politicamente e a ascendente geração de 45 não apreciava nem o humor nem o prosaísmo deliberado da sua poesia. Eu próprio não havia ficado imune aos cacoetes dessa geração a que pertencia por fatalidade de estréia literária. Também cometi sonetões recheados dos ingredientes marítimos em voga, hipocampus, medusas e que sei lá mais; felizmente, naufragaram para sempre nas revistas e suplementos dos anos 40-50. Conquanto o meu convívio com Oswald tivesse sido marcado por pontos de vista conflitantes em matéria de literatura e de política, a influência dele foi salutar.

Em 1952, já residente em São Paulo, ele publica *Cúmplices*, poemas em homenagem a Dora, sua esposa, bailarina do teatro municipal. Tais poemas revelam o amor e a atenção dedicados a ela. José Paulo Paes já inicia suas tentativas epigramáticas, com menor influência dos ensinamentos de seus mestres modernistas. O dueto “Madrigal” é um exemplo dessa cumplicidade com Dora e com a concisão,

⁴ Esta publicação é transcrição do depoimento feito por José Paulo Paes durante o ciclo “Artes e Ofícios da Poesia”, que aconteceu em maio de 1990, no Masp, em São Paulo.

*Meu amor é simples, Dora,
Como a água e o pão.*

*Como o céu refletido
Nas pupilas de um cão.*

A partir de *Novas Cartas Chilenas* (1954), o ciclo de poesias de José Paulo Paes passou a focalizar momentos-chave da história brasileira, do Descobrimento ao Tenentismo, sob uma ótica crítico-irônica que buscava evidenciar significância ideológica ao famoso poema-piada modernista de Oswald de Andrade – escritor de grande expressão literária e com quem José Paulo Paes, como já foi dito, manteve longa amizade. Em “A Crisandade”, José Paulo Paes satiriza o período colonial, parodiando O Pai Nosso do catolicismo como forma de desabono aos colonizadores que pregavam em nome de Deus a boa fé.

*Padre açúcar,
Que estais no céu
Da monocultura,
Santificado
Seja o nosso lucro,
Venha a nós o vosso reino
De lubrificas mulatas
E lídimas pacatas,
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*

Em 1958, José Paulo Paes publica o livro *Epigramas*. Este buscava universalizar o enfoque crítico-irônico que as *Novas Cartas Chilenas* restringia à matéria brasileira. Em 1961, faz uma coletânea reunindo os poemas dos livros: *O Aluno*, *Cúmplices*, *Novas Cartas Chilenas* e *Epigramas*, donde resulta o livro *Poemas Reunidos*. Nesta época, passa a ser editor de livros e consolida maior convívio com as traduções. Deste convívio, surge o poema “Ivan Ilith, 1958”, que aludia a um personagem de Leon Tólstoi. José Paulo Paes, em *Quem, Eu?* (1996:55), diz que “não há um só verbo ao longo desse poema. Há, isto sim, uma sucessão de substantivos que vão ponteando o curso de vida de um executivo dos dias atuais, sendo o escoar impiedoso do tempo marcado pelo refrão ‘Adeus, adeus’.” Vejamos o poema:

*Trrrim, bocejo,
Roupão, chinelos,
Gilete, escova,
Água, sabão,
Café com pão,
Chapéu, gravata,
Beijo, automóvel,
Adeus, adeus.*

*Gente, trânsito,
Sol, bom-dia,
Escritório,
Relatório,
Telefones,
Almoço, arroto,
Contas, desgosto,
Adeus, adeus.*

*Clube, vento,
Grama, Tênis,
Ducha, alento,
Bar, escândalos,
Pedro, Paulo,
Mulher de Pedro,
mulher de Paulo,
Adeus, adeus.*

*Lar, esposa,
Filhos, pijama,
Janta, living,
Jornal, cismares,*

*Tricô, vagares,
Hiato, ausências,
Bocejo, escada,
Adeus, adeus.*

*Quarto, cama,
Glândulas, êxtase,
Dois em um,
Dois em nada,
Dever cumprido,
Luz apagada,
Adeus, adeus.*

*Horas, dias,
Meses, ano,
Cães, enganos,
Desenganos,
Vácuo, náusea,
Indiferença,
Cipreste, olvido,
Há Deus? Adeus.*

Essa linguagem condensada, substantiva, epigráfica vai radicalizar-se nos seus próximos livros: *Anatomias* (1967); *Meia palavra* (1973) e *Resíduo* (1980). Início de uma tríade de poemas que mostra uma fusão com o movimento da Poesia Concreta. José Paulo Paes, em *Quem eu?* (1996:55), admite que

de pronto me atraiu, nas técnicas da poesia concreta, a extrema condensação de sentidos alcançada pela eliminação, total ou parcial, das conexões gramaticais, já que a atenção do poeta se voltava para a palavra em si, não para a sucessão delas no verso. Por outro lado, a exploração do branco da página como recurso de construção fazia com que as palavras ou fragmentos de palavras ali disseminados ganhassem ênfase e ressonâncias.

É o que Luciana Stegagno Picchio (1997:656) diz quando se refere ao estudo da poesia contemporânea – a respeito de José Paulo Paes, “ele enfatiza os símbolos da sua dialética didascálica nas formas aprendidas da poesia concreta”. Dialética entre a estética e a experimentação lingüística que José Paulo Paes aprendeu com muita veemência.

Em *Anatomias* (1967), “Cronologia” apresenta-se pelo rompimento em absoluto da poesia rimada, formada apenas por siglas, índices de leitura. Vejamos:

A. C.

D. C.

W. C.

Ainda em suas anatomias de palavras, “Epitáfio para um banqueiro” é exemplo desse concretismo cujos versos há um jogo de palavras diluídas, sustentadas em subtrações aritméticas, extraídas internamente ao poema que faz do “negócio” um nada, ou em vazio da ambição capitalista. Momento em que o epigrama e o ideograma deram-se as mãos. Vejamos:

negócio
ego
ócio
cio
0

O livro seguinte, *Meia Palavra* (1973), “aludia ao clima de repressão instaurado pelo regime militar de 64, época em que era preciso ter cuidado com a língua e com a pena”, diz o poeta (*Quem eu?* 1996:56). E que apesar das críticas, e possível censura, José Paulo Paes não se intimidava, como podemos ver em “Seu metaléxico”, um poemeto recheado de trocadilhos, palavras-valise, satirizando os problemas sócio-econômicos da época.

economiopia
desenvolvimentir
utopiada
consumidoidos
patriotários
suicidadãos

A presença maciça da fusão de palavras subvertendo a semântica, sugere a sucessividade de palavras-valise trazendo para o poema novos significados a começar pelo próprio título. Enquanto em “Epitáfio para um banqueiro” o poeta subtrai da palavra possíveis

sentidos tornando-a zero, “Seu metaléxico” age na forma inversa, pela aglutinação e supressão de fonemas. Derek Attridge (1992:347-8) comenta que “a palavra-valise é um monstro, uma palavra que não é palavra, que não é autorizada por nenhum dicionário, que garante a possibilidade de que os livros, em vez de confortavelmente reciclarem os termos que já conhecemos, tenham a liberdade infinita de inventar novas palavras”. À medida em que esse desvio lingüístico corroí a palavra para outros significados, exige maior esforço de leitura por parte do leitor. Continua Attridge (1992:352) “diferentemente do trocadilho, que só existe se o contexto o permitir, a palavra-valise recusa *por si mesma* qualquer significado único, e quando é lida, temos de empurrá-la para outros significantes, cujos significados possam vir a ser adequados” (grifos do autor).

José Paulo Paes, em *Meia palavra*, faz outro tipo de experimentação poética, agora pelo uso essencialmente da visualidade não-verbal. O poeta, diante de uma placa de trânsito, fotografa-a e inclui a foto no livro. Ele se apropria do código fotografia, cola-o no papel, transformando-o em um novo significado. Segundo Philadelpho Menezes (1991:143) numa análise deste poema, ele diz que “pelo simples deslocamento de contexto, a imagem já assume significados passíveis de leitura, antes ausentes”. Temos como exemplo desta montagem o poema “Liberdade Interditada”.



Completando a tríade de um concretismo radicalizante, José Paulo Paes escreve *Resíduo* (1980). Neste livro, aparece “Um sonho Americano”, que dá um breve parecer do

que em poucas palavras, num único verso, se resumem as repressões norte-americanas à nação brasileira. Esteticamente, ressalta-se na página o branco do papel

CIA limitada

Ainda se referindo a *Resíduo*, podemos observar novos procedimentos experimentais do poeta que faz sua poesia saltar da página, sair dos limites da diagramação previamente estabelecida. Como é o caso de “projeto de mausoléu civilista e/ou foeutus intellectualis brasiliensis”, onde a formatação da página é ampliada para mostrar a imagem do poeta Rui Barbosa embalsamado dentro de um vidro. E “outdoor para igreja e/ou consultório de psicanalista”, onde a leitura da poesia se dá ao abrir a dobradura da página no sentido horizontal e que vamos encontrar inscrito algo inusitado aos olhos. Com relação a esta última, vejamos como José Paulo Paes (*Quem eu?* 1996:57) equacionou a gênese desta poesia

certo dia, olhando pela janela do ônibus que diariamente me levava ao trabalho, tive a atenção despertada pelo letreiro de uma loja de pneus. A primeira letra e parte da segunda letra do letreiro haviam sido roídas pelo tempo. De tal modo que, em vez de ‘pneus a crédito’, lia-se nele ‘eus a crédito ou, com o que sobrara da segunda letra, talvez ‘deus a crédito’. Num domingo, fui lá, fotografei o letreiro e dei um título à foto: ‘Outdoor para igreja e/ou consultório de psicanalista’. O curioso é que na segunda-feira, quando voltei a passar pela loja de pneus, o letreiro estava sendo repintado: minha colheita fora feita na hora certa.

Vejamos nas páginas a seguir “projeto de mausoléu civilista e/ou foeutus intellectualis brasiliensis” e “outdoor para igreja e/ou consultório de psicanalista”, respectivamente.





Com o título de *Um por todos* (1986), José Paulo Paes repete a mesma dose de *Poemas Reunidos* (citado na página 22 deste trabalho), coligindo desta vez os livros publicados, de *O Aluno* a *Resíduo*, acrescentando a série *Calendário Perplexo* (1983). Em *Calendário Perplexo*, cada poema comemora uma data, do Ano Novo ao Natal. São poesias temáticas onde as datas ou efemeridades tradicionais são ironizadas, bem visível em “Etimologia”, em que o sal da poesia é o epigrama,

1º de maio

*no suor do rosto
o gosto
do nosso pão diário*

sal: salário

O poema “Acima de qualquer suspeita”, publicado no livro *A poesia está morta mas juro que não fui eu* (1988), apresenta uma total desconstrução sintática: nem ponto, nem vírgula, nem letras maiúsculas. Vejamos o poema:

A poesia está morta

mas juro que não fui eu

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

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

não adiantou nada

*em desespero de causa cheguei a imitar um certo (ou
incerto) josé paulo paes poeta de 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

Ainda no mesmo livro, José Paulo Paes revela seu meta-poema, revela sua poética: pois este é o nome: “Poética”

*conciso? com siso
prolixo? pro lixo*

Em *Prosas seguidas de odes mínimas* (1992), José Paulo Paes traz um poema um tanto quanto extenso: “À minha perna esquerda”, cujo tema trata de um episódio particular da vida do autor, mas, no que se refere aos traços nítidos indicadores de procedimentos poéticos não-convencionais, podemos dizer que aqui a poesia de José Paulo Paes se encaixa nitidamente na definição de poesia de Santaella (1992:102) que irá dizer “sem deixar de ser o desenho do som, ela passou a ser também a configuração de alguma coisa que não é som: interstícios da brancura, vazios luminosos, disposição corpórea das letras, multiplicidade simultânea de movimentos para a tatilidade dos olhos: horizontal, vertical, transversal, em giro...”. Vejamos, por exemplo, o *desço que subo*, a palavra *paina* na vertical, o espaço em branco no lugar da perna esquerda.

1

*Pernas
para que vos quero?*

*Se já não tenho
por que dançar.*

*Se já não pretendo
ir parte alguma.
Pernas?
Basta uma.*

2

*Desço
que subo
desço que
subo
camas
imensas.*

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

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

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

*não
n ã o
N Ã O*

[...]

José Paulo Paes compõe um ciclo de epigramas em *A meu esmo* (1995) – como o nome esmo já diz, ao acaso, sem grandes pretensões satíricas, porém de maneira enigmática aos olhos do leitor. A presença sutil de associações com a poesia que escreve para crianças, como é o caso de “Metamorfoses”, demonstra as facetas de sua poética.

*sou o que sou:
o silêncio após o mas
e o ou*

*fui o que fui:
um ruído entre
constrói e o rui.*

*fosse o que fosse:
a ponte (que pena!)
quebrou-se*

*ser o que seria:
já crepúsculo mal
começa o dia?*

O livro *De ontem para hoje* (1996) compõe outra série de poemas que José Paulo Paes não conseguia juntar em nenhuma outra coletânea. Meio desajeitados entre outros, o escritor preferiu reuni-los em um só volume. Um resultado inusitado é possível imaginar: quando diante de “Natureza morta”, é-se testemunho da arquitetura de sua poética.

***p**prédiosprédiosprédiosprédiosprédios*

*prédios**a**prédiosprédiosprédiosprédios*

*prédiosprédios**i**prédiosprédiosprédios*

*prédiosprédiosprédios**S**prédiosprédios*

*prédiosprédiosprédiosprédios**a**prédios*

*prédiosprédiosprédiosprédiosprédios**g***

***e**prédiosprédiosprédiosprédiosprédios*

*prédios**m**prédiosprédiosprédiosprédios*

*prédiosprédiosprédiosprédiosprédios**p***

José Paulo Paes admite que o sonho é uma fonte de inspiração para a poesia, mas é necessário que se estabeleça a técnica e a experiência. Por isso, ele acredita que “o poema tem de comover e impressionar, se não todas as pessoas que o lêem, pelo menos aquelas cuja sensibilidade foi aprimorada pela leitura regular de poesia” (*Quem, eu?*1996:5). É isso que José Paulo Paes reflete em seus diversos ensaios críticos de poesias, co-mover, isto é, a tentativa de levar o leitor à ação. Que ele acrescenta, numa entrevista a Rodrigo de Souza Leão (1998:3)⁵ “meu ideal poético é a desafetação, a concisão e a intensidade postas todas a serviço da minha própria visão de mundo”.

Voltando, então, à profecia de Walter Benjamin, citada anteriormente na página 14, podemos assegurar que José Paulo Paes, que coincidentemente nasce no mesmo ano da profecia, demonstra ser um desses poetas *experts*. Aquele que utiliza o signo e apropria-se dele, modificando-o.

⁵ <http://www.secrel.com.br/jpoesia/r2souza08c.html>.

CAPÍTULO III

TRADUÇÃO

O FOGO CRUZADO DA TRADUÇÃO

Este capítulo pode parecer tratar-se de procedimentos técnicos de como se dá a tradução de uma língua para outra, mas o momento permite, tão só, a conceituação de tradução que ao longo das leituras sobre o trabalho do tradutor José Paulo Paes irão revelando-se. Neste momento, importo-me como este ato criativo da tradução reverbera no seu fazer poético. Lembrando que falar sobre tradução implica nos termos desta leitura, algo anterior ao ato tradutório em si.

Etimologicamente, a palavra **tradução** é definida por Aurélio B. de Holanda (1986) como: 1. Ato ou efeito de traduzir. 2. Obra traduzida: quase só lê traduções. 3. Versão. 4. Processamento de dados – processo de converter uma linguagem em outra. Visto por estes ângulos é possível refletir a tradução em algo que o teórico Roman Jakobson (1999:64) irá dizer: “distinguímos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais”.

Basicamente, Jakobson dá indicativos destas formas de tradução, que vem sendo ao longo do tempo consubstanciada na investigação de vários outros pesquisadores, a exemplo disso, no Brasil Júlio Plaza e Philadelpho Menezes. Mais adiante, demonstraremos como se procede a referida classificação de Jakobson. Mas no momento, veremos apenas a tradução de uma língua para outra, configurada no ato tradutório de José Paulo Paes.

Quando José Paulo Paes estava no ginásio, viu uma tradução do poema *O Corvo* do americano Edgar Allan Poe, feita por Machado de Assis. É o que relata José Paulo Paes, quando entrevistado por Rinaldo Gama (1990:74): “Quando terminei de ler[*O Corvo*], entendi

que a poesia não precisava tratar apenas de amores frustrados. Ao mesmo tempo, percebi o fascínio que era fazer, como uma espécie de ventríloquo literário, um poeta estrangeiro falar a nossa língua”. Foi partindo deste princípio que o escritor continuou na sua busca, pedindo passagem, conquistando seu espaço. Em outro depoimento, José Paulo Paes afirma a Antônio Paulo Klein (1990:34) que “sou tradutor, na verdade, porque não entendo bem as línguas que traduzo, daí preciso traduzir para compreender. [...] Fui aprendendo pelo método certo/errado, num ritmo estatístico”. Finaliza dizendo que “a consciência do tradutor é a consciência de Judas, que sempre acha que traiu, sempre tem remorso por achar que podia ter feito melhor” (1990:34).

Segundo Haroldo de Campos (1977:100), referindo-se a investigação de tradução de poesia, adverte que “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica”.

As traduções surgiram ao longo da vida de José Paulo Paes no campo técnico-científico, no campo da poesia e romance; ora por interesse próprio, ora por exigências do ofício. Para melhor compreender essa linha divisória no ato tradutório, Sussana Busato Feitosa (1992:113) argumenta que:

no campo da tradução técnica, a literalidade parece ser regra. A sua função nada mais é do que transmitir, estabelecer-se como ponte entre o leitor e a obra. Por sua própria característica (objetividade, concisão, clareza), a linguagem técnico-científica (metalingüística) pouco oferece para que uma tradução seja dificultada, salvo quando apresenta expressões e/ou palavras de significado muito particular, cujo correspondente na outra língua não existe, criando-se então, um termo mais adequado, ou ainda, inserindo-se a palavra estrangeira na língua para qual se está traduzindo. [...]

No campo poético, as palavras têm um valor e esse valor consiste no sentido que as palavras ocultam. O tradutor deve estar consciente disto: as palavras apontam para um sentido, ou melhor, uma ‘significância’.

A fidelidade não consiste em traduzir literalmente, palavra por palavra, mas a intencionalidade daquelas palavras, pois elas apenas mostram, apontam para.

José Paulo Paes refresca a memória de quem se interessa pelo assunto quando em seu primeiro ensaio, no livro *Tradução: a ponte necessária*⁶ (1990), o tradutor faz uma retrospectiva histórica de como a tradução ganhou corpo no Brasil, citando inclusive, alguns nomes importantes de tradutores poetas e não-poetas, perfilhando dentro dos gêneros literários – tanto na poesia e na prosa quanto no teatro – a idéia de como tudo começou. Tomando como ponto de partida o barroco, com as paráfrases de Gregório de Matos, na poesia; passando pelas paravras-valise e neologismos de Odorico Mendes na prosa, influenciando Sousândrade e Guimarães Rosa.

No século XX, sobretudo a partir dos anos 30, cria-se no Brasil as condições mínimas de ordem material e social, possibilitadoras do exercício da tradução literária como atividade profissional, ainda que em sua maioria subsidiárias. José Paulo Paes cita os tradutores desta fase: Monteiro Lobato e Érico Veríssimo. Sobre Monteiro Lobato revela que ele “era um trabalhador incansável: produzia uma média de vinte páginas por dia, de dois a três livros por mês. Verteu mais de uma centena de obras: além de autores de menos categoria, traduziu Kipling, Jack London, Melville, Saint-Exupéry, Hemingway, Sholem Ash, H. G. Wells etc”. (*Tradução: a ponte necessária*, 1990:26). Ele aponta os precursores no Brasil da poesia concreta: Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e José Lino Grunewald, acreditando serem importantes “tanto por suas formulações acerca da teoria da tradução poética quanto

⁶ Os ensaios destacados do livro *Tradução: a ponte necessária* ao longo deste capítulo foram: A tradução literária no Brasil”(pp. 9-31); “Sobre a tradução de poesia: alguns lugares-comuns e outros não tanto”(pp. 33-48).

pelo trabalho de recriação de textos da mais alta complexidade formal, como as *Rime Pietrose* de Dante, a poesia provençal, o *Lance de Dados* de Mallarmé, os *Cantos* de Pound, o *Finnegan's Wake* de Joyce, a moderna poesia russa (em colaboração com Boris Schnaiderman) a poesia bíblica etc”(1990:30).

Neste mesmo livro, José Paulo Paes fala da polêmica que, no desenrolar da história literária, a tradução sofreu em função da poesia ser considerada intraduzível por alguns tradutores-poetas como Manuel Bandeira, Monteiro Lobato e por alguns tradutores não-poetas. E nesse sentido, Décio Pignatari (1980:112) faz a seguinte reflexão:

*Toda tradução implica metalinguagem, ao nível da criação – intrametalinguagem: não toca apenas o objeto traduzível, mas a natureza do próprio signo. O que há de essencial, próprio e único de um objeto não pode ser traduzido, assim como o que há de único que faz de alguém **alguém** não pode ser comunicado – e no entanto o que se busca traduzir, o que importa traduzir é justamente o intraduzível, como diria Michel Butor. (Grifos do autor)*

José Paulo Paes, em seu ofício tradutório, lida com a intersemiose na literatura, que procura, na liberdade de trânsito entre a poesia, a tradução e a crítica literária garantir uma maior absorção do signo que circunda entre eles. Se assim podemos afirmar, há uma contaminação da poesia, para a tradução, para a crítica, levando o poeta cada vez mais a revisitar outros ofícios.

Numa entrevista a Foriano Martins & Rodrigo de Almeida (s/d:3)⁷, José Paulo Paes fala sobre esses ofícios de criação

Entendo o ensaísmo e a tradução literários como uma criação de segundo grau. A de primeiro grau é evidentemente a obra que se traduzia ou as obras acerca dos quais se escreve. Tanto quanto a tradução, o ensaio de interpretação é um ato hermenêutico de penetração no íntimo da obra alheia e de redicção dela (se cabe o termo). A tradução a rediz num outro idioma, a interpretação crítica numa outra linguagem, numa metalinguagem. O

⁷ <http://www.paubrasil.com.br/paes/paes-entrevista3.html>.

inegável, porém, é que sem imaginação não se consegue penetrar congenialmente a intimidade das obras de imaginação. A congenialidade entre O texto original, sua tradução em outras línguas e suas interpretações críticas alcança fazer destas criações de segundo grau um prolongamento daquele.

Confirmando esta formulação de Haroldo de Campos, José Paulo Paes (1990:31) diz que “os que mais competentemente a exercem [a tradução] não são tradutólogos, mas escritores que optaram por dividir o seu tempo entre a criação propriamente dita e a recriação tradutória”. As afirmações tanto de Haroldo de Campos quanto de José Paulo Paes consideram a idéia da tradução pelos poetas como sendo melhor realizada, visto que o poeta põe em circulação um repertório muito mais complexo e com isso ganha a língua de origem e a de chegada, a língua onde foi recriada, porque ao poeta é permitido a paráfrase, a paródia, a montagem, a colagem, sem com isso descaracterizar a poeticidade da obra original.

O ensaio “Sobre a tradução de poesia” presente no livro: *Tradução: a ponte necessária* (1990), originalmente, consta no posfácio de *Transverso* (1988), livro que reúne uma coletânea de poesias traduzidas, no curso ministrado por José Paulo Paes, no período de abril a outubro de 1987, pelo Instituto de Estudos de Linguagem da UNICAMP. Ao longo desse ensaio podemos notar uma das reflexões do tradutor sobre o assunto. José Paulo Paes (1990:47) diz que:

Ao perturbar constantemente o primado do sentido lógico do discurso por via de operadores diversivos como a metáfora, a aliteração, a assonância, o jogo paronomásico etc., busca o poeta com isso chamar a atenção do leitor menos para o significado abstrato dos signos do que para a materialidade deles – o seu som, a sua forma, - que é o penhor de serem congeniais das coisas. Precisamente porque aspira ao ideoleto originário, o poeta está sempre redescobrimdo o mundo, vendo-o como se nunca ninguém o tivesse visto antes, como se fosse ele o primeiro homem sobre a face da Terra.

Toda teorização descrita neste capítulo pressupõe a presença de Jakobson como aquele que justificou especificamente a tradução de linguagens, inclusive em diálogo com o estudo

do signo de Peirce. Wander Melo Miranda (1986:10), partindo do princípio que poesia é intraduzível por definição, afirma que “dessa perspectiva, a fidelidade estreita ao original é acertadamente abolida, em prol da criatividade, mais apta a cumprir a finalidade última da tradução que, levando-se em conta a diversidade de códigos nela envolvidos, é a de transmitir uma mensagem equivalente à do texto original”. Neste caso, o texto original enriquecerá o outro, no momento de sua transposição.

Um outro ponto de enfoque necessário para a captação da linguagem tradutória é pensar na crítica literária. Ela se propõe identificar elementos do texto-fonte, traduzindo-os para o texto-alvo. Eneide Maria de Souza (1986:20) sustenta que “a recriação da linguagem crítica decorre da prática e da imagem do ato de tradução, verificando-se uma pequena distância entre a linguagem-objeto e a metalinguagem. Embora a teorização guarde certa distância de seu objeto, a metalinguagem (da mesma forma que a tradução) assume caráter ‘vampiresco’, ao se nutrir do sangue da linguagem-objeto”.

É nesse viés que Alfredo Bosi (1988:78), numa apresentação da tradução da poesia de William Carlos Williams, traduzido por José Paulo Paes, tece seus elogios afirmando que

A prática do tradutor empenhado está sempre enfrentando o dilema e tentando desfazê-lo de cada vez, pela re-criação que seja fiel não só à verdade do poema original como à sua beleza. Este é o sentido do trabalho crítico e artístico de José Paulo Paes, que já verteu com brilho e precisão Aretino. Kaváfis e os não-helênicos; e agora nos dá o fruto da sua experiência com a linguagem ora direta, ora sutil, de um dos melhores poetas americanos do século XX: William Carlos Williams.

Vejamos “O poema”, traduzido por José Paulo Paes:

O POEMA

*Tudo está
No som. Do som, a canção
Mesmo rara. Bom*

que seja uma canção – com

THE POEM

*It's all in
the sound. A song. It should
Seldom a song. It shuld*

be a song – made of

*Por menores, vespas,
Uma genciana – algo
Imediato, tesoura*

*aberta, olhos
de senhora – desperta,
centrífuga, centrípeta.*

*particulars, wasps,
a gentian – something
immediate, open*

*scissors, a lady's
eyes – waking
centrifugal, centripetal.*

Da *Gaveta de tradutor* José Paulo Paes (1996a) define o papel do tradutor na formação do leitor de poesia, dividindo-o em três categorias:

- 1 – Aficionados são os que lêem regularmente por prazer, porque a poesia lhes toca de perto a sensibilidade e lhes proporciona um tipo de experiência interior;
- 2 – Poetas, os quais, além de partilhar com os aficionados o mesmo prazer e o mesmo tipo de experiência interior, tiram da leitura de poesia alheia sugestões e estímulos para a sua própria criação;
- 3 – Estudiosos, cuja leitura de poesia, diferentemente da leitura prazerosa dos aficionados e dos próprios poetas, envolve, sobretudo um objetivo de ordem prática. Que são: filólogos, exegetas, críticos literários, professores e estudantes de Letras.

A tradução enfoca os caminhos da ciência na interpretação de sentidos, inclusive de uma cultura para outra, Amalio Pinheiro (1991:174) aponta que não há tradução se o que vier de fora não reagir, por sua vez, sobre todo o conjunto lingüístico em que entrou, como uma pilha voltaica acelerando novas conexões a partir da imantação entre dois ou mais sistemas de linguagem”.

Numa entrevista a Carlos Felipe Moisés (1986:4)⁸, José Paulo Pés confirma ao entrevistador que há um *feedback* entre criação poética e tradução. Vejamos o que diz José Paulo Paes:

⁸ paubrasil.com.br/paes/paes-entrevista2.html

Principalmente quando você traduz poetas mais congeniais e começa a se exprimir através das traduções. Mas também pode existir um aspecto compensatório, você como que assume um heterônimo ao traduzir um poeta diferente de você. Por exemplo, eu sou naturalmente um poeta voltado para o conciso, para o epigramático, para o osso da linguagem. Entretanto, me sinto bem traduzindo poetas mais derramados, mais fluviais, mais metafóricos. Assumo o heterônimo de um poeta abundante, quantioso, e me compenso um pouco dessa minha limitação de epigramista.

A trilha dos conceitos estudados sobre tradução, enfim, motivada pela diversidade de contextos em que a palavra pode (re)aparecer, esperamos ter sido possível verificar a importância desse ofício para o enriquecimento de culturas distintas bem como a tradução de outras línguas para o português. No repertório de poetas, não-poetas, romancistas, ficcionistas, como apresenta José Paulo Paes, dá-se o enriquecimento na literatura.

A TRADUÇÃO NA LITERATURA INFANTIL

Entre a segunda metade do século XIX e os princípios do século XX, no Brasil, a leitura de autores como Anderson, os irmãos Grimm, Swift, Defoe e tantos outros clássicos da literatura eram lidos não do original, mas da sua versão francesa, o que reflete o sistema de educação na época. Nos meados do século XX, o crescimento e consolidação de um público leitor infantil é marcado inicialmente pela publicação de livros infantis como *História de um bocado de pão*, de Jean Masé, vertido pelo Visconde de Taunay, ou juvenis como *Um capricho do doutor Ox*, de Jules Verne, traduzido por Afonso Celso. As adaptações literárias surgem para atender a um público sem acesso a volumosas obras como o célebre romance de Herman Melville – *Moby Dick*, adaptação feita por Monteiro Lobato.

Em poesia para crianças, José Paulo Paes (1996:45-6), revela o porquê de seu interesse por traduções de outras línguas:

isso porque essas línguas me possibilitam o acesso a livros que não estão disponíveis em meu próprio idioma. Aprendo outras línguas não para falar, mas para ler. Com a ajuda de dicionários, gramáticas e uma grande dose de paciência, consigo decifrar textos escritos em seis ou sete idiomas. Falar mesmo, só o português. Gaguejo alguma coisa em inglês; nos restantes, sou pouco mais que mudo. Meio a sério, meio em brincadeira, costumo dizer que traduzo, porque não entendo bem o que leio em outras línguas que não o português. Isso é particularmente verdadeiro em se tratando de poesia. Só depois de tentar verter um poema, olhos e ouvidos atentos à sonoridade, à forma, aos matizes de significação das palavras, é que consigo compreendê-lo mais a fundo. A tradução é possibilidade a melhor via de acesso à compreensão crítica da literatura em geral e da poesia em particular.

É o que demonstra em *Sem Cabeça nem Pé* – poemas de Edward Lear (1992), seu primeiro livro traduzido,

<i>Havia uma moça cujo olho tinha o tamanho de um repolho. Quando ela o arregalava, todo mundo se espantava E dizia: “Nossa, que trambolho!”</i>	<i>There was a Young Lady whose eyes Were unique as to colour and size; When she opened them wide, people all turned aside, And started away in surprise.</i>
---	--

José Paulo Paes introduz uma advertência àqueles que, por ventura estejam estudando inglês, alertando para que não se espantem com possíveis diferenças de sentido entre o original e a tradução. No mesmo livro de estréia, ele (1992) explica que “em certos casos, foi preciso ajustar o sentido do poema às rimas que nele aparecem. Ou seja, às terminações de sons iguais ou semelhantes de uma palavra e outra, como ‘olho/repolho’ ou Rússia/ruça”.

Em 1995, José Paulo Paes traduz poemas norte-americanos. Seleccionamos de *Mamãe Gansa*:

<i>Eu vejo a lua, E a lua me vê, E a lua vê alguém Que eu também quero ver. Deus abençoe a lua, Deus me abençoe, e Deus abençoe alguém Que eu quero ver também.</i>	<i>I see the moon, And the moon sees me, And he moon sees somebody I want to see. God bless the moon, And God bless me, And God Bless the somebody I want to see.</i>
--	--

Em *Rimas no país das maravilhas* (1996), podemos ter acesso às rimas do inglês Lewis Carroll, na versão de José Paulo Paes:

Fatos <i>Se eu desse um tiro no sol Com minha espingarda, aposto Que o tiro atingiria o alvo, Muitos anos depois, claro.</i> <i>Porém se a bala torcesse Seu rumo para as estrelas Sequer chegava à mais próxima:</i>	Facts <i>WERE I to take na iron gun, And fire it off towards the sun; I grant ’twould reach its mark at last, But not till many years had passed.</i> <i>But should that bullet change its force, And to the palnets take its course, ’Twould never reach the nearest star</i>
---	--

Estrelas são tão remotas...

Because it is so very far.

José Paulo Paes explica sobre a tradução a Laura Capriglione (1996:6-7)⁹ que:

Uma coisa é ler Lewis Carroll, em inglês e outra bem diferente é lê-lo em português. A tradução é a transposição de um universo a outro. Um outro Lewis Carroll surge. Quando se lê o Lewis Carroll em inglês, descobre-se a riqueza de possibilidades poéticas da língua inglesa. A boa tradução não é aquela que você lê como se tivesse sido escrita originalmente em português. É aquela em que o português tem algo de estranho. Aí você conseguiu infundir um pouco do original na sua própria língua, ampliando-a.

José Paulo Paes é um escritor preocupado com as coisas do cotidiano, com o bem-estar do seu próximo e soube, através da literatura, revelar ao mundo o veio poético. Das suas traduções de obras infantis, incluíram-se aquelas de cunho existencialista: como as traduções da língua inglesa. *Tempos de vida* de Bryan Mellonie (1997). Uma prosa poética que fala da morte como parte da vida (para todos os seres vivos). “Há um começo e um fim para tudo que é vivo. No meio há o viver”. *Tempos de paz* de Katherine Scholes (1999), tema cada vez mais difundido no mundo devido a miséria humana crescente em vários pontos do planeta, “**Paz** é algo que vive, cresce, se espalha. Algo que precisa ser cuidado” (grifos da autora). *Ecologia*, de Margaret Dunkle (1999), irá mostrar um modo ponderado de explicar às crianças como preservar o meio ambiente “como será nosso mundo dentro de cem anos? Preservar significa usar a imaginação para planejar o futuro que desejamos, de modo que os que vierem depois de nós possam herdar o melhor mundo possível”. Estas traduções remetem a um olhar crítico, que segue por caminhos de reflexão das coisas do mundo, que faz do tradutor alguém ocupado com a qualidade do que (re)cria.

⁹ <http://www.paubrasil.com.br/paes/paes-entrevista1.html>.

Em *Ri melhor que ri primeiro* (1998), inversão irônica do provérbio: “ Quem ri por último ri melhor”, José Paulo Paes intitula o livro que reúne poemas traduzidos de vários autores de diversas línguas e ao final do citado livro mostra, enfim, os autores e a maioria dos ilustradores que acompanham toda trajetória do poeta na literatura infantil. São ilustrações inconfundíveis aos olhos atentos dos leitores-infantis. Aos conhecedores de seus livros, é perceptível a sincronia entre imagem das figuras de um ilustrador nos diferentes livros e a poesia de José Paulo Paes. Na verdade, entendemos a qualidade explícita de seu trabalho, cuja diversidade de obras traduzidas são selecionadas a dedo, ou melhor, a olho. Trata-se de uma antologia bem-humorada, onde aparece do português (nossa língua) a outras línguas como: inglês, francês, alemão, italiano, espanhol, dinamarquês e grego. Poemas divertidos e indagadores, próprios à imaginação infantil. Eis a versão da poesia “Artista esquecido”, de um dos mais importantes poetas da literatura neo-helênica Yánnis Ritsos, conforme apresenta-nos José Paulo Paes (1998:48 e 68)

*Um desenhista, durante a tarde, desenhou um trem.
O último vagão soltou-se do papel
E voltou sozinho para o depósito*

Exatamente nesse vagão é que estava sentado o desenhista.

A seguir mostraremos a leitura semiótica, suscitada pelo suporte CD-ROM. O prazer no ato do jogo, tão a gosto da criança, também se revela no contato com a máquina, possibilitando um novo caminho de ler o livro; de ler o mundo através das novas tecnologias. Sair do livro propriamente dito para chegar a outro suporte em que a intersemiose se faz presente.

A INTERSEMIOSE LITERÁRIA NO SUPORTE CD-ROM

Essa etapa objetiva demonstrar como se dá a intersemiose literária entre o livro impresso e o livro digital – o CD-ROM *Letrinhas Eletrônicas*. *Letrinhas Eletrônicas* leva as crianças e adultos conhecerem o lúdico que o livro digital disponibiliza ao leitor. No CD-ROM temos: *Um número depois do outro* (1993) de José Paulo Paes e ilustrações de Kiko Farkas; *Bem-te-vi e outras poesias* (1994) de Lalau e Laurabeatriz (ilustradora) e *Aviãozinho de papel* (1994), de Ricardo Azevedo.

O surgimento do CD-ROM, tecnologia digital bastante conhecida do público no final dos anos 90, ampliou e modificou consideravelmente o ato de ler. Segundo Pierre Lévy (1999, p. 55)

quem consulta um CD-ROM 'navega' pelas informações, passa de uma página-tela ou de uma seqüência animada para outra indicando com um simples gesto os temas de interesse ou as linhas de leitura que deseja seguir. Esta navegação é feita por meio de 'cliques' executados com o mouse sobre ícones na tela, apertando uma tecla do teclado, manipulando um controle remoto ou acionando joysticks quando se trata de jogos.

Pierre Lévy indica o surgimento de uma nova linguagem que circunda a vida em sociedade e que cada vez mais se torna necessário o acesso a esse conhecimento. A preocupação em se apropriar e difundir uma nova linguagem adequada vem se enfatizando nas últimas décadas, principalmente com a criação do computador. A nova linguagem possibilita uma maior interação sógnica entre o objeto e o homem. Peirce explica cientificamente que o mundo é feito de signos. Dada a movimentação desses signos buscamos neste momento compreender a intersemiose literária do livro impresso ao CD-ROM.

Serão discutidas aqui as contribuições o referido suporte tecnológico nos oferece pela possibilidade de percepção lúdica e interativa quando o texto literário é transportado do livro impresso para um chamado hiperdocumento. Lévy (1999, p. 55) explica que esta "noção de hiperdocumento generaliza, para todas as categorias de signos (imagens, animações, sons, etc), o princípio da mensagem em rede móvel que caracteriza o hipertexto".

A tecnologia digital, representada pelo CD-ROM – diferentemente de outras tecnologias como o cinema, a televisão, por exemplo – possibilita o trânsito de imagens em um tempo real, visto que o usuário tem a possibilidade de ir e vir, congelar imagens, escolher que trilhas pretende seguir em sua leitura, tendo a oportunidade de desfrutar da musicalidade, do cromático, numa seqüência alinear de textos e imagens. Nas palavras de Santaella & Nöth (1999:93)

enquanto na imagem fixa o máximo que se pode ter é a representação do tempo, no cinema tem-se a ilusão do tempo. No vídeo, entretanto, entramos no universo das imagens em movimento-tempo real, quando começam a se ampliar enormemente as possibilidades de manipulação temporal das imagens. Mas é só com o computador que o tempo passou a ser introjetado dentro da imagem em si mesma, imagem que, finalmente, adquire o poder de se comportar exatamente como o som na sua natureza de puro tempo e para a qual caberia com justeza, do mesmo modo que sempre coube ao som, a caracterização de 'pluralidade de devires imediatos' com que Pierre Lévy [...] nomeia a dinâmica cronológica do pólo informático-mediático em contraste com o pólo da escrita, de um lado, e o pólo da oralidade primária, de outro.

Os referidos autores apontam a existência de paradigmas no processo evolutivo de produção da imagem. O paradigma pré-fotográfico – com o surgimento da pintura, escultura; o paradigma fotográfico – com o aparecimento da fotografia, do cinema e o paradigma pós-fotográfico – era do computador.

Esta pesquisa, que se volta para a poesia de José Paulo Paes, tem nesse novo suporte a oportunidade de análise como pode ser feita a leitura do livro *O número depois do outro*,

baseando-se na tipologia de Jakobson (1999), cujas possibilidades de interpretação do signo verbal veremos a seguir.

1. *Tradução intralingual* ou *reformulação* que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua;
2. *Tradução interlingual* ou *tradução propriamente dita* que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua;
3. *Tradução intersemiótica* ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

A denominação *tradução intralingual*, postulada por Jakobson, tem na leitura de Philadelpho Menezes (s/d, p. 1), numa palestra proferida sobre "A tradução intersemiótica na fronteira das linguagens", maiores esclarecimentos. Ele diz que a tradução intralingual “operada dentro de uma mesma língua, faria parte de um pensamento mais amplo sobre a linguagem e a formação do pensamento e do conhecimento. Isto porque, a rigor, não existiria um processo tradutório literal na versão intralingual, mas sim um processo de conhecimento que se dá por via da reelaboração constante do signo verbal”.

O mundo mágico da leitura para criança vai além de treinamentos repetitivos de aprendizagem. Apesar do livro *O número depois do outro* se prestar também a esse fim, põe-se a disposição da criança ou do adulto a exploração de muita ludicidade poética. José Paulo Paes escreve poesias sobre os números de um a doze. A leitura do livro se dá de diversas maneiras: a leitura do texto verbal, a leitura das ilustrações, das cores, a leitura da textura da página e distribuição das letras e dos números no papel – signos tomando forma. José Paulo Paes vai buscar nos contos de fadas artifícios para reelaboração de um novo texto. Observemos a tradução intralingual na poesia do número sete.

*Lá se vão – escutem esta –
7 anões pela floresta.*

*2 a 2, de braço dado,
Cada 1 com seu machado.
Só mestre é que vai sozinho
Para mostrar o caminho.*

*Pela floresta lá vão
Buscar lenha pro fogão,*

*7 anões de braço dado,
Cada 1 com seu machado.*

*E o 7 - olhem com cuidado -
Não parece mesmo um machado?*

Na transposição para o suporte CD-ROM, o leitor tem a possibilidade de navegar pelas páginas-tela da forma que lhe convier, escolhendo a poesia, ou os jogos e brincadeiras; dispostos na tela quando clicados. Em *Um número depois do outro*, há no programa jogos e brincadeiras para aprender as horas e brincar com as imagens do texto, além do zero que adquire no CD-ROM um espaço para despedida

*– Oi, eu sou o zero!
Esqueceram de mim!
Tudo bem.
Tchau!*

Seguindo a classificação de Jakobson, a tradução interlingual se dá quando o leitor/navegador tem a opção de ler os poemas em duas línguas distintas, português e inglês, podendo acompanhar sua transposição criativa para o inglês, percebendo as adequações (se de interesse) das rimas melódicas que o texto supõe. Clicando na poesia de José Paulo Paes dedicada ao número nove, o leitor poderá fazer tal comparação:

*Para saber quanto é 9
Pegue um par de luvas de sua mãe
E com uma tesoura corte
1 dedo de uma das luvas.*

*To know how much 9 is
Take your mother's pair of gloves
Take a pair of scissors
and cut off 1 finger of a glove.*

*Sobrarão 9 dedos
(e umas boas palmadas
pra você...)*

*You will get 9 fingers
(and a good
spanking too!)*

A tradução intersemiótica surge para esse suporte como meio de explorar, nos diversos recursos apresentados, toda e qualquer possibilidade lúdica que a leitura do código lingüístico o permitir. Saindo do limite dos livros impressos, há uma transposição para outra possibilidade de leitura – seja através da leitura visual, seja através da sonoridade ritmada, seja através de qualquer animação ou movimento – presente no suporte CD-ROM. Descobrir outro suporte, portanto, faz do ato de ler algo mais prazeroso, mais interativo, intersemiótico. Para exemplificar, José Paulo Paes traz uma parlenda do folclore brasileiro para o livro impresso, depois para a tela do CD-ROM; temos primeiro uma tradução do oral para o suporte livro e do livro para o suporte CD-ROM, podemos considerar que cada uma dessas traduções é tradução intersemiótica.

*1, 2, feijão com arroz
3, 4, feijão no prato
5, 6, falar inglês
7, 8, comer biscoito
9,10, comer pastéis*

Em *Literatura Infantil – Voz de criança*, Maria José Palo & Maria Rosa D. Oliveira (1986:71) notam esta cumplicidade leitor-máquina:

a partir do convívio leitor-aparelho nasce uma cumplicidade, um jogo dialógico que leva o usuário a seguir pistas e a unir fragmentos, que no vídeo estão indiciados, respondendo às ordens de comando por meio de novos comandos, agora seus, ao teclar e digitar um código do conhecimento de ambos. Diálogo homem-máquina desafiando a criatividade de programas que unam arte e tecnologia, numa educação integradora.

Neste trabalho, é, enfim, possível se fazer a seguinte reflexão: não há como negar a "invasão" das máquinas cada vez mais freqüente na vida do ser humano, e principalmente para essa nova geração, que com certeza está aprendendo a conhecê-la e apreciá-la muito mais rápido que os adultos. A esse respeito diz Rösing (1999, p. 166),

Formar leitores de textos literários no contexto da era da imagem e da era da sofisticação tecnológica implica estar aberto à vinculação desses textos a diferentes suportes, utilizando-se linguagens de natureza variada. Abre-se um espaço para que formemos leitores mais críticos, capazes de interagir com essa pluralidade, sem que a literatura em sua forma tradicional de apresentação seja desprestigiada: o livro.

As máquinas, enfim, estão aí para serem consumidas, exploradas num ato criativo, lúdico e por que não dizer para funcionarem como novas aliadas. Não perdendo de vista que o homem, ser pensante, é aquele que comanda as máquinas e deve (re)pensar o mundo que quer oferecer às crianças e conciliar vida, arte e tecnologia.

CAPÍTULO III

CRÍTICA

JOSÉ PAULO PAES: O CRÍTICO DE SI MESMO

Se consultarmos os verbetes crítico e crítica, tomando como exemplo Aurélio (1986), teremos as seguintes definições: as palavras crítico e crítica têm duas conotações distintas, e às vezes justapostas. A palavra crítico é vista como uma qualidade do sujeito que exerce a crítica, podendo este sujeito exercer a crítica de forma satisfatória ou não. A crítica, por sua vez, trata de um conjunto de normas para julgar produções artísticas, literárias ou científicas e que este julgamento pode ser desfavorável ou não ao que está sendo investigado. Ao que se pode ver, a ambigüidade de sentidos refere-se tanto ao valor literário quanto a qualidade de avaliação da obra. Por isso, nem sempre o juízo que se faz de uma obra literária visa o caráter qualitativo, estético, mas à depreciação, a partir de preconceitos, ou da própria falta de conceitos necessários e adequados a um exame justo.

Da trajetória do poeta ao tradutor surge o crítico, aquele que pensa seu ofício, aquele que pensa literatura. Assim é José Paulo Paes poeta que não se limitou às amarras da língua. Através de seu fazer poético surgem associações, num encontro entre aquele que lê e aquele que escreve. Como poeta, interessado na universalidade da poesia, traduziu a poesia que mais amou e fez estudos críticos – da prosa de ficção à poesia, de escritores estrangeiros à nacionais. E outros ensaios, assuntos diversos: a música, a informática, programas de TV, ilustrações em romances e a crítica de si mesmo.

Ezra Pound, em *ABC da literatura* (1997:32) diz que a “literatura é linguagem carregada de significado”. Imaginar a literatura por esse ângulo faz pensar nas diversas imagens que ela pode gerar. Os diversos arranjos sógnicos que o leitor pode supor. São dessas possibilidades que o ensaísmo paesiano toma forma.

José Paulo Paes, como um dos tradutores da obra de Ezra Pound, teve acesso ao original, originalíssimo pensamento daquele escritor que trouxe para a literatura temas polêmicos e inovadores. Pound, radicaliza o seu senso crítico de criador e classifica escritores por categorias que vão do inventor aos lançadores de moda. Indicando que dessa dicotomia os milhares de escritores espalhados pelo mundo afora, de alguma forma, se enquadram em sua classificação. Salienta ainda que o mestre é quem a bem da verdade melhor utiliza a invenção, muito embora essa categoria não seja diminuída por causa de sua escolha.

Pound (1997:11-2) atribui à crítica duas funções básicas:

1 - teoricamente, ela tenta preceder a composição, para servir de alça de mira, o que jamais acontece, pois a obra sempre acaba ultrapassando a formulação; não há caso de crítica dessa espécie que não tenha sido feita pelos próprios compositores; i.é, o homem que formula algum princípio teórico é o mesmo que produz a demonstração; 2 - seleção: a ordenação geral e a montadura do que está sendo realizado; a eliminação de repetições; o estabelecimento do paideuma, ou seja: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos.

Para Pound, um crítico vale não pela excelência dos seus argumentos, mas pela qualidade de sua escolha e que para identificar o mau crítico observa-se quando esse começa por discutir o autor e não a obra. Além do mais, segundo o poeta-crítico, dirigindo-se ao leitor, o mais importante não é recorrer ao que já foi dito sobre a obra, mas se dirigir a ela primeiro, identificar com seus próprios olhos, selecionar preferências e tirar suas conclusões.

As reflexões feitas aqui sobre crítica e crítico vêm a tona o pensamento de Jakobson sobre a dominância do poético nas linguagens. Sobre este assunto, Perrone-Moisés (1973:162) baseando-se em Jakobson, irá dizer que:

não queremos afirmar aqui que os estudos voltados para os elementos que cercam a mensagem sejam desprovidos de interesse. Como diz o próprio Jakobson: 'A função poética não é a única função da arte da linguagem, ela é somente a função dominante, determinante'. As condições de transmissão da

mensagem, o ponto de onde ela é emitida, o receptor a que se destina, o contexto em que se situa essa comunicação (e que lhe serve de pré-texto), os diferentes códigos utilizados pelo emissor na constituição de seu próprio código, todos esses elementos são extremamente importantes na medida em que eles interferem na configuração da mensagem.

Esta dominância da função poética na linguagem artística/literária, postulada por Jakobson e confirmada por Perrone-Moisés, reaparece na pesquisa de Lima (1990:66) quando diz que “ao crítico cabe avaliar as qualidades artísticas da obra de arte, que possui suas próprias leis”. Como mostramos em toda nossa discussão, nesta pesquisa, procuramos no fazer poético de José Paulo Paes o mais alto grau de poeticidade.

A CRÍTICA DE JOSÉ PAULO PAES

Os ensaios críticos de José Paulo Paes foram, inicialmente, escritos para serem publicados em jornal. O jornal é um espaço delimitado, e tem em vista um determinado tipo de leitor, aquele que não dispõe de tempo para estudos mais aprofundados, mais acadêmicos, se podemos assim dizer. Por isso quem escreve para jornal necessita de uma precisão informacional para que o leitor não perca tempo e que se interesse pelo livro que esta sendo criticado. Em segundo lugar, o exame literário feito pelo crítico poderá atender a dois tipos de leitores: aquele que conhece e busca o prazer na literatura e o outro tipo de leitor; aquele que não conhece, mas está interessado em ler as informações ali prestadas. No entrecruzamento entre a literatura e o jornal, Santaella (1992a:35) diz qual é a finalidade do jornal: “ensinar a ler (apalpar) mosaicamente o mundo”.

José Paulo Paes, numa linguagem erudita, porém não acadêmica faz desse espaço literário do jornal um momento oportuno para a crítica de ocasião, ou o conhecimento da obra por ele analisada. Como é caso do artigo-ensaio “O tema erótico atravessa a poesia desde os gregos até os novos surrealistas”, publicado na *Folha de São Paulo* em 1990, no mesmo ano José Paulo Paes introduz ao livro *Poesia erótica em tradução*. Como também, os ensaios e resenhas publicados em livros foram, em sua maioria, divulgados por jornais, presentes nos livros: *Gregos e Baianos* (1985), *A aventura literária* (1990), *Transleituras* (1995), *Os perigos da poesia* (1997). Neste último, José Paulo Paes (1997:10) revela que

a linguagem de um artigo de jornal tem de ter a fluência e desafetação de esperar-se em textos endereçados a público não-especializado. Por outro lado, sem um rigoroso senso de economia a governar a seleção de idéias, estas não iriam encontrar, nas dimensões de umas poucas colunas, espaço bastante para desenvolver-se.

Feitas essas colocações, nosso procedimento intenta pegar algumas obras de análise crítica de José Paulo Paes e tecer considerações com o objetivo de destacar conceitos que de uma forma ou de outra, contribuíram para melhor caracterizar a visão poética do autor. Alguns textos de crítica de José Paulo Paes não foram possível encontrar; no entanto consideramos que a amostragem a seguir diz muito do pensamento do autor.

Nos estudos críticos de José Paulo Paes (1979) há um longo poema de Sosígenes Costa, intitulado *Iararana*. Introdutoriamente, José Paulo Paes faz um paralelo entre o surgimento de *Iararana* na Bahia e o modernismo com o manifesto antropofágico de Oswald de Andrade em 1924 – ênfase aos valores da terra em contrapartida aos valores de fora. Para sua análise sobre a obra, José Paulo Paes faz uma confluência entre a “nostalgia de um Éden original” e um “passado mítico identificável ao momento cabralino da Descoberta: o da chegada do centauro europeu ao mundo até então edênico do índio, dos bichos e das assombrações” (1979:14). O movimento modernista é um assunto tratado pelo crítico em vários ensaios, na diversidade de seus livros.

No livro *A aventura literária*¹⁰, o assunto reaparece. José Paulo Paes diz que (1990a:65):

ao aderir de corpo e alma à voga do primitivismo, os vanguardistas de 22 não estavam apenas copiando mais uma moda européia. Estavam era tentando descobrir a identidade brasileira por um processo de retomada cultural que Oswald de Andrade explicitou no Manifesto Antropófago: ‘Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem’. Referia-se ele obviamente ao mito do bom selvagem inspirado pelo índio americano a Montaigne e Rousseau e que o neoprimitivismo se encarregou de pôr outra vez em circulação.

¹⁰ Os ensaios destacados do livro *A aventura literária*, ao longo deste capítulo, foram: “Cinco livros do modernismo brasileiro” (pp. 63-93); “Por uma literatura brasileira de entretenimento” (pp. 25-38); “O pobre diabo no romance brasileiro” (pp. 39-61); “Uma voz da Babilônia” (pp. 95-100).

José Paulo Paes (1990a:68) acrescenta que “no domínio da língua, foi sem dúvida com o Modernismo que a literatura brasileira conquistou em definitivo sua autonomia”.

Interessado pela literatura grega e neogrega, José Paulo Paes traduziu e prefaciou *Poemas* do poeta Konstantinos Kaváfis. Diz José Paulo Paes (1982:91) que “assim como nos versos amorosos de Konstantinos Kaváfis a memória sensual permite ao corpo aviltado pela velhice reviver o calor da juventude, assim também nos seus versos antiquários a memória mítica faculta ao espírito rever, no bruxuleio de um crepúsculo histórico, a luz cegante do sol que ainda não se apagou de todo”. Percebemos, introdutoriamente a outro livro de Kaváfis que José Paulo Paes, interessado na concisão poética, aponta às reflexões do poeta neo-grego. Segundo ele, “interessam também e sobretudo, tais reflexões, pelo jogo interativo entre metalinguagem e linguagem que estabelecem com a poesia de seu autor. Algumas explicitam pontos-chaves de sua concepção de poesia; outras abordam questões de ordem moral ligadas às idiossincrasias sexuais que lhe marcam alguns dos poemas mais característicos” (1998:11).

Desde sua juventude, José Paulo Paes já fazia suas primeiras tentativas ensaísticas, recorria a manuais que ensinassem a metrificação dos versos para entender a poesia. A poesia de Augusto dos Anjos foi, então, um dos caminhos percorridos na tentativa de descobrir os mistérios da poesia. É o que diz José Paulo Paes em *Gregos e baianos*¹¹ (1985:94-5): “tentativa da qual resultou um ensaio meio canhestro, de vagas tintas marxistas, entendia eu os três versos finais do soneto como uma ‘vaga e profética intuição’ do fim da ‘longa marcha (do homem) em demanda da justiça (social) sobre a terra’”¹². Mais tarde, no artigo da *Folha de São Paulo*, referindo-se a leitura poética *augustiana*, José Paulo Paes (1990:4) afirma: “ali percebi

¹¹ Destacamos os ensaios: “Do particular ao universal” (pp. 93-98); “Sobre as ilustrações do *Ateneu*” (pp. 49-63); “Aquele que não se perdeu pelo nome” (pp. 172-183); “Arcádia revisitada” (pp. 242-253); “Samba, estereótipos, desforra” (pp. 260-264); “Da arte de ler anúncios” (pp. 271-275).

¹² O ensaio referido por José Paulo Paes aparece no livro de sua autoria *As quatro vidas de Augusto dos Anjos*, publicado em 1957, cuja análise diz respeito a obra de Augusto dos Anjos *Eu e Outras poesias*

afinal o que era poesia. A poesia como linguagem de descoberta e apropriação do mundo; como fala inaugural diante da surpresa da vida, a vida de fora e a vida de dentro, como a fundação do ser pela palavra referida por Heidegger a propósito de Hölderlin, o poeta dos poetas”.

Nas análises postas em *Gregos e baianos*, existe o momento em que o crítico José Paulo Paes tem nas ilustrações do livro *O Ateneu*, de Raul Pompéia, um momento de diálogo. Vejamos o que diz José Paulo Paes (1985:54): “as vinhetas passam a funcionar como verdadeiras setas de orientação de leitura, entendida esta, especificamente, como esforço de interpretar, de decifrar, de buscar, para além do sentido óbvio ou imediato, um sentido subjacente ou virtual mais profundo”.

José Paulo Paes lança um olhar além do texto escrito. As figuras que iconizam o texto, sua formatação no papel, sua relação com o significante são pensadas no movimento desse olhar. Através de uma análise sónica das vinhetas da obra de Raul Pompéia, José Paulo Paes, enfim, vê a influência da medievalidade, do barroquismo, dos ritos de passagem, presentes na obra.

O ensaio “Aquele que não se perdeu pelo nome”, título dado a *O Conde de Monte-Cristo*, de Alexandre Dumas, José Paulo Paes (1985:180) revela seu conhecimento nos textos bíblicos,

restaria ainda destacar que o problema da relação entre o Pai e o Filho, figurado paradigmaticamente no mito de Cristo, tem especial pertinência no contexto do romance de Dumas. Primeiro porque, à semelhança de seu paradigma bíblico, Dantès também é fruto de uma dupla paternidade. A função de seu pai carnal, o velho e apagado Dantès, parece limitar-se, na semântica do romance, ao ter gerado Edmond para que pudesse cumprir seu calvário: já o pai espiritual, o abade Faria, é quem, ilustrando-lhe a inteligência e entregando-lhe as chaves da riqueza, investe-o dos atributos divinos indispensáveis ao cumprimento de sua missão de vindita.

Sobre um programa de TV, de músicas sertanejas, José Paulo Paes (1985:243) descreve o cenário:

a começar do telão ou pano de fundo contra o qual invariavelmente se apresentam os cantores: pintado com aquela inabilidade quase infantil de fatura encontradiça nos murais dos bares e açougues de subúrbio ou de pequenas cidades do interior, representa uma paisagem rural estereotípica: colinas, árvores, cercas brancas e, no primeiro plano, uma venda de beira de estrada com um cavalo amarrado à frente. Já nesse pano de fundo se inscreve, pois, iconicamente, a dualidade simbiótica Cidade/Roça de que o programa constitui, por excelência, a ilustração sonora e visual, convindo notar, nele, o predomínio ostensivo de elementos rurais – as árvores, as colinas, as cercas, o cavalo –, com o urbano apenas metonimicamente sugerido por sua função de base, o comércio, a troca de bens através da qual campo e cidade se complementam: é na venda, posto avançado da cidade, que o roceiro vai buscar os produtos industriais de que carece e que a terra não lhe pode fornecer.

Essa dualidade cidade/interior, aparece em outros cenários ensaísticos paesianos, quando ainda em *Gregos e Baianos* fala do sambista ítalo-caipira de São Paulo Adoniran Barbosa, cujo estilo mostrava que São Paulo também tinha samba-no-pé¹³.

É “Da arte de ler anúncios” que o ensaísta José Paulo Paes (1985:272) diz que “boa parte do primarismo dos recursos de expressão usados pela publicidade, sobretudo a televisiva, deriva de um empenho de infantilizar o adulto para despertar-lhe o sentido lúdico, sempre tão vivo na criança, e torná-lo assim mais facilmente vulnerável à persuasão”.

Sua tentativa em ser ficcionista não deu certo, mesmo assim não se distanciou da ficção. No prefácio do livro *A aventura literária* (1990a), o escritor revela sua incapacidade em escrever romances ou contos e fala sobre tais assuntos devido a sua paixão. Segundo José Paulo Paes (1990a:8), as poucas tentativas que fez nesse sentido “deram felizmente em nada. Uma delas recebeu até menção honrosa num concurso nacional de contos, o que equivaleu à pá de cal definitiva: não há nada mais desonroso que uma menção honrosa”.

¹³ “Samba, estereótipos, desforra”, pp. 260-4.

Defender literatura de entretenimento, para o ensaísta, é pensar que este tipo de literatura pode atrair o verdadeiro leitor. Neste sentido, José Paulo Paes (1990a:37) reafirma que:

numa cultura de literatos como a nossa, todos sonham ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite dos leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento.

Nas décadas de 30 e 40, a frequência do pobre diabo no romance brasileiro sugere ao ensaísta análises em bases sociológicas dentro do contexto romanesco brasileiro com o surgimento de uma literatura própria. José Paulo Paes (1990a:61) enfatiza

creio não haver despropósito em chamar a atenção para o nexo de simetria, pelo menos curioso, entre o destaque dado ao pobre diabo nalguns romances brasileiros e o frustado papel de vanguarda que a pequena-burguesia teve na nossa dinâmica social. Talvez haja algo mais do que uma curiosidade nessa simetria. Pelo que ela possa valer, aí fica como sugestão de pesquisa para os sociólogos da literatura e/ou os literatos da sociologia.

Sobre a obra de Dalton Trevisan, José Paulo Paes (1990a:95) acentua que

*o recurso [velhas fotografias eróticas] é particularmente válido no caso dos contos de Dalton Trevisan. Não só porque neles o sexo e seus desconcertos são o tema principal, para não dizer obsessivo, como sobretudo porque há algo de visceralmente nostálgico ou fora de moda na maneira por que o contista cria a atmosfera, desenha o perfil dos protagonistas e articula trama e desfecho das pequenas tragicomédias amorosas em cuja narrativa se compraz desde os tempos de **Joaquim**. (Grifos do autor)*

Em *De “Cacau” a “Gabriela”*, a crítica de José Paulo Paes é vista pelos paralelos de semelhanças e dessemelhanças entre as obras de Jorge Amado de *Cacau* a *Gabriela – cravo e canela*, passando pelas várias obras consagradas do escritor na sua pastoralidade. Diz José Paulo Paes (1991:28) que *Cacau* e *Gabriela*

ambas as claves confluem no empenho de modular, por nexos progressivos de consonância, a passagem do individual ao grupal, do econômico ao ético, do histórico ou mítico, do sentimental e do dramático ao cômico e ao picaresco, num amplo, variegado tecido sinfônico cujo poder de convencimento dá a medida do grau de mestria a que pôde chegar a arte de ficção de Jorge Amado.

Canaã e o ideário modernista (1992)¹⁴, o crítico José Paulo Paes retoma ao modernismo. Ele se refere ao romance de Graça Aranha *Canãa*, como romance de idéias. Os aspectos enfocados pelo crítico consolida a filosofia do romance, tendo como cenário as imigrações para o Brasil, as discussões étnicas, a questão da formação brasileira na época entre o século XVIII e XIX. Diz José Paulo Paes (1992:31)

ao se valer do contraste entre microscopia objetiva e telescopia abstrata para marcar estilisticamente por implicitação (em nenhum momento se declara semelhante intento) a inviabilidade e o irrealismo da sua proposta utópica, Graça Aranha antecipava um dos traços marcantes da vindoura ficção modernista: o seu sentido autocrítico.

José Paulo Paes em *Transleituras*¹⁵ (1995:84) recorre aos textos *jungianos* para sua interpretação da valsa de Pixinguinha, Rosa: “o Pai é obviamente Deus, cujo nome o letrista invoca tão amiúde e a cujos pés o enamorado de Rosa promete ir-se prostrar para, feito o juramento matrimonial, poder enfim saciar ou remir os seus desejos ”.

Sobre a poesia do alagoano Jorge Cooper, José Paulo Paes argumenta sobre a necessidade da biografia do escritor que não lhe foi enviada pelo conterrâneo de Cooper, o poeta Marcos de Farias Costa. Esta biografia complementaria suas idéias, sobre a lírica

¹⁴ Neste livro encontra-se um ensaio chamado “Idéia contra idéia”, que em 1989, fora publicado pelo autor na Revista USP – set, out e nov/89, originariamente com o título de “As idéias filosóficas em ‘Canaã’”. E em 1991, ainda pela Revista Estudos Avançados, a qual ficou muito tempo como um de seus editores, José Paulo Paes, publica mais um ensaio que mais tarde vem fazer parte do livro *Canaã e o Ideário Modernista* “Canaã: o horizonte racial, que no livro corresponde “O horizonte racial”.

¹⁵ Destacamos os ensaios : “A rosa mais que rosa” (pp. 81-85); “A trova como embuste” (pp. 86-91); “A hora e a vez do leitor” (pp. 103-107).

reflexiva do autor e um paralelo dele com Jorge de Lima, provocado já na carta de recebimento. Mas, por outro lado, segundo José Paulo Paes (1995:88):

a discreta amarração assonante, somando-se à desafetação do léxico, é quanto basta para dar à metáfora de Cooper um ar enganadoramente simplório de trova. O embuste funciona, no caso, como uma estratégia retórica: ao descobrir as sutilezas que se podem esconder por trás dessa aparente simplicidade, o leitor fica agradavelmente surpreendido de ter comprado lebre por gato.

Em “A hora e a vez do leitor”, José Paulo Paes (1995:105) mostra as pegadas das teorias recepcionistas na obra literária no Brasil, quando diz: “aqui se impõe estabelecer uma diferença entre o *efeito* que uma obra exerce sobre o leitor no momento do seu consumo ou fruição, e as diferentes interpretações de que será objeto no correr do tempo: são estas últimas que constituem, a rigor, sua *recepção*”. Tal atenção do crítico à recepção, aparece em várias citações em momentos e livros diferentes, tanto como crítico, como leitor acurado, quanto pela preocupação com o leitor outro da obra.

Referindo-se as *Transleituras* com elogios, Lênia Márcia Mongelli (1996:283) coloca que “esse trânsito ininterrupto do particular ao geral, da prática à teoria, do evidente ao vago, etc., faz-se através da exactidão da limpidez da linguagem, qualidade que tem sido exaustivamente louvada no ensaísmo de José Paulo Paes”.

Talvez se faça justiça à crítica de José Paulo Paes pensar no que Mongelli chama de trânsito ininterrupto entre o particular e o geral, da prática à teoria, do evidente ao vago, não apenas em suas *Transleituras*, mas como sendo um guia de leitura para compreensão de toda sua obra crítica. Acreditamos que o escritor, no livro *Os perigos da poesia*¹⁶ (1997), mostra não apenas os perigos dela, mas o porquê de sua procura: na tradução, na crítica, o que possa descobrir de poético. Então, vejamos o que diz José Paulo Paes (1997:32)

¹⁶ Destacamos o ensaio “Para uma pedagogia da metáfora” (pp. 11-34).

a concepção de ser a poesia metáfora do mundo se confirma no seu poder de revelar o universal no particular. Daí lhe vem o valor heurístico de redescoberta do mundo: para além da realidade factual, ela nos leva até uma outra, a do possível. (grifos do autor)

Nesse encontro de descoberta, sua crítica passa por várias formas de ver a obra, através de seus conhecimentos da sociologia, da psicologia, da semiótica, da religião, da filosofia, dos dados biográficos do autor, enfim, ele demonstra um cabedal de conhecimentos propícios à compreensão da obra estudada. Nesse percurso, o que importa é manter-se fiel ao sentido que o autor original atribui ao texto, associado ao olhar possível de entendimento.

*O lugar do outro*¹⁷ (1999), como o próprio título traduz, testemunha a outridade. José Paulo Paes (1999:24) refere-se a experiência da outridade como “o avesso do solipsismo; é o caminho para a auto avaliação crítica do ‘eu’”. Como nota, Octavio Paz (1990:107) diz que “a outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo”.

Referindo-se à *Majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar, José Paulo Paes (1999:75) diz que

esse formato narrativo tem um precedente ilustre nas Vidas Paralelas de Plutarco, que se propunham a biografar alternadamente pró-homens da Grécia e de Roma a fim de apontar pontos de semelhança nos feitos de uns e outros. Só que ao adotar tal formato em seu romance, Moacyr Scliar o faz sob o signo da paródia, signo por excelência modernista – ou pós-modernista, se quiserem. (grifos do autor)

¹⁷ Destacamos os ensaios: “O lugar do outro” (pp. 15-26); “As vidas paralelas de Moacyr Scliar” (pp. 74-77); “A longa viagem de volta” (pp. 78-83); “Uma contista do interior”(pp. 93-95); “Viva a diferença” (pp. 148-150).

Ainda sobre a presença paródica na obra, em outro ensaio, José Paulo Paes (1999:79) acrescenta que “Sinval Medina aproveita do modelo cervantino as intromissões da voz metalingüística do narrador a discutir seu método de narrar”.

Sobre a obra de Ruth Guimarães, José Paulo Paes (1999:94) chama atenção para a “particularidade do conteúdo e da forma de *Contos de cidadezinha* porque ela me parece particularmente ilustrativa da felicidade com que a contista logra capturar o *ethos* da vida na cidade pequena. Ali, os vínculos familiares se alargam, sem solução de continuidade, até os vínculos comunitários para articular uma rede definidora dos limites da individuação”. José Paulo Paes retoma à questão da vida na cidade e no campo, características do romance regional de 30. O crítico atribui essa dualidade à questão filosófica da existência do ser, em que o homem urbano se perdeu na competitividade dos grandes centros, ao contrário da vida pacata de uma cidade provinciana.

Ainda no livro *O lugar do outro*, das páginas do livro, José Paulo Paes passa à crítica de um *outdoor*, um slogan que ele chama de malcheiroso, onde estava escrito: “A inveja é uma merda”, diante da figura de uma mulher bonita. Diz José Paulo Paes (1999:150) que “ao aceitar passivamente tudo quanto surja, a permissividade embota a percepção da diferença e deixa que o novo se perca na anodinia geral”. Esta reflexão do ensaísta sobre os palavrões vai reaparecer em uma entrevista. Perguntaram-lhe o que pensava sobre os palavrões nas letras musicais dos *rockeiros* Mamonas Assassinas. José Paulo Paes, ao responder a Laura Capriglione (1996:8)¹⁸, disse que eles “eram criadores e sua criação ia muito além do uso puro e simples dos palavrões. Nesse caso, é um recurso legítimo. Quando o palavrão é usado gratuitamente acaba sendo degradado”.

¹⁸ <http://www.paubrasil.com.br/paes/paes-entrevista1.html>.

É pensando nas várias possibilidades de um olhar sob a literatura que o ensaísmo paesiano não se limita ao livro impresso, mas ler no interdito, ou já-dito, de outras leituras, de outras linguagens e outros suportes que surgem por onde passa. Seu fazer poético-crítico-tradutório revela as mais variadas fontes bibliográficas, indicando novas trilhas para a criação literária.

José Paulo Paes tem como característica ser escritor-crítico, aquele que tem erudição e que, apesar disso, não procura se distanciar daqueles que não a têm. Sua tentativa aproxima o leitor à obra. Essa reflexão leva a pensar o quanto seu ofício exige pesquisa e associações;

tanto nas idéias mais variadas da literatura, quanto em outras artes. Observando dados revelados por Perrone-Moisés (1973), as possibilidades críticas dos últimos tempos é possível notar uma qualidade, ou sutilmente observar, caso a caso, que José Paulo Paes, em seus ensaios, não se prende a uma abordagem crítica específica, como mitificadora, biográfica, psicanalítica, semiótica – só para exemplificar alguns casos – mas revela conhecimentos em diversos assuntos que em seus ensaios procura destacar. Apropria-se de conceitos, dando indicativo de suas fontes de busca e erudição a largos passos, procurando enfim aquilo que a obra possa indicar, aquilo que possa estar o mais escondido ou mais óbvio, porém sensível aos olhos de quem deseja ser capturado pela obra.

Quando alguns escritores se põem a convidar o leitor, ao diálogo, na leitura, há um caráter elucidativo daquilo que se quer fazer inteligível, não como algo fechado e acabado, mas como uma proposição que sendo assimilada pelo intérprete já é meio caminho andado para mais rica e complexa informação. Neste caso, José Paulo Paes, lembra ao leitor que ele deve se fazer presente, para compreensão de seus pontos de vista crítico, bem como suas próprias formulações críticas a partir daí. O caráter indicial do texto aponta ao leitor direções possíveis de leitura de determinada obra ou contexto referido.

Não sendo a literatura a solução dos problemas da vida, mas através dela, qualquer um que deseje e tenha oportunidade, pode fazer suas descobertas no sentido do que mais lhe convier, ou simplesmente ser mais um apreciador ou não do acervo acessível: do clássico ao que a crítica considera como “literatura menor” o leitor será o apreciador ou mediador daquela que for mais interessante aos seus olhos, sabendo que a diversidade de leitura favorece tal compreensão. Como nota José Paulo Paes no artigo da *Folha de São Paulo* (1990:4), quando abrevia acerca da poesia erótica:

pelo simples fato de ser uma ‘representação’ da vida, a literatura não se confunde absolutamente com essa nem lhe pode fazer as vezes. Trata-se, antes, de um prolongamento, de um complemento dela, mesmo porque já se disse que a arte existe porque a vida não basta. Assim como ler não substitui o viver, tampouco a experiência sexual literariamente representada ou figurada pode proporcionar o mesmo tipo de satisfação que a experiência da carne; nem seria esse o seu intuito. Supor que um poema erótico digno do nome de poema vise tão-só a excitar sexualmente os seus leitores equivale a confundi-lo com pornografia pura e simples.

Carlos Felipe Moisés (1986:1)¹⁹ arremata sobre os ensaios críticos de José Paulo Paes, dizendo que:

seus ensaios exibem a curiosidade eclética do leitor privilegiado, autodidata, que, sem metodologias artificiais nem preconceitos, mas munido de severo olhar perscrutador, notável erudição e proficiência, cumpre com a função primordial da crítica: informar, avaliar, sempre no sentido de esclarecer e enriquecer a obra analisada e não de promover o analista e suas idiosincrasias.

Perrone-Moisés (1978:72) diz que na crítica “os textos da modernidade abrem-se ao diálogo e fecham-se à reprodução; só permitem que se escreva a partir deles e não sobre eles. Esses textos exigem pois, da crítica, um texto de escritura e não um discurso de escrivência; eles não são legíveis mais escriptíveis.” É dessa forma que entendemos o ensaísmo paesiano.

¹⁹ <http://www.paubrasil.com.br/paes/paes-entrevista2.html>.

Indo ao encontro das *Altas literaturas*, em 1998, Perrone-Moisés irá dizer “note-se que a crítica praticada pelos escritores é uma crítica positiva, nunca negativa, eles só falam longamente de autores ‘eleitos’; estão à procura de qualidades e não, como os críticos profissionais, de defeitos”. Comparativamente, na obra de José Paulo Paes, podemos observar esta forma de crítica, embora grande parte de seus ensaios, não se disponibilizem ao leitor por seus escritores eleitos, até porque se justificam por atender a diversidade de encomendas prévias para divulgação, em sua maioria, aos grandes jornais da capital paulista.

Entretanto, acreditamos que revelado aqui neste trabalho os momentos de maior grau de poeticidade na obra de José Paulo Paes; é possível perceber comparativamente que os valores comuns que Perrone-Moisés assinala aos escritores-críticos aparecem em sua obra. Valores comuns já citados na fortuna crítica, vistos por João Carlos Biella na obra de José Paulo Paes, como: a maestria técnica, a visualidade, a utilidade, a universalidade e a concisão, acrescentaríamos a intensidade, a intransitividade e a novidade nos melhores momentos de sua produção literária.

Segundo Perrone-Moisés (1998:159), “os leitores modernos não têm paciência para enfrentar o tedioso, o solene, que se justificavam pelos ensinamentos ou pela elevação moral”. Desse modo, mostraremos a seguir como José Paulo Paes tenta dialogar com esse leitor.

O LEITOR COMO TESTEMUNHO

Nem sempre o que a obra suscita ao intérprete via de regra se torna compreensível. Levando em consideração alguns fatores que interferem nessa relação intertextual, tentaremos perfilar como José Paulo Paes ver esse leitor. Na amostragem de quatro livros reunidos numa antologia de seus ensaios críticos, ressalta que o olhar do escritor se manifesta em vários momentos de sua obra literária, numa evocação que traz uma marca do quão o crítico literário está atento aquele que ouve ou precisa ouvir nas (entre)linhas de sua escritura um verdadeiro apelo. É como ensaísta que, leitor mais apurado, mais arguto, transpõe-se para o outro lado. O lado do crítico.

A captura desse receptor é percebida no ato das diversas leituras de seus ensaios que se revelou tema importante neste capítulo. Para melhor compreensão desse olhar de José Paulo Paes, procuramos classificar de três maneiras como o autor se dirigiu a esse público leitor. A primeira, José Paulo Paes se utiliza para dialogar com o leitor a convocação; a segunda, é mostrar-se crítico a certos leitores e, por último, dirigiu-se aquele considerado bom leitor.

A convocação do leitor

Paes se revela preocupado com a diminuição de bons leitores no decorrer dos tempos. Numa entrevista a Rinaldo Gama (1990:75), admite: ‘tenho horror à idéia de me tornar um escritor que escreve somente para escritores – por isso tento atuar em várias frentes, quem sabe numa delas eu conquiste um novo leitor’. Observamos tal empreendimento:

nenhum leitor com um mínimo de audição interior poderá deixar de ouvir uma voz dessas galvanizando todas as páginas de *A majestade do Xingu*.²⁰ (grifos nossos)

o leitor com um mínimo de sensibilidade para o poético certamente entenderá os versos acima sem auxílio da simplória análise de texto de que os fiz acompanhar, tão-só para ilustrar aquilo que, recorrendo de novo ao símile lunar, se poderia chamar de face visível da poesia de Rubens Rodrigues Torres Filho.²¹ (grifos nossos)

*quarto de seus romances e décimo oitavo título de sua bibliografia de autora, As horas nuas nos trazem a romancista na maturidade da sua arte, uma arte em que as preocupações típicas da sua geração literária concorrem sinfonicamente. Com este advérbio, busca-se destacar menos a copresença de tais preocupações de base do que o seu rico e dinâmico entrelaçamento numa escrita onde a ausência de ênfases hegemônicas não significa absolutamente falta de originalidade. Ao contrário, o estilo narrativo de Lygia Fagundes Telles é inconfundível, e em As horas nuas alcança o ponto de mestria, conforme perceberá o leitor mais sensível aos valores da forma.*²² (grifos nossos)

*o amálgama de histórico e fictício no Tratado da altura das estrelas [de Sinval Medina] rodeia-se de uma aura mítica que não chega a ser explicitada pelo romancista. Ele sugere, contudo, no episódio final, que me recuso de pormenorizar para não roubar aos futuros leitores do livro o prazer da surpresa.*²³ (grifos nossos)

Magnólia R. A. dos Santos (1996:69), ancorada na teoria sógnica peirceana, diz que “embora o signo determine seu interpretante, o intérprete é um elemento essencial porque ele é a força tradutora e lugar de transição do signo”. Isso suscita o que estamos chamando aqui de convocação do leitor feita por José Paulo Paes, uma forma clara e direta. Não podemos esquecer que José Paulo Paes viveu toda uma época de transformação nas letras e nas artes, e viu surgir novos estilos estéticos incrementados pelos modernistas. Foi também um período de transformações sociais, industriais e filosóficas. Segundo nota Ferrara (1986:55),

a partir do século XIX, a tradicional noção de arte entra em crise em consequência do impacto provocado pelos novos meios de reprodução: a impressão mecânica, a fotografia, o telégrafo. Este impacto se radicalizou no século XX, com a disseminação de novas técnicas de linguagem: cinema,

²⁰ PAES, José Paulo. As vidas paralelas de Moacyr Scliar. In: *O lugar do outro*, p. 77.

²¹ Idem, Um alucinar quase lúcido. In: *O lugar do outro*, p. 115.

²² Idem. Entre a nudez e o mito. In: *Transleituras*, p. 42.

²³ José Paulo Paes. A longa viagem de volta. In: *O lugar do outro*, p. 81.

rádio, TV, etc. É o próprio conceito de Arte que se coloca em questão e com ele se transforma, também, a noção de artista, de público e a função social de ambos.

José Paulo Paes enfrentou de forma corajosa e lúcida tais transformações que se davam nos mais diferentes aspectos. E não podia ser diferente, José Paulo Paes é um poeta ligado às nuances da língua; viu e anteviu esse novo leitor possível diante da nova estética literária que surgia. Não dava para deixar o leitor de fora, como um ingênuo e mero observador. Suas produções ensaísticas preocupam-se, inclusive, com uma forma melhor apropriada de transmitir aos leitores a diversidade no entendimento da literatura.

Com a arte moderna chega a vez do receptor. Diz Ferrara (1986:20): “a participação do receptor – aviltada, desejada, repelida, solicitada, estimulada, exigida – é tônica que perpassa os manifestos da arte moderna em todos os seus momentos e caracteriza a necessidade de justificar a sua especificidade”. E neste sentido, José Paulo Paes faz crítica a certos leitores. Declara-se contra aqueles desatentos, desavisados, preguiçosos.

O crítico do leitor

E por não medir esforços, José Paulo Paes reconhece e aponta o mau-leitor, aquele que faz de conta que lê. Que não lê nas entrelinhas.

*talvez alguns desses **leitores, por desavisados**, cheguem até a pensar em Guimarães Rosa, sem se dar conta de não haver, no caso, nem sombra do gosto do neologismo que celebrou desde o começo a escrita rosiana.*²⁴ (grifos nossos)

*haveria muito a comentar no restante de A noite escura e mais eu. Abstenho-me contudo de o fazer para que **algum leitor ranzinza** não me acuse de, ao revelar o enredo de alguns dos seus contos, estar-lhe estragando o prazer da descoberta. Mas **não será leitor digno** de uma ficcionista como Lygia Fagundes Telles quem suponha que o interesse de suas ficções se esgote no nível do enredo.*²⁵ (grifos nossos)

²⁴ Idem. “No recaldo do fogo morto”. In: *Transleituras*, p. 47.

²⁵ Idem. A jornada pela noite escura. In: *O lugar do outro*, p. 49.

*que haverá porém, no Memorial que mereça o nome de excêntrico? Seus protagonistas são gente comum, cujos conflitos envolvem sentimentos e valores morais que nada têm de turvos ou de aberrantes, confinando-se antes, prudentemente, aos limites do convencional. Diante disso, poderá talvez passar pela cabeça **do leitor mais apressado**, sem paciência de ler nas entrelinhas ou gosto de demorar-se nas obliquidades machadianas, a suspeita de que o Memorial assinalaria o ocaso da carreira do romancista, seu inevitável momento de decadência.²⁶ (grifos nossos)*

Em alguns momentos de sua análise crítica, chama atenção desses leitores menos avisados, ranzinzas, desatentos, numa tentativa de diálogo ou convite. Num diálogo com outras vozes ouvidas no universo polifônico de suas andanças literárias.

Ferrara (1986:46) admite que

a Teoria da Recepção permite surpreender novas escolhas do receptor, seleções que revigoram ou revelam sentidos latentes do passado e desconhecidos nos cânones artísticos; a recepção permite descobrir, na produção, elementos imprevistos que colocam em questão os sentidos ou interpretações dogmatizados. Chega-se, pois, a um ápice, talvez exagerado; a verdadeira revolução da arte está mais no processo de recepção do que na produção. Novos esquemas produtivos supõem, adequadamente, outras possibilidades receptivas, logo, a revolução da arte moderna só se concretiza na consciência relativa do receptor.

José Paulo Paes está atento às faltas existentes no leitor, ou melhor, conclama leitores a todo momento e investe no “verdadeiro leitor” – de forma poética ou de forma direta e emergente – para atraí-lo ao que possa existir de belo e entretenimento na literatura. Sua proposta para o leitor é que ele seja capaz de “separar o joio do trigo”, não apenas pela literatura, mas, enfim, pela leitura do mundo circundante.

Aos bons leitores

²⁶ Idem. Um aprendiz de morto. In: *Gregos e Baianos*, p. 14

Aos bons leitores afinal, aos leitores inteligentes, àqueles que precisam ser ouvidos, José Paulo Paes afirma:

***não é meu propósito aborrecer o leitor** destas considerações com uma análise de pormenor da arquitetura gramatical de “Coisas ocultas”, mas tão-somente destacar alguns aspectos mais relevantes para a sua versão em nossa língua.*²⁷ (grifos nossos)

*é dura empresa transpor o Rubicão de uma estréia literária bem-sucedida. Bem-sucedida, entenda-se, não em termos de êxito de público, mas de excelência intrínseca, pois esta é que **vai suscitar no espírito do leitor um nível de expectativa** a cujas exigências o autor fica desde então obrigado a atender no livro seguinte.*²⁸ (grifos nossos)

*talvez no nível da paródia, Sinval Medina aproveita do modelo cervantino as intromissões da voz metalingüística do narrador a discutir seu método de narrar. Para **o leitor familiarizado** com as piruetas do meta-romance contemporâneo, essas intromissões ganham redobrado sabor paródico pelo grão de ironia – nada de novo sob o sol – de que agora se revestem.*²⁹ (grifos nossos)

Esse leitor ou receptor da obra seria um intérprete. Aquele usuário que “reflete sobre o objeto tomado como signo e o confronta com as próprias exigências ou necessidades, observa hipóteses de usos ou mesmo usos que logo se refletem em ações e que, criticamente, reconsideram a função-objeto do signo” (Ferrara, 1986:68).

Segundo Nicholas Karolides, citado por Magnólia R. A. dos Santos (1996:55), existem três pré-requisitos para que ocorra a transação da leitura: “o primeiro deles é óbvio, mas não dispensável, e pressupõe que o texto deve ser passível de ser compreendido pelo leitor; o segundo presume que o leitor deve ser um participante ativo no evento da leitura. Por fim, o último pré-requisito é o desejo do leitor de se engajar nesse processo transacional”. José Paulo Paes, compartilhando dessa idéia, amplia para a literatura infantil tal olhar quando

²⁷ Idem. Sobre um poema não-canônico de Kaváfis. In: *Gregos e Baianos*, p. 166.

²⁸ Idem. Gesta e antigesta. In: *O lugar do outro*, p. 56.

²⁹ Idem. A longa viagem de volta. In: *O lugar do outro*, p. 79.

escreve em sua fábula *A revolta das palavras* (1999), publicação póstuma, que “talvez vocês estejam pensando aí com os seus botões que, afinal de contas, se durou apenas um dia, a Revolta das Palavras não adiantou coisa alguma”. Tal convite explicita a possibilidade de conquistar um futuro leitor mais crítico, atento, criador no ato da leitura, no despertar para o mundo literário.

O material observado nas páginas precedentes mostra a ênfase no leitor como aquele que precisa acordar, ou sutilmente, ser fisgado pela obra, mas não apenas isso, acima de tudo, temos a exigência de um exímio leitor pensado por José Paulo Paes. Aquele capaz de ir além da obra, sem descaracterizar a autoria.

É o que sugere José Paulo Paes na busca do leitor exímio. O poder de sua palavra, como forma de empreendimento, perpassa sua crítica. Sua preocupação é com o aumento cada vez maior do repertório desse receptor. Na fortuna crítica observamos que Gebara (1999) também chama a atenção para essa particularidade da escrita paesiana que, através do jogo e do lúdico, entra no mundo infantil.

CAPÍTULO IV

LITERATURA INFANTIL

REFLEXÕES SOBRE A CRIANÇA

Buscaremos, neste capítulo, fundamentalmente, mostrar a diversidade da poesia que José Paulo Paes escreve para crianças. Diversidade esta iluminada pela visão crítica do autor, nos diversos contextos literários. É uma poesia carregada de bastante humor.

Para entender tal manifestação poética dirigida à criança foi necessário recorrer primeiramente ao pensamento filosófico sobre a criança. A criança tem sua relação com o livro, com as brincadeiras, com os jogos. Enfim, o mundo da criança. Recorremos as concepções filosóficas desde Platão para entender essa etapa da vida no mundo. Recorremos as influências dessas concepções na literatura infantil. O nascimento da poesia infantil se torna, enfim, qualidade primeira nas mãos do poeta, enriquecida por uma visão inovadora de poesia recheada de humor, formando, no papel, rimas melódicas, pipocantes, trocadilhescas, com enfoques intersemióticos. Estão presente na poesia de José Paulo Paes os ditos populares, as cantigas de roda, as adivinhas, as parlendas, dando uma *performance* especial a sua obra e proporcionando ao leitor infantil e ao “adulto inteligente”, o prazer no ato da leitura.

Foi revisitando o início deste século que Walter Benjamim lembrou o primeiro colecionador de livros infantis – o bibliófilo Karl Hobrecker, como aquele que salvou os livros infantis antigos das fábricas que os transformavam em papel de embrulho.

Tendo sua origem na Alemanha, em pleno Iluminismo, o livro infantil era tido como uma forma de educação, em que se considerava, segundo Benjamim (1984:49) que “se o homem era piedoso, bom e sociável por natureza, então deveria ser possível fazer da criança ser natural por excelência, o homem mais piedoso, mais bondoso e mais sociável”.

O brinquedo no mundo infantil também teve sua representatividade. O brinquedo possibilitava um diálogo simbólico entre o mundo infantil e o povo. Benjamin acrescenta que (1984:72)

o brinquedo, mesmo quando não imita os instrumentos dos adultos, é confronto, na verdade não tanto da criança com os adultos, do que destes com as crianças. Pois de quem a criança recebe primeiramente seus brinquedos se não deles? E embora resta à criança uma certa liberdade em aceitar ou recusar as coisas, muitos dos mais antigos brinquedos (bola, arco, roda de penas, papagaio) terão sido de certa forma impostos à criança como objetos de culto, os quais só mais tarde, graças à força de imaginação da criança, transformaram-se em brinquedos.

Outro elemento presente na formação da criança advém da importância do jogo. Benjamin (1984:75) sustenta que “a essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito” (1994:75). A repetição, para a criança, que se dá através do jogo, deixa-a feliz e cada vez mais disposta ao ‘mais uma vez’, atrativo que a faz buscar o prazer pela repetição no desafio.

Jeanne Marie Gagnebin, prefaciando o livro de Walter Benjamin *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política* (1985:10) adverte que “a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna”. E neste sentido, Benjamin distingue, entre as condições, três principais:

- a) A distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado duma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil.
- b) O ritmo do trabalho artesanal se inscreve em um tempo mais global, tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar.

c) Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito. Sapiência prática, que muitas vezes toma a forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho, coisas com que, hoje, não sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado.

Benjamim (1985:237) adverte que “a criança exige dos adultos explicações claras e inteligíveis, mas não explicações infantis e muito menos as que os adultos concebem como tais. A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas e, por isso, algo que pode ser dito a favor daqueles velhos textos”.

Mas não pára por aí tal reflexão. Pensar o infantil remete-se além do livro, do brinquedo, dos jogos, para algo muito anterior ou interior a tudo isso, que é o pensamento filosófico acerca do pensamento infantil, desde Platão. O filósofo e a criança têm algo em comum, ou seja, ambos questionam o mundo, tentam encontrar respostas. O primeiro, partindo de indagações de um mundo, inclusive experienciado. O segundo, na busca da descoberta do novo, de explicações sobre a vida e a morte, sobre si mesmo, sobre os limites do universo. A criança recorre ao adulto, em suas indagações; o filósofo recorre a si e ao mundo buscando respostas às suas incertezas. Em ambos os casos podemos perceber a busca da descoberta do novo, do ideal, da liberdade de sentimentos.

Em se tratando de questões comuns a todos os homens, Gagnebin (1997:170-1)³⁰ aponta duas grandes linhas de pensamento que buscou definir, conceituar a criança:

A primeira, que nasce com Platão, atravessa a pedagogia cristã com Santo Agostinho, por exemplo, e chega até nós através do racionalismo cartesiano, nos diz que a infância é um mal necessário, uma condição próxima do estado animalesco e primitivo; que, como as crianças são seres privados de razão, elas devem ser corrigidas nas suas tendências selvagens, irrefletidas, egoístas,

³⁰ Conferência apresentada no Seminário “Infância, escola, modernidade”, promovido pela Universidade Federal do Paraná e pela Secretaria de Estado da Educação em Curitiba, no dia 22/05/95 (publicado em livro em 1997, como anexo III)

que ameaçam a construção consensual da cidade humana graças à edificação racional, o que pressupõe o sacrifício das paixões imediatas e destrutivas. Freud e a necessidade da repressão para chegar à sublimação criadora de valores culturais já estão em germe nessa pedagogia de origem platônica.

*A segunda linha, é importante ressaltá-lo, também nasce em Platão, atravessa o renascimento com Montaigne e chega a nossas escolas ditas alternativas através do romantismo de Rousseau. Ela nos assegura que não serve de nada querer encher as crianças de ensinamentos, de regras, de normas, de conteúdos, mas que a verdadeira educação consiste muito mais num preparo adequado de suas almas para que nelas, por impulso próprio e **natural**, possa crescer e se desenvolver a inteligência de cada criança, no respeito do ritmo e dos interesses próprios de cada criança particular. (grifos da autora)*

O que contraria essas idéias é o fato de que a criança como um ser que se distingue dos outros animais pela possibilidade de linguagem, necessitar do acesso à cultura, à qual está inserida para dela se apropriar e nela desenvolver-se, porque, a quanto mais cultura criativa tiver acesso, mais próxima desse ser racional estará. Caso contrário torna-se um ser violento, meramente instintivo.

De uma concepção teológico-moralista de Santo Agostinho ao pensamento de Jean Jacques Rousseau e da fusão homem-natureza-animal, surge à luz da reflexão filosófica contemporânea entre infância e pensamento a filosofia de Benjamin como indicativo de algo mais positivo para essa etapa da vida em duas dimensões. Nos diz Gagnebin (1997:181-2):

Primeiro, ela remete sempre à reflexão do adulto que, ao lembrar o passado, não o lembra tal como o realmente foi, mas, sim, somente através do prisma do presente projetado sobre ele. Essa reflexão sobre o passado visto através do presente descobre na infância perdida signos, sinais que o presente deve decifrar, caminhos e sendas que ele pode retornar, apelos aos quais deve responder pois, justamente, não se realizam, foram pistas abandonadas, trilhas não percorridas. Nesse sentido, a lembrança da infância não é idealização, mas, sim, realização do possível esquecido ou recalçado. A experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente da vida adulta.

Há uma segunda dimensão dessa experiência crítica da infância. Benjamim não ressalta a ingenuidade ou a inocência infantis, mas, sim, a inabilidade, a desorientação, a falta de desenvolvimento das crianças em oposição à 'segurança' dos adultos. Mas essa incapacidade infantil é preciosa: não porque ela nos permite lançar um olhar retrospectivo comovido e cheio de

benevolência sobre os coitadinhos que fomos, ou que nos cercam hoje. Mas porque contém a experiência preciosa e essencial ao homem do seu desajustamento em relação ao mundo, da sua insegurança primeira, enfim, da sua não-soberania.

Gagnebin (1997:182-3) conclui dizendo que:

nem domínio do pecado nem jardim do paraíso, a infância habita muito mais, como seu limite interior e fundador, nossa linguagem e nossa razão humanas. Ela é o signo sempre presente de que a humanidade do homem não repousa somente sobre sua força e seu poder, mas também, de maneira mais secreta, mas tão essencial, sobre suas faltas e suas fraquezas, sobre esse vazio que nossas palavras, tais como fios num motivo de renda, não deveriam encobrir, mas, sim, muito mais, acolher e bordar. É porque a in-fância não é a humanidade completa e acabada, é porque a in-fância é, como diz fortemente Lyotard, in-humana, que talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude, isto é, também, a invenção do possível.

É por isso, então, que se deve ouvir a criança, prestar mais atenção a este ser de linguagem. E que assim possamos iluminar com essa troca tanto seu caminho – futuro adulto, quanto o caminho do adulto – que hoje esquece de seus sonhos e indagações do passado. Neste sentido, a literatura infantil tem sua contribuição a dar. Não como salvadora de almas – como propõe uns, mas como uma possibilidade a mais de interação com o mundo, com a cultura em que vive, e consigo mesma. E o adulto deve ter o compromisso de tornar possível a criança essas descobertas de mundo através da literatura, da poesia.

No sentido prático da questão, é levantada no próximo tópico a seguinte hipótese: Existe literatura infantil? A que se propõem os textos destinados a esse público? O que se privilegia: uma literatura de qualidade ou uma literatura sem qualidade?

EXISTE LITERATURA INFANTIL?

Enquanto a literatura infantil brasileira vai completando seu primeiro século de existência, a reflexão teórica sobre ela apenas nas últimas décadas ganhou espaço no âmbito dos estudos literários. Palo & D. Oliveira (1986:9) sustentam que:

*desde os primórdios; a **literatura infantil** surge como uma forma literária menor, atrelada à função utilitário-pedagógica que a faz ser mais pedagogia do que literatura. Contar histórias para crianças sempre expressou um ato de linguagem de representação simbólica do real direcionado para a aquisição de modelos lingüísticos. O trabalho com tais signos remete o texto para alguma coisa fora dele, de modo a resgatar dados de um real verossímil para o leitor infantil. Este, tratado fisionomicamente, sob o 'modo de ser' do adulto, reflete-se para a produção infantil como um receptor engajado nas propostas da escola e da sociedade de consumo. Deverá, sobretudo, apreender, via texto literário infantil, a verdade social. (grifos das autoras)*

Por outro lado, ver o pensamento infantil como aquele que está sintonizado com o pulsar das vias do imaginário é perceber a existência de projetos mais arrojados de literatura infantil, projetos que investem na busca da qualidade artística e oferece os melhores produtos possíveis ao repertório infantil.

Para que isto aconteça, Palo & D. Oliveira (1986:12) dirão que:

*investe-se na inteligência e na sensibilidade da criança, agora sujeito de sua própria aprendizagem e capaz de aprender **do e com** o texto. Educação simultânea do par texto-leitor, ambos repertoriamente acrescidos e modificados no momento da leitura. É por isso que, ao se falar dos textos de **literatura infantil** sob a dominante estética, põe-se em risco a própria categorização de **infantil** e mais ainda, do possível gênero de **literatura infantil**, já não se trata mais de falar a esta ou àquela faixa etária de público, mas assim de operar com determinadas estruturas do pensamento – as associações por semelhança – comuns a todo ser humano. (Grifos das autoras)*

É por isso, também, que obras não-elaboradas com a intenção de falar ao público infantil acabaram por atingi-lo. Como por exemplo: Lewis Carroll e suas Alices, Guimarães Rosa, Leminski, Oswald de Andrade, poemas concretos, José Paulo Paes. Diríamos também o inverso, quando José Paulo Paes escreve para criança pensando no mundo adulto, é o caso de “Metamorfose”

*Um homem
que costumava achar toda gente estúpida
(menos ele próprio)
Acordou certa manhã
transformado em burro.
Ficou muito triste e durante três dias não comeu coisa
alguma.
Não achava mais gosto em comida de gente
e tinha vergonha de comer
comida de burro.
Mas a fome o acabou forçando
a experimentar capim
que ele achou estranhamente saboroso.*

*Alguns dias mais tarde
já zurrava alegremente.
Passado um mês
puxava carroça pela rua
como a coisa mais natural do mundo.
E quando, muito tempo depois,
ele acordou de novo
transformado em gente,
ficou muito triste
e se achou estúpido.³¹*

Nesta perspectiva ampliada do que seja literatura infantil, podemos pensar no inventor, como na classificação de Ezra Pound, ou seja, aquele que investe num projeto artístico, simultaneamente gráfico, plástico e literário. Neste sentido, segundo Palo & D. Oliveira, a figura tem um papel de extrema importância para atrair o leitor-infantil. O livro infantil é o

³¹ PAES. José Paulo. *Lé com cré*, ilustr. Alcy, São Paulo: Ática, 1993a.

espaço para a ocorrência da sonoridade, da visualidade, da verbalidade, cuja sintaxe estrutura a informação artística do texto. A saber:

1 - *Figuras Sonoras* - constroem-se pela ritmo sonoro das frases, pela cadência dos acentos fracos-fortes, longos-breves, agrupando sons tendo por base as semelhanças e as dessemelhanças entre elas. Trata-se de um ritmo capaz de criar seu próprio objeto, através das semelhanças e dos contrastes sonoros, ao invés da mera sucessividade de sons, suportes para a informação lingüística.

A rima (semelhança sonora no início, no meio e no fim dos versos), as aliteraões (repetições de um mesmo som), os paralelismos (ritmos que se repetem), as dissonâncias (ritmos dessemelhantes inclusos num só tempo) são algumas dessas figuras sonoras.

2 - *Figuras visuais* - terão por objeto a construção de formas analógicas através da semelhança e do contraste entre linhas, figuras, planos, cores, espaços. Aí, no universo das próprias possibilidades de formas visuais, reside a informação que não tem nenhum compromisso de fidelidade à reprodução dos objetos existentes na realidade visível; ao contrário, opõe-se a qualquer representação verossímil que tente dar a ilusão de realidade através da perspectiva e da centralização na linha do horizonte que divide o quadro em dois planos básicos: o primeiro, frontal (figura) e o segundo, secundário e mais distante (fundo).

3 - *Figuras verbais*, centralizam-se, basicamente, em duas: metáfora e paronomásia (ou trocadilho). Em ambas, a construção faz-se por relações de semelhança. Na metáfora a semelhança é auxiliada pelo significado dos termos em conexão, enquanto na paronomásia a semelhança faz-se com base na materialidade gráfica, sonora e de sentido entre as palavras envolvidas.

Podemos perceber na poesia de José Paulo Paes a presença da carnavalização aproximando os contrastes passado e presente, tornando familiar e próximo o distante. O

trocadilho que se incorpora à escritura, os jogos orais dos ‘códigos secretos’, tão ao gosto da infância, que se amplificam ao final, na brincadeira.

A poesia moderna incorpora ao seu mundo os avanços da tecnologia: jornal, fotografia, rádio, cinema, televisão, acrescido, nas últimas décadas, do computador, CD-ROMs, vídeo game, internet, DVDs, fazendo com que as informações circulem numa velocidade muito maior, com muito mais eficácia. Ferrara (1986:43) explica que “essa arte-linguagem presume tentar uma transformação total do receptor porque transforma o próprio universo que o cerca. Exige um receptor ativo e operador de linguagens, capaz de ler um signo múltiplo – Verbi-voco-visual-tátil – a um só tempo”. Desta forma, a teoria da recepção também tem seu espaço de atuação amplificado, que desde os postulados da arte moderna e com o formalismo russo caracterizou-se, segundo Ferrara (1986:44) “com a possibilidade de interferência da arte no universo do receptor enquanto fator descondicionante, quebra da informação estaque e passiva”. Neste sentido, a literatura infantil pode ser vista através da participação e interação do receptor com o autor e dessa forma o leitor infantil; tendo oportunidade, poderá desfrutar do lúdico que a interação com um bom livro e demais artes produz.

No capítulo anterior, na exposição sobre “O leitor como testemunho”, é possível verificar a preocupação de José Paulo Paes com o leitor adulto e consequentemente com o público infantil, querendo que esse leitor-infantil, de posse de um repertório mais apurado, mais condensado, possa quando adulto demonstrar maior interesse, criticidade e familiaridade do que os adultos da atualidade. Quanto maior a possibilidade de acesso que a criança tenha do livro infantil, maior será seu repertório.

Ainda há muitas incertezas nos dias atuais, pois as correntes literárias se dividem entre o utilitário-pedagógico e o estético-literário. O primeiro sobrepondo-se, em sua maioria, ao segundo mas, apesar disso, há de se ter claro que existem aqueles que inventam na literatura e

aqueles que inventam na pedagogia. Em ambos os casos, o pensamento se volta essencialmente à criança como ser criativo, crítico, aquele que constrói seu próprio conhecimento. Cabendo ao adulto contribuir para que a criança tenha acesso a boa literatura, a literatura de qualidade.

Uma coisa é se preocupar com a criança, outra é tentar conduzi-la em mão-única, tendo o mundo adulto como modelo. Ao longo do tempo foi para isso que os livros infantis serviram. O excesso de moralismo preservado ainda hoje em muitos livros infantis não os fazem livros de qualidade. Aproximar a criança do livro de forma lúdica, e muitas vezes despretensiosa, pode fazer desse momento algo mágico e atraente no decorrer de sua vida. Necessário se faz que exista diversidade de escolha para que a criança possa selecionar, dentro de suas predileções, e garantir com isso um leitor crítico e futuro leitor apurado no desejo cada vez maior pela busca de outras leituras. Leituras em outros suportes tecnológicos, acompanhando as possibilidades que o mundo adulto lhe possa oferecer.

A influência histórico-filosófica em que fundamenta o início da literatura infantil tem novos rumos nas últimas décadas, quando escritores como José Paulo Paes se apresenta comprometido com uma visão inovadora de literatura infantil.

Décadas em que muito já se mudou no processo educativo, tanto com relação à difusão cada vez maior da proposta sócio-construtivista (Vygotsky-Piaget), quanto pela prática de suas propostas nas escolas, mesmo com a resistência de uma grande parcela de “educadores” que insistem no pensamento moralista apresentado no início deste capítulo. Na literatura, com tendência tanto para um como para o outro, nas milhares publicações destinadas ao público infantil e infanto-juvenil no Brasil, apontamos as poesias de José Paulo Paes como tendo um alto grau de poeticidade e que isto possibilita à criança e ao adulto inteligente lê-la e depois disso desautomatizar hábitos a muito tempo cristalizados e, assim sendo, perceber o mundo como se o visse pela primeira vez.

A POESIA INFANTIL DE JOSÉ PAULO PAES

O estudo de Johan Huizinga (1996:134) aponta que “toda a poesia da antigüidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição”.

Continua Huizinga (1996:136) dizendo que:

a poesia nasceu durante o jogo e enquanto jogo – jogo sagrado, sem dúvida, mas sempre, mesmo em seu caráter sacro, nos limites da extravagância, da alegria e do divertimento. Até aqui não se trata da satisfação de qualquer espécie de impulso estético. Este se encontra ainda adormecido na experiência do ato ritual enquanto tal, do qual a poesia surgiu sob a forma de hinos e odes criados num frenesi de êxtase ritualístico. Mas não apenas sob esta forma; porque a faculdade poética floresce também nas diversões sociais e na intensa rivalidade entre clãs, famílias e tribos. Nada contribui mais para fertilizá-la do que a celebração da passagem das estações, especialmente a chegada da primavera, quando os jovens de ambos os sexos se encontram dentro da maior alegria e liberdade.

Mas é na contemporaneidade que a literatura ganha força no fazer estético e entre esses filhos da modernidade encontra-se José Paulo Paes. Aquele que pensa criticamente e escreve suas poesias.

Surge um livro de formato pequeno (10x15,5) de 53 páginas apenas. Nele, José Paulo Paes condensa epigramaticamente uma reflexão sobre poesia infanto-juvenil.³² Seus livros para o público infantil são estéticos, tanto na linguagem quanto no formato, na textura de suas páginas. É um trabalho poético acompanhado por uma plasticidade artística, certamente pelo

³²A publicação é de 1996, *Poesia para crianças*, como resultado de um depoimento na V Jornada Nacional de Literatura, promovida em 1993, pela Universidade e pela Prefeitura Municipal de Passo Fundo/RS, a convite dos professores: Dr. José Gaston Hilgert e a Professora Tânia Rösing.

envolvimento entre quatro mãos: o poeta e o ilustrador que têm uma significação especial, cadeira cativa diante do leitor.

José Paulo Paes revela que só tardiamente se descobriu capaz de escrever para o público infanto-juvenil. Que, sem filhos, ele e sua esposa Dora Paes brincavam e desfrutavam da companhia de seus sobrinhos. Ele inventava para os sobrinhos “brincadeiras verbais” ou “criava letras para melodias simples. Letras em que coisas e situações comuns aparecessem apresentadas de maneira nova; em que palavras também comuns se associassem imprevisivelmente para gerar efeitos de surpresa e de humor”, dizia ele (*Poesia para crianças*, 1996:17). A exemplo disso, podemos citar sua estréia para crianças em 1984 com o livro de poesias *É isso ali*³³ em que aparece uma dessas experiências “Vida de sapo”

*O sapo cai
 num buraco
 e sai.
Mas noutro buraco
 cai.
O sapo cai
 num buraco
 e sai.
Mas noutro buraco
 cai.
É um buraco
 a vida do sapo.
A vida do sapo
 é um buraco.
Buraco pra cá.
Buraco pra lá.

Tanto buraco enche o sapo.*

José Paulo Paes parte do princípio que “esta forma de dizer as coisas ao contrário do que são na realidade cria efeitos de surpresa e de extravagância com que se diverte a imaginação infantil” (1996:20).

³³ Utilizaremos neste trabalho a 10ª edição publicada em 1993.

José Paulo Paes, descobriu com o poema improvisado “Vida de sapo” e outros de ‘caso pensado’ que a palavra escrita exerce efeitos que a palavra oral por si não exerce, que a disposição na página não precisa ser necessariamente à esquerda e de cima para baixo. Decerto que sua passagem pela poesia concreta garante essa marca. Vejamos o que diz José Paulo Paes (1996:21 e 23)³⁴:

pude ver isso quando passei à máquina o poema do sapo há pouco citado. Em vez de escrever a primeira estrofe em três versos, no mesmo alinhamento à esquerda da página, achei uma solução visualmente mais sugestiva. Ou seja: partir os versos em unidades menores e dispô-las à maneira dos degraus de uma escada, de modo a sugerir a idéia de descida ou queda. Com isso, dava-se maior ênfase ao conflito de sentido entre ‘cai’ e ‘sai’, bem como à semelhança entre as duas palavras, que só diferem entre si pela consoante inicial. Uma semelhança em que ‘cair’ e ‘sair’ se ligam num processo circular que nunca tem fim: cai-sai, sai-cai e assim por diante.

Nas palavras de José Paulo Paes (1996:27) o objetivo fundamental da poesia é

mostrar a perene novidade da vida e do mundo; atiçar o poder de imaginação das pessoas, libertando-as da mesmice da rotina; fazê-las sentir mais profundamente o significado dos seres e das coisas; estabelecer entre estas correspondências e parentescos inusitados que apontem para uma misteriosa unidade cósmica; ligar entre si o imaginário e o vivido, o sonho e a realidade, como partes igualmente importantes da nossa experiência vivida.

Acrescenta ainda que “há na poesia um inato poder de sedução. Graças a ele é que podemos intuitivamente chegar a entendê-la e apreciá-la. Basta apenas: que a deixemos exercer o seu fascínio sobre nós”. (1996:27 e 29). Fascínio previsível quando José Paulo Paes faz em *É isso ali* uma “Correção” trocadilhesca na cantoria de um Bem-te-vi

*Como dizia
aquele bem-te-vi que ficou míope:
“bem te via... bem te via...”*

³⁴ As citações do livro *Poesia para crianças*, às vezes aparecem com a indicação da página de forma intercalada pelo aditivo e porque em algumas situações existem figuras entre as páginas.

O livro *Poemas para brincar*³⁵, publicado em 1988, já na sua sexta edição, continua fazendo um convite à criança para que ela goze o contexto poético e é o responsável pela consagração do autor na literatura infantil brasileira, sobretudo em uma poesia de entrada “Convite” que atrai como carro-chefe. Nesse repertório lúdico em que as palavras se renovam sempre, há uma certa serenidade em suas palavras que despreocupadamente fala do tempo: o hoje, o ontem, e o amanhã. Vejamos “Convite”:

*Poesia
é brincar com palavras
como se brinca
com bola, papagaio, pião.
Só que
bola, papagaio, pião
de tanto brincar
se gastam.*

*As palavras não:
quanto mais se brinca
com elas
mais novas ficam.*

*Como água do rio
que é sempre nova.
Como cada dia
que é sempre um novo dia.*

Vamos brincar de poesia?

José Paulo Paes sempre procura nos versos livres um atrativo à poesia. Ainda no livro *Poemas para brincar* ele nos apresenta “Pescaria”

*Um homem
que se preocupava demais
com coisas sem importância
acabou ficando com a cabeça cheia de minhocas.
Um amigo lhe deu então a idéia*

³⁵ No catálogo de publicação de livros infantis, da editora Ática (2000:44), além de indicações de prêmios destinados a este livro: FNLIJ, JABUTI (por duas vezes), informam: “Este clássico da literatura infantil brasileira, que até já virou peça de teatro, é um gostoso convite para a criança mergulhar no mundo da poesia”. Utilizamos aqui a 6ª edição, publicada em 1994.

*de usar as minhocas
numa pescaria
para se distrair das preocupações.
O homem se distraiu tanto
pescando
que sua cabeça ficou leve
como um balão
e foi subindo pelo ar
até sumir nas nuvens.
Onde será que foi parar?
Não sei
nem quero me preocupar com isso.
Vou mais é pescar.³⁶*

Dirigindo-se ao leitor, no sentido de aumentar sua concentração na leitura, em *Estão mortas as fadas?* Marly Amarilha sugere uma experimentação com a poesia de José Paulo Paes intitulada “Atenção, detetive”. A pesquisadora mostra “que se pode dar novo brilho a fórmulas consagradas, como ‘dente de alho’, ‘louca varrida’, ‘cabeça de alfinete’ e outras. Esse exercício lúdico provoca o distanciamento da linguagem e visão corriqueira bem como engaja o leitor para explorar outras dimensões das palavras” (1997:52). Vejamos do livro *Poemas para brincar* a poesia “Atenção detetive”:

*Se você for detetive,
descubra por mim
que ladrão roubou o cofre
do banco do jardim*

*e que padre disse amém
para o amendoim.*

*Se você for detetive,
faça um bom trabalho:
me encontre o dentista
que arrancou o dente de alho
e a vassoura sabida
que deixou a louca varrida.*

³⁶ Presente também no *Manual da Roça do Chico Bento*, da editora Globo. Pesquisa no Universo Online –Crianças Folhinha-folhinha/dicas/di05129803.htm.

*Se você for detetive,
um último lembrete:
onde foi que esconderam
as mangas do colete
e quem matou os piolhos
da cabeça do alfinete?*

Em 1989, José Paulo Paes publica, a convite de Rubens Matuck, poesias sobre ‘encomenda’. O autor utiliza este termo, por que no tempo em que trabalhara na editora Cultrix, como editor, um cabedal imenso de livros fora revisado por ele, entre traduções em diversas línguas e indicações de livros brasileiros para publicação. Neste ínterim, fora convidado a desenvolver determinados temas em favor das ilustrações do artista plástico Rubens Matuck – *Olha o Bicho* e *Menino de olho D’Água*; e do designer gráfico e ilustrador: Kiko Farkas – *Uma letra puxa a outra* e o *Um número depois do outro*.

O livro *Olha o bicho* tem como temática um louvor à natureza, especialmente o reino animal brasileiro que não demorou muito a agradar seu público infantil. Vejamos “Emprego”:

*Vamos arranjar um emprego
para o bicho preguiça?
– Que tal carteiro?
– Aí ninguém recebe cartas.
– Que tal bombeiro?
– Aí o fogo queima tudo.
– Que tal maquinista?
– Aí o trem nunca mais chega.
– Que tal dentista?
– Aí ficamos todos banguelas.
– Então só se for emprego
de bicho-preguiça no zoológico.
– Isso mesmo!
– Lógico!*

Quanto à diferença entre prosa e poesia, Paes desmente o preconceito de alguns acerca da criança não gostar de poesia e, sim, de prosa de início, meio e fim. Vejamos o que ele diz (1996:24-5):

no meu modo de entender, a prosa e a poesia atuam de maneira diferentes na sensibilidade infantil. As narrativas em prosa, com personagens, peripécias e desfechos, estimulam os mecanismos de identificação imaginativa. Durante a leitura de uma história desse tipo, a criança se enfia na pele dos heróis e vive com eles, e por eles, as aventuras narradas. Com isso, o mundo da simulação literária se torna indistinguível, durante o tempo da leitura, do mundo da realidade cotidiana. Já a poesia tende a chamar a atenção da criança para as surpresas que podem estar escondidas na língua que ela fala todos os dias sem se dar conta delas. Por exemplo, a rima, ou seja semelhança dos sons finais entre duas palavras sucessivas, obriga o leitor a voltar atrás na leitura. Esta passa então a ser feita não linha após linha, sempre para frente, como na prosa e sim num ir e vir entre o que está adiante e o que ficou atrás. Com isso, desautomatiza-se a leitura e se direciona a atenção para o conjunto de significados do texto, não apenas para a seqüência deles. O que é um convite e uma ajuda a memorização.

Outros recursos poéticos, além da rima, também ajudam o leitor a gostar de poesia. Em suas palavras: “entre eles [os recursos poéticos], as repetições de sons iguais ou semelhantes em palavras próximas; o ritmo dos versos, ora regular, ora variado; as comparações; as oposições de sentido; as simetrias de palavras ou expressões em versos sucessivos; e assim por diante. Todos esses recursos, servem para dar veracidade, sugestividade, poder de sedução à linguagem” (1996:26).

Em outra obra *O menino de Olho-d’água* (1991), Rubens Matuck propôs a José Paulo Paes o desenvolvimento do enredo de uma história ecológica, sendo seu parceiro nas ilustrações. É com muito humor que a narrativa poética chega aos olhos e ouvidos aguçados da criança que entra no jogo lúdico das palavras e dos questionamentos propostos pelo autor.

*O menino desta história
morava numa cidade
que, de tão pequena, tinha
uma só rua, uma só.
Olho-d’Água se chamava*

*a cidade do menino,
mas quase ninguém de lá
se lembra mais por que
ela se chamava assim.
Eu não sei. Sabe você?*

*Engraçados, os nomes. Nem sempre se parecem com as coisas. Por exemplo: por que chamar de **calçada** a parte da rua onde a gente anda, se essa parte da rua não usa sapato nem calça? Em compensação, há palavras que precisam ser inventadas. Por exemplo: **saciedade** para quando a gente quiser dizer sociedade só de sacis, ou **pailhaço**, quando a gente quiser falar do pai do palhaço. (grifos do autor)*

Se em *Resíduo* José Paulo Paes rompe com a diagramação pré-estabelecida do livro e salta da página alguns de seus poemas, como é o caso de “projeto de mausoléu civilista e/ou foetus intellectualis brasiliensis” e “outdoor para igreja e/ou consultório de psicanalista”, citados no primeiro capítulo, a poesia destinada ao público infantil tem como atrativo inicial nos livros *Poemas para brincar*, *Olha o bicho* e *O menino de olho-d’água* a ampliação do tamanho destes livros que equivale a formatação de 38x22, respectivamente.

Ainda no terreno da poesia de encomenda, José Paulo Paes cita *Uma letra puxa outra* (1992), espécie de cartilha em versos com desenhos de Kiko Farkas em que, além das poesias, as ilustrações e as cores distribuídas nas páginas têm seu destaque. Vejamos a poesia:

Z

*O zelador do zoológico
é chamado zé da zebra
Não porque trata dos bichos e os ama,
Mas por causa das listras do pijama.*

E *Um número depois do outro* (1993), com o mesmo caráter poético, agora trata dos números. Livro que, em 1996, aparece no CD-ROM *Letrinhas Eletrônicas*, que motivou neste trabalho a discussão de outro suporte numa intersemiose literária. Todos os livros de José Paulo Paes têm em comum uma variedade de cores, de tamanho, de plasticidade no papel,

dando ao leitor um certo prazer ao tocar na própria encadernação do livro. A sedução é enfatizada mais ainda quando os leitores-infantis de posse das poesias se contagiam de gargalhadas por entre as páginas querendo sempre prosseguir na descoberta da próxima surpresa.

As ilustrações tomam forma em mãos diversas daqueles que abrilhantam e complementam a informação poética passada por José Paulo Paes. Garantindo uma qualidade visual cotejada pelo olho-ouvido dos pequenos leitores. A esse respeito diz Benjamim (1984:55):

não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as contempla – a própria criança penetra-as no momento da contemplação, como nuvem que se sacia com o esplendor colorido desse mundo pictórico. Frente ao seu livro ilustrado a criança coloca em prática a arte dos taoístas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se entre tapetes e bastidores coloridos, penetra em um palco onde o conto de fadas vive.

Em 1993, outra publicação *Lé com cré*, o autor brinca com a ludicidade infantil e desperta o interesse pelo jogo. Em “Duas adivinhas” põe a criança a pensar,

1

*Subo e desço o dia inteiro
no dentista e no barbeiro.
Se elétrica, logo mato.
Mas na eleição me cobiça
Todo e qualquer candidato.*

2

*Do direito faço esquerdo
do esquerdo faço direito.
Bonito me acho bonito
feio me acha sempre feio.
O de fora ponho dentro
mas meu dentro está lá fora.
Quem sou eu? Me diga agora.*

Respostas: 1 cadeira; 2 espelho.

Uma de suas últimas publicações, *Um passarinho me contou* (1996) foi num dos mexericos do passarinho que se ouviu um “Terremoto”

*Se você juntar todas as pulgas
terá a maior pulga
do mundo.*

*Se você juntar todos os cachorros
terá o maior cachorro
do mundo*

*Agora, se essa pulga
picar esse cachorro
e ele se coçar*

*Vai cu o do do!
sa dir mun to*

Segundo José Paulo Paes (*Quem eu?* 1996:69-70), “escrever boa poesia para crianças não é nada fácil. Além de enfrentar limitações quanto a vocabulário, assuntos, alusões e referências, o poeta tem de descobrir o tom certo para interessar a seus pequenos leitores. Um tom que seja ligeiro sem ser vulgar ou adocicado, que seja aliciante sem ser sentimental ou moralizador”.

Em 1999, vem à luz através de uma fábula moderna *A Revolta das Palavras*. Esta denuncia o mal uso das palavras, que deturpadamente, saem de boca em boca causando atropelos e revolta das palavras. No livro, José Paulo Paes fabuliza, enfim, o quanto que os conceitos (ou definições) mal empregados traduzem motivo para uma má comunicação,

*talvez vocês estejam pensando aí com os seus botões que, afinal de contas, se
durou apenas um dia, a Revolta das Palavras não adiantou coisa alguma.
Mas se pensam assim, se enganam.
De agora em diante – eu aposto –, todos vocês vão prestar mais atenção no
que dizem as pessoas aproveitadoras, para ver se elas estão mesmo dizendo a
verdade quando prometem mundos e fundos.
Sempre que vocês fizerem isso, lembrem-se de encostar bem o ouvido ao
dicionário. Talvez consigam escutar lá dentro uma porção de risadinhas.*

Como não poderia deixar de ser, o poeta, tradutor e crítico José Paulo Paes, atento ao cotidiano e à problemática da vida moderna, em que no geral prevalece o individual sobre o coletivo, recorre ao seu companheiro de tradução – o dicionário – e vai apontar o atropelo e a revolta das palavras pelo seu uso indevido. Numa linguagem despojada que fala sobre si mesma, José Paulo Paes, mais uma vez, dá animação às palavras metalingüisticamente e aposta na intervenção inteligente desse leitor-infantil.

Decerto, não há como desanimar, pois José Paulo Paes desperta o interesse da criança para a poesia, tanto pela sua leveza no escrever quanto pela ludicidade de sua obra poética - basta abrir um de seus livros que a criança toda se agita. Sua dedicação, ao longo da vida à poesia dá indicativo da existência de literatura de qualidade.

CONCLUSÃO

A obra de José Paulo Paes pode ser caracterizada pela multiplicidade da criação literária: poesia, tradução e crítica. Ao longo dos seus 72 anos de existência, existência marcada por um período de grandes transformações no mundo da literatura e das artes, José Paulo Paes foi um produtor compulsivo.

Na obra de José Paulo Paes procuramos delinear o que existe de mais poético. Aliás, a ossatura poética foi o que nos interessou na leitura da rica contribuição do autor à literatura brasileira mais recente. A presença do epigrama caracteriza sua poesia como algo que diz tanto por tão poucas palavras. Poemas breves, audaciosos, cheios de ironias, porém recheados de humor, compõem um cabedal de possibilidades para análise.

Na tradução e na crítica, podemos observar um verdadeiro paideuma deixado pelo escritor que, num processo metalingüístico, tratou de vários assuntos valorizando cada obra que lia. Tratando-se nessa pesquisa do conceito de tradução, podemos observar que além da tradução propriamente dita, há na sua produção artística outras formas de se trabalhar com a linguagem. Há uma intersemiose na criação tradutória, indo inclusive para outro suporte, além do livro, o CD-ROM que, no computador, implementa a leitura do código lingüístico.

Na crítica, há o interesse do escritor por capturar leitores atentos e as nuances que a literatura possa oferecer aparece sutilmente em suas obras. Porém, seria, no que ele chamou de ‘propedêutica da poesia’ (Dossiê, 1999:41); o convite mais direto para despertar nos jovens a paixão pela literatura.

Podemos observar, enfim, que essas frentes literárias atendidas por José Paulo Paes reverberam na qualidade da poesia que destinou ao público infantil. Sob a dominância da

estética o poeta fez desse ato de criação um momento de prazer e de alegria. O lúdico, através da poesia, desperta na criança o prazer de descoberta.

Podemos perceber neste trabalho que a ossatura poética buscada por José Paulo Paes é melhor definida nos poemas “Poética” e “Convite” como se segue:

*conciso? com siso
prolixo? pro lixo*

E seu “Convite”

*Poesia
é brincar com palavras
como se brinca
com bola, papagaio, pião.
Só que
bola, papagaio, pião
de tanto brincar
se gastam.*

*As palavras não:
quanto mais se brinca
com elas
mais novas ficam.*

*Como água do rio
que é sempre nova.
Como cada dia
que é sempre um novo dia.*

Vamos brincar de poesia?

E quando esta ossatura concisa e este brincar com as palavras se apresentam na poesia de José Paulo Paes, é justamente aí, que podemos vislumbrar a presença do signo icônico, do signo de primeiridade como definido por Charles Sanders Peirce.

Mas José Paulo Paes também se diz atraído por poetas derramados, fluviais, metafóricos, abundante, quantioso, como forma de compensar a sua brevidade poética através da concisão, através dos epigramas.

Na crítica, muito mais direcionada para jornais, podemos perceber diversos pontos de vista: sociológicos, psicologizantes, biográficos, políticos, etc. No meio de tudo isso e, às vezes, de modo não muito perceptível, a abordagem propriamente poética da obra literária.

Implícita ou explicitamente esta pesquisa voltou-se ao que José Paulo Paes representou de mais poético em toda sua obra. Voltou-se a sua ossatura poética. O trânsito de um ofício para o outro enriquecendo seu cabedal de conhecimento e possibilitando-nos, enquanto leitor, uma visão ampliada e comparada do que seja a literatura, do que seja a poesia.

A idéia em buscar no trabalho de José Paulo Paes o que implica de maior poeticidade, acreditamos haver nas páginas precedentes um novo roteiro de leitura, que nesse momento foi encontrado para ressaltar o que o poeta deixou como legado a cultura contemporânea brasileira. Portanto, esperamos que outras pesquisas encontrem ainda mais motivos para que a escritura de José Paulo Paes não morra; aquele que na busca da ossatura poética, fez paragem obrigatória na tradução, na crítica literária, na poesia. Haveremos de pensar no que foi dito no artigo da revista *Veja* por C.G (1998:152), com a morte de José Paulo Paes: “Paes era ave rara. Generoso e discreto, lançava encanto sobre quem tinha a sorte de encontrá-lo”.

Uma idéia interessante para futuras pesquisas, é a presença do diálogo entre a poesia de José Paulo Paes e seu ilustrador: a visualidade a quatro mãos nas obras que escreveu para crianças. Motivo que dará a qualquer experimentador caminhos de descoberta.

REFERÊNCIAS

- 1 - ACHCAR, Francisco (2000). *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha.
(Folha explica)
- 2 - AMARILHA, Marly (1997). *Estão mortas as fadas? – Literatura infantil e prática pedagógica*. Petrópolis/RJ: Vozes – Natal/RN: EDUFRN.
- 3 - ARRIGUCCI Jr., Davi (1998). *Melhores poemas de José Paulo Paes*, São Paulo: Global.
- 4 - ATTRIDGE, Derek (1992). Desfazendo as palavras-valise, ou Quem tem medo de Finnegans Wake? trad. Nair Fobé. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Riverrun? – ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, pp. 339-363.
- 5 - AURÉLIO, Buarque de Holanda (1986). *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- 6 - AZEVEDO, Ricardo (1994). *Aviãozinho de papel*, São Paulo: Companhia das Letrinhas.
- 7 - BARTHES, Roland (1977). *Aula*, trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- 8 - BENJAMIN, Walter (1984). *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*, trad. Marcus Vinícius Mazzari, v. 17, São Paulo: Summus.
- 9 - _____ (1985). *Obras escolhidas; magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 2. Ed., São Paulo: Brasiliense, pp. 234-253.
- 10 - BIELLA, João Carlos (1998). *Uma leitura da poesia de José Paulo Paes: influências, o princípio-corrosão e memória*. Araraquara/SP: Universidade Estadual de São Paulo. Dissertação de mestrado. (xerox).
- 11 - BOSI, Alfredo (1986). O livro do alquimista. PAES, José Paulo. In: *Um por todos –*

- poesia reunida 1947-1983. São Paulo: Cultrix.
- 12 - _____ (1988). Tradução, uma nova produção. *Educação: Estudos Avançados da USP*, jan/mar, vol. 2, nº 1, p. 78, São Paulo.
- 13 - C.G (1998). Legado literário, *Veja*, 28 out, p. 152.
- 14 - CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (1980). *Mallarmé*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva.
- 15 - CAMPOS, Haroldo de (1977). *A arte no horizonte do provável*, 4ª ed., São Paulo: Perspectiva.
- 16 - _____ (1981). Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Revista Colóquio/Letras*, jul. Lisboa: Fundação Gulbenkian, nº 62, pp. 10-25.
- 17 - _____ (org.) (1994). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*, 3ª ed., São Paulo: EDUSP, pp. 9-107.
- 18 - COELHO, Nelly Novaes (2000). *Literatura, arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, pp. 125-159.
- 19 - DOSSIÊ: homenagem a José Paulo Paes – o poeta da brevidade (1999). In: *CULT: Revista brasileira de literatura*, nº 22, maio, São Paulo.
- 20 - FEITOSA, Sussana Busato (1992). A questão da fidelidade na tradução. *Semiótica e Comunicação: Revista Face*, vol. 4, nº 1, pp. 109-116, jan/jun. São Paulo.
- 21 - FERRARA, Lucrécia D'Aléssio (1986). *A estratégia dos signos*, 2ª ed., São Paulo: Perspectiva.
- 22 - GAGNEBIN, Jeanne Marie (1997). Infância e Pensamento. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, Rio de Janeiro: Imago, pp. 169-183.
- 23 - GAMA, Rinaldo (1990). O curinga das letras. *Veja*, 11 jul. São Paulo: Abril Cultural, pp. 74-5.

- 24 - GEBARA, Ana Elvira Luciano (1999). *A obra poética de José Paulo Paes para crianças*. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo. Dissertação de mestrado. (xerox).
- 25 - HUIZINGA, Johan (1996). *Homo ludens* – O jogo como elemento da cultura, trad. João Paulo Monteiro, 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, pp. 133-150.
- 26 - JAKOBSON, Roman Ossipovitch (1978). O que é poesia? TOLEDO, Dionísio (Org.) *Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*, trad. Zênia de Faria et al. Porto Alegre: Globo.
- 27 - JAKOBSON, Roman (1999). *Lingüística e Comunicação*, trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22ª ed., São Paulo: Cultrix.
- 28 - KLEIN, Antônio Paulo (1990). As aventuras de José Paulo Paes, *Leia*, mar, São Paulo, pp. 32-34.
- 29 - LALAU (1994). *Bem-te-vi* – e outras poesias, ilustr. Laurabeatriz, 5ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letrinhas.
- 30 - LÉVY, Pierre (1999). *Cibercultura*, trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34.
- 31 - LIMA, José Aloísio Nunes de (1998). *A poesia mutante de Edgard Braga*. São Paulo: Universidade Católica de São Paulo. Dissertação de mestrado. (xerox).
- 32 - MENEZES, Philadelpho (1991). A relação signo-mente: A interpretação do Poema-montagem. In: *Poética e Visualidade* – Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea, Campinas, SP: Unicamp, pp. 141-173.
- 33 - _____ (s/d). A tradução intersemiótica na fronteira das linguagens. In: *Prévia*. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 10p. (xerox)
- 34 - MIRANDA, Wander Melo (1986). Tradução e intertextualidade. *Ensaio de*

- Semiótica*: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG, vol. 7, nº 16, pp. 9-22, dez, Belo Horizonte.
- 35 - MONGELLI, Lênia Márcia (1996). Sobre as *Transleituras* de José Paulo Paes. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, nº 142, out/dez, pp. 282-3.
- 36 - NOVO CATÁLOGO INFANTIL DA ÁTICA (2000).
- 37 - PALO, Maria José & D. OLIVEIRA, Maria Rosa (1986). *Literatura Infantil - Voz de criança*. São Paulo: Ática.
- 38 - PAZ, Octavio (1990). *Signos em rotação*, trad. Sebastião Uchoa Leite, 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, pp. 95-123.
- 39 - PEIRCE, Charles Sanders (1977). *Semiótica*, trad. José Teixeira C. Neto, São Paulo: Perspectiva.
- 40 - PERRONE-MOISÉS, Leyla (1973). *Falência da Crítica – Um caso limite: Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva.
- 41 - _____ (1978). *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática.
- 42 - _____ (1998). Valores modernos. In: _____. *Altas literaturas – escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 143-173.
- 43 - PICCHIO, Luciana Stegagno (1997). *História da Literatura Brasileira* (do descobrimento aos dias de hoje), Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A, p. 656.
- 44 - PIGNATARI, Décio (1987). *Semiótica & Literatura*. 3ª ed., São Paulo: Cultrix.
- 45 - PINHEIRO, Amálio (1991). Tradução científica, tradução cultural, tradução poética. *Educação*: Instituto de Estudos Avançados da USP, nº 9, pp. 171-4, mar/maio. São Paulo.
- 46 - POUND, Ezra (1997). *ABC da literatura*, trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, 12ª ed., São Paulo: Cultrix.

- 47 - RIBEIRO, Ésio Macedo (1998). *Brincadeiras de palavras: a gênese da poesia infantil de José Paulo Paes*, São Paulo: Giordano.
- 48 - RÖSING, Tania M. K. (org.) (1999). *Do livro ao CD-ROM: novas navegações*. Passo Fundo/RS: EDIUPF.
- 49 - SANTAELLA, Lúcia (1984). *O que é semiótica?* 2ª ed., São Paulo: Brasiliense.
- 50 - _____ (1986). *Convergências – poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel.
- 51 - _____ (1992). Poesia e Música frações, prismas, variações. *Semiótica e Comunicação*: Revista Face, vol. 4, nº 1, pp. 97-108, jan/jun, São Paulo.
- 52 - _____ (1992a). A criação no jornal e na literatura. In: _____. *Cultura das mídias*, São Paulo: Razão Social, pp. 31-36.
- 53 - _____ (1995). *A teoria geral dos signos – semiose e autogeração*, São Paulo: Ática.
- 54 - _____ & NÖTH, Winfried (1999). *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*, 2ª ed., São Paulo: Iluminuras.
- 55 - SANTOS, Magnólia Rejane Andrade dos (1996). *Leitura de Poéticas Visuais – Gênese, transformações e criação*. São Paulo: Pontífice Universidade Católica de São Paulo. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. (Xerox).
- 56 - SAUSSURE, Ferdinand de (1999). *Curso de lingüística geral*, trad. José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, 27ª ed., São Paulo: Cultrix.
- 57 - SOUZA, Eneida Maria de. (1986). A crítica literária e a tradução. *Ensaio de Semiótica*: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG, vol. 7, nº 16, pp. 17-22, dez, Belo Horizonte.

Referência Eletrônica:

- 58 - CAPRIGLIONE, Laura (1996). Palavrão é coisa séria. *Veja*, 3 Abr [Online].
<<http://www.Paubrasil.com.br/paes/paes-entrevista1.html>>. 9p. 30 mai 1999.
- 59 - LEÃO, Rodrigo de Souza (1998). *Jornal de poesia*, Caderno especial, s.l, 27 jun
[online] <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/r2souza08c.html>>. 5p, 04 jun 1999.
- 60 - MARTINS, Floriano & ALMEIDA (s/d), Rodrigo de. A conquista de uma voz própria.
O povo, caderno Sábado, Fortaleza, [online] <<http://www.paubrasil.com.br/paes/paes-entrevista3.html>>. 6p, 29 mai 1999 30 mai 1999.
- 61 - MOISÉS, Carlos Felipe (1986). Meia palavra inteira, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19
jul [Online]. <<http://www.paubrasil.com.br/paes/paes-entrevista2.html>>. Parte 1,
9p. 30 mai 1999.
- 62 - _____ (1986). Meia palavra inteira, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 jul [Online].
<<http://www.paubrasil.com.br/paes/paes-entrevista2a.html>>. Parte Final, 8p. 04 jun
1999.

OBRAS CONSULTADAS DO AUTOR

POEMAS

- 63 - (1967) *Anatomias*, ilustr. Moby. São Paulo: Cultrix.
- 64 - (1980) *Resíduo*, São Paulo: Cultrix.
- 65 - (1986) *Um por todos*. Poesia reunida 1947-1983. São Paulo: Brasiliense.
- O aluno* (1947)
- Cúmplices* (1951)
- Meia palavra* (1973)
- 66 - (1988) *A poesia está morta mas juro que não fui eu*. São Paulo: Duas Cidades.
- 67 - (1992) *Prosas seguidas de odes mínimas*, São Paulo: Companhia das Letras.
- 68 - (1995) *A meu esmo*. Florianópolis: Noa noa.
- 69 - (1996) *De ontem para hoje*, São Paulo: Boitempo.

AUTO-BIOGRAFIA

- 70 - (1996) *Quem, eu?* Um poeta como outro qualquer, São Paulo: Atual.

ENSAIOS E ESTUDOS CRÍTICOS

- 71 - (1979) Iararana ou o modernismo visto do quintal. In: Costa, Sosígenes. *Iararana*.
- 72 - (1982) Lembra corpo – uma tentativa de descrição crítica da poesia de Konstantinos Kaváfis. In: Konstantinos Kaváfis. *Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- 73 - (1985) *Gregos & Baianos* – ensaios, São Paulo: Brasiliense.
- 74 - (1988) Sobre a tradução de poesia – alguns lugares-comuns e outros não tantos. In:

- Vários autores. *Transverso* – coletânea de poemas traduzidos. Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP.
- 75 - (1990) *Tradução: a ponte necessária* – aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática.
- 76 - (1990a) *A aventura literária* – ensaios sobre ficção e ficções, São Paulo: Cia das Letras.
- 77 - (1991) *De “Cacau” a “Gabriela”*: um percurso pastoral. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado. Coleção Casa das Palavras.
- 78 - (1992) *Canaã e o Ideário modernista*, São Paulo: Edusp.
- 79 - (1993) Paladas e a tradição do epigrama. In: *Paladas de Alexandria* – Epigramas, 2ª ed., São Paulo: Nova Alexandria, edição bilíngüe.
- 80 - (1995) *Transleituras* – ensaios de interpretação literária, São Paulo: Ática.
- 81 - (1996) *Poesia para crianças* – um depoimento. São Paulo: Giordano.
- 82 - (1996a) O tradutor e a formação do leitor de poesia. In: Vários autores. *Gaveta de tradutor* – versões de poesia. Florianópolis/SC: Letras Contemporâneas, ed. bilíngüe.
- 83 - (1997) *Os perigos da poesia* – e outros ensaios, Rio de Janeiro: Topbooks.
- 84 - (1998). In: Konstantinos Kaváfis. *Reflexões sobre poesia e ética*, São Paulo: Ática.
- 85 - (1999) *O lugar do outro* – Ensaios, Rio de Janeiro: Topbooks.

TRADUÇÕES PARA O PÚBLICO INFANTO-JUVENIL

- 86 - LEAR, Edward (1992). *Sem cabeça nem pé*, ilustr. Luiz Maia. São Paulo: Ática.
- 87 - (1995). *MAMÃE GANSA*, seleção e ilustr. Scott Cook. São Paulo: Cia das Letrinhas.

- 88 - CARROLL, Lewis (1996). *Rimas no país das maravilhas*, ilustr. Mariana Massarani. São Paulo: Ática.
- 89 - DUNKLE, Margaret (1999). *Ecologia – Um modo preponderante de explicar às crianças a preservação do meio ambiente*. Ilustr. Robert Ingpen. São Paulo: Global.
- 90 - MELLONIE, Bryan (1997). *Tempos de vida – uma bela maneira de explicar a vida e a morte às crianças*, 2ª ed., Ilustr. Robert Ingpen. São Paulo: Global.
- 91 - Vários autores. (1998) *Ri melhor quem ri primeiro – Poemas para crianças (e adultos inteligentes)*. São Paulo: Cia das Letrinhas.
- 92 - SCHOLLES, Katherine (1999). *Tempos de paz*. Ilustr. Robert Ingpen. São Paulo: Global.

POEMAS PARA CRIANÇAS

- 93 - (1989) *Olha o bicho*, ilustr. de Rubens Matuck, São Paulo: Ática.
- 94 - (1992) *Uma letra puxa a outra*, ilustr. Kiko Farkas, São Paulo: Cia das Letrinhas.
- 95 - (1993) *Um número depois do outro*, ilustr. Kiko Farkas, São Paulo: Cia das Letrinhas.
- 96 - (1993a) *Lé com cré*, ilustr. Alcy, São Paulo: Ática.
- 97 - (1993b) *Isso ali*, ilustr. Roger Melo, 10ª ed., Rio de Janeiro: Salamandra.
- 98 - (1994) *Poemas para brincar*, ilustr. Luiz Maia, 6ª ed., São Paulo: Ática.
- 99 - (1996) *Um passarinho me contou*, ilustr. Kiko Farkas, São Paulo: Ática.
- 100- (1998) *O menino de Olho-d'água*, 5ª ed., ilustrações de Rubens Matuck, São Paulo: Ática.
- 101- (1999) *A revolta das Palavras – Uma fábula moderna*, desenhos de Angela Lago, São Paulo: Companhia das Letrinhas.

CD-ROM

- 102- *Letrinhas Eletrônicas* (CD-ROM) (1996). José Paulo Paes, et al. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 3 livros.

ARTIGOS PUBLICADOS EM JORNAIS

- 103- PAES, José Paulo (1990). O tema erótico atravessa a poesia desde os gregos antigos até os novos surrealistas. *Folha de S. Paulo*, 2 jun, São Paulo, Letras, pp. 4-5.
- 104- _____ (1990a). Poeta traça trajetória voltada para a conquista de uma voz própria. *Folha de S. Paulo*, 29 set, São Paulo, Letras, pp. 4-5.

