

Comunicação por meio de metáforas visuais: José Paulo Paes e a inversão hipertextual

Maurício Guilherme Silva Jr.

Resumo: Trata-se de analisar o uso de metáforas visuais no livro *Meia palavra – cívicas, eróticas e metafísicas* (1973), do poeta paulista José Paulo Paes (1926-1998). Além da reconstituição de características centrais à proposta de comunicação poético-visual do escritor, confrontamos os conceitos de “hipertexto” e “transleituras” – cunhados, respectivamente, por Pierre Lévy e pelo próprio J.P.Paes – para análise de três poemas visuais do livro aqui abordado.

Palavras-chave: comunicação visual; hipertexto; literatura brasileira; transleituras

Abstract: Communication through visual metaphors: José Paulo Paes and the hypertextual inversion – this article analyzes the use of visual metaphors in the book *Meia palavra – cívicas, eróticas e metafísicas* (*Half word – civic, erotic and metaphysic*, 1973), written by the Brazilian poet José Paulo Paes (1926-1998). In addition to the reconstitution of the central features of the visual-poetic communication proposed, we confronted the concepts of “hypertext” and “trans-readings” – proposed respectively by Pierre Lévy and by Paes himself – in order to examine three visual poems from the book here discussed.

Keywords: visual communication; hypertext; Brazilian literature; trans-readings

Introdução

O ofício de “poeta” resumia-se, para aquele jovem literato em formação, ao talento do amigo paranaense Glauco Flores de Sá Brito. A aguçada atenção sobre a atividade literária do autor de *O marinheiro* (1947), primeiro livro de poemas lançado por Brito, estimulava um curioso José Paulo Paes a desvendar não só o que havia de especial na

lírica espontânea do “camarada de lutas literárias” (PAES, 1997, p. 182), mas também de enigmático na produção de badalados autores modernistas. “Grande alquimista” na infância, quando produzia poções mágicas no quatinho-laboratório construído pelo pai no quintal de casa, Paes partiria, não racionalmente, em busca da “pedra filosofal” de sua própria poética futura: a arte de transformar, na mais simples e fina concisão, a experiência cotidiana em poesia.

José Paulo enxergava Glauco Flores de Sá Brito como poeta “no sentido mais forte da palavra” (PAES, 1997, p. 182). Em ensaio dedicado a Brito, escrito já na década de 1990, Paes explica a capacidade lírica do colega curitibano através da distinção entre o criador autêntico, ou *poietés* – caso de Brito –, e o mero versejador, *stixopoiós*. No ofício do amigo, percebe a natural espontaneidade da poesia, que nasce repentina e facilmente, fruto direto da inspiração, e não da inteligência.

A produção poética de Brito faz com que o jovem paulista de Taquaritinga proponha-se a retirar de dentro do caixote onde guardava livros as “nebulosas” obras de poetas modernistas, adquiridas anos antes em sebos de São Paulo. Diante dos olhos de José Paulo Paes, os versos livres de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes não faziam sentido algum. Causavam-lhe perplexidade, em cada poema, a “linguagem rasteira de todos os dias” (PAES, 1996, p. 34) e a presença de “palavras e ideias amiúde destituídas de ligação lógica entre si” (ibidem, p. 34).

Tão acostumado aos preceitos parnasianos de poesia elevada, cuja métrica e retórica destinavam-se ao elogio dos “deuses olímpicos, da temática greco-romana, do ideal objetivo, descritivo, marmóreo e escultural” (SILVA BRITO, 1958), Paes nada compreendia do despojamento poético dos modernistas. Segundo o próprio poeta: “Eu lia e relia Bandeira e Drummond sem lhes entender os propósitos, embora desconfiasse que tinham algum” (PAES, 1996, p. 8).

Em certo dia de insônia, acontece o “estalo de Vieira” (ibidem, p. 34). Por ironia, como num breve poema do próprio José Paulo Paes, cuja obra futura seria marcada pela apurada busca de concisão, o entendimento dos “propósitos” modernistas fixa-se na mente do jovem paulista num átimo: abre-se diante de Paes um novo e inquietante horizonte, rumo ao qual, a partir de então, direciona sua nau de “poeta em embrião” (ibidem, p. 34).

O estalo vivenciado por Paes pode ser traduzido como o que Hugo Friedrich (1978) chama de *tensão desviante*, terminologia representativa da principal busca da arte moderna: a possibilidade de surpreender e desconcertar o receptor por meio do recurso da “dissonância”, aqui explicado como a capacidade – na poesia moderna – de se integrar “incompreensibilidade e fascinação” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). O autor afirma que a poesia deseja ser “criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-racionais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos” (ibidem, p. 16).

Segundo o crítico, “transformar” – no que tange à língua e ao mundo – é o comportamento prioritário da lírica moderna. Além disso, o artista não mais participa de sua criação como pessoa particular, mas como “inteligência que poetiza” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Além disso, “a língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado” (ibidem, 1978, p. 17). Na poesia moderna, a possibilidade de impessoalização do autor e a força do verso livre – cujas combinações de linguagem formam o próprio significado do poema – encantam José Paulo Paes.

Anteriormente ao “estalo de Vieira”, o autor é despertado para a poesia ao ler *O corvo*, de Edgar Allan Poe, em tradução de Machado de Assis. A atmosfera sombria de tais versos leva-no, naturalmente, ao interesse pela “visada cósmica e o pessimismo existencial” (PAES, 1996, p. 6) de Augusto dos Anjos. Além do obscurantismo do escritor paraibano, porém, as preocupações estéticas de Paes, até 1945, mantêm-se atreladas à realidade dos dramas sociais, fruto da instabilidade política do período, quando da eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Apesar disso, curiosamente, Paes revela-se ao universo das letras como estrito aprendiz dos modernistas. Nos nove poemas de *O aluno* (1947), livro de estreia do autor, os versos apresentam-se nitidamente carregados da herança do modernismo. E o autor se revela um “poeta que ainda não chegara a escrever os próprios poemas”, segundo expressão de Carlos Drummond de Andrade. Tal recado do mestre acabaria por se revelar vital ao futuro literário de Paes. Tanto é que o poeta paulista, em outro período de sua vida, ressaltaria: “Anos mais tarde, numa entrevista, eu diria que toda a minha trajetória de poeta se orientou para a conquista de uma voz própria, fraca que fosse, mas minha” (PAES, 1996, p. 15).

Arte “mínima”

Para além da modéstia intelectual, a expressão “arte mínima” representa nada menos que o *leit motiv* da obra de Paes. Desde cedo ciente das auroras, e dos revezes da vida, o autor encontraria na miniaturização artística (escrita e visual) das “coisas” do mundo o caminho pessoal para a transmissão, e interpretação, de sua experiência. A constante busca pelo “máximo no mínimo” passa a lhe caracterizar a pena, principalmente a partir da década de 1950, período em que é atraído pelas inovadoras propostas da geração concretista.

Discutir a importância da concisão no fazer artístico significa ter em mãos a senha para o universo literário de José Paulo Paes. Prova disso está no depoimento do próprio poeta: “As discussões, as teorizações sobre 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” (PAES, 1990, p. 31-34).

Em texto escrito na década de 1990, ao comentar o livro *Minuto diminuto*, edição pessoal do poeta gaúcho Flávio Luís Ferrarini, Paes revela, a partir da análise dos versos

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

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

A miniaturização do mundo – ou a ordenação poética (e subjetiva) da experiência cotidiana – em poemets ilustra o perfil do poeta José Paulo Paes. Somado a isso, o escritor paulista busca amiúde, como bem o resume Fernando Paixão, “dar formatos novos para a expressão poética, em vez de se contentar com um estilo cristalizado” (PAIXÃO, 1999, p. 51). A começar pelo resgate do epigrama, gênero clássico retomado por Paes segundo propostas – além de – bastante modernas. No ver de Arrigucci Júnior (1998, p. 30), “pela fórmula peculiar de redução do mundo, cada poemeto traz em seus próprios fundamentos os traços típicos do epigrama e sua vocação para exprimir os traços da modernidade”.

Ao absorver, e reinterpretar subjetivamente, as propostas dos autores modernistas, Paes passa a definir sua poética, sempre calcada na eliminação de excessos. Nasce assim o poeta cuja obra extrai elementos de diversas tendências, mas não se limita a nenhuma delas. Em relação à chamada “Geração de 45”¹, por exemplo, à qual o escritor paulista estaria ligado cronologicamente, sua obra mantém considerável distância.

Na verdade, José Paulo Paes prima pelo que chama de “lucidez da técnica e da experiência” (PAES, 1996, p. 5), cuja aquisição só aconteceria após anos e anos de árduo trabalho e imensa vontade de escrever. Tal lucidez a que alude o escritor vai ao encontro de muitas das ideias do combativo Mário de Andrade de *O movimento modernista*, texto de 1942 no qual o autor interpreta as ações do grupo. O autor concede às propostas modernistas o *status* de preparadoras de mudanças político-sociais, pois que se revelam criadoras “de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento” (ANDRADE, 1972, p. 241).

Em seguida, o escritor revela a tríade de características do movimento, qual seja: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ibidem, p. 242). Trata-se de três importantes atitudes, que fizeram com que a “Geração de 45” encontrasse, em sua década de estreia, um cenário de liberdade – também muito bem descrito por Mário de Andrade – no qual o artista brasileiro

¹ A *Geração de 45* provocara polêmica, justamente, por desprezar a liberdade conquistada, até então, pelo movimento modernista. Ao contrário do verso livre, diversos autores da época retomam formas fixas de cunho clássico, como o soneto, a ode e a elegia.

tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquista enorme representa. Quem se revolta mais, quem briga mais contra o politonalismo de um Lourenço Fernandes, contra a arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos ‘incompreensíveis’ de um Murilo Mendes, contra o personalismo de um Guignard?[...] Tudo isto são hoje manifestações normais, discutíveis sempre, mas que não causam o menor escândalo público. (ANDRADE, 1972, p. 241)

Paes entrega-se a tal liberdade. Do início ao fim de sua trajetória poética e ensaística, ao contrário de boa parte dos puristas da “Geração de 45”, o poeta paulista parte em busca do que Mário classificaria de “normalização do espírito de pesquisa estética, anti-acadêmica, porém não mais revoltada e destruidora”, que representa “a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional” (ibidem, p. 249) já conquistada pela inteligência brasileira. José Paulo Paes recusa os excessos verbais e dá prioridade à linguagem enxuta e a certa observação minimalista das nuances de seu tempo.

Ludicidade

Tal “compromisso” de Paes com a constante pesquisa estética fará com que o poeta, principalmente em seus livros publicados nas décadas de 1960 e 1970, *Anatomias* (1967) e *Meia palavra – cívicas, eróticas e metafísicas* (1973) – busque “refúgio” temporário na poesia concreta, movimento estético que, à época, parecer-lhe-á interessante à experimentação formal. Além da aproximação com a vanguarda, Paes permanece à cata de novos “meios e interfaces de captura poética”: a partir de um olhar refinado e acurado sobre o cotidiano, revela-se ávido por novos “espaços” de manifestação do poético – naquele contexto, espaços de linguagem capazes de “suportar” as próprias inquiuições e interpretações do escritor acerca do *status* sóciopolítico do Brasil, que, desde 1964, vivia, asfixiado, sob o regime militar.

Em *Meia palavra* – de cuja obra retiramos os três poemas a serem discutidos neste artigo –, Paes reitera, justamente, sua necessidade de experimentação poética. Somem-se a isso o acirramento do gosto pelo epigrama e certo tom *oswaldiano* para a sátira e o humor. Ao tratar da influência de Oswald de Andrade, aliás, é importante rever o quanto a maleabilidade de Paes nas formas breves deve-se ao contato, de certa forma tardio, com um dos papas do modernismo brasileiro. A proximidade com Oswald, já na década de 1950, levará Paes a ler os “epigramas moleques” de *Pau-Brasil* (1924).

A partir de então, passa a enxergar tais obras como providenciais. A lírica e o sarcástico humor *oswaldianos* lhe abrem novas e promissoras perspectivas em relação ao ofício literário. Ao analisar o *Cântico*, por exemplo, comenta a importância de tais versos para sua própria compreensão da proximidade entre poesia e questões sociais. Na obra, Paes encontra o mesmo tipo de fusão

entre o lírico e o ideológico que já aprendera a admirar no Éluard dos *Sept poèmes d'amour en guerre* (1943) e, em bem menor medida, no Aragon de *Les yeux d'Elsa*. [...] Daí meu entusiasmo pela linha Oswald/Éluard na qual subjetivo e objetivo, individual e coletivo se confrontavam sem contradizer-se. (PAES, 1996, p. 14)

Já na década de 1990, em *A aventura literária*, Paes dedica amplo estudo a *Cinco livros do Modernismo Brasileiro*, entre os quais *Pau-brasil* (1924) e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), ambos de Oswald. Tal trabalho busca a compreensão das características de obras fundamentais ao advento da modernidade literária brasileira, além de levantar os principais pressupostos teóricos do grupo de 22.

No ensaio, Paes discute a “promoção culta da barbárie” e o processo de “infantilidade”², dois dos mais marcantes traços artísticos da modernidade. Trata-se, em certa medida, da arte como gosto pela brincadeira, algo que em José Paulo Paes assume relevância vital, principalmente no livro *Meia palavra*, no qual certas atrações imagéticas do cotidiano – placas e cenas corriqueiras, por exemplo – são registradas em máquina fotográfica e “transportadas” às páginas do livro de poemas, onde ganham nova significação. Muitas vezes, a modernidade do escritor paulista encontra no “brincar” despretenso dos olhos a essência do fazer poético. Se, para os modernistas, a infantilidade era o recurso utilizado como forma de parodiar a seriedade da arte acadêmica e, ao mesmo tempo, recusar a má consciência burguesa, para Paes tal atitude assume ares de libertação.

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

No ver de Paes, as metáforas são as únicas capazes de, no verso, promover um enlace entre o ser e o não-ser “de maneira a mais estranha” (PAES, 1997, p. 24). Para explicar sua visão acerca da utilização dos recursos metafóricos, recorre a uma analogia com determinado jogo infantil, no qual um adulto, diante de uma criança, esconde o rosto para, rapidamente, revelá-lo de novo. No caso, há certa alternância de presença e ausência a que se associam, simultaneamente, sensações de prazer e desprazer. Segundo a teoria, a rápida mudança de sensações a que está sujeita a criança faz parte da própria ideia do jogo lúdico. Exatamente

² A “promoção culta da barbárie” revela a busca dos modernistas pelas raízes primitivas do Brasil, como forma de desvendar a identidade brasileira. Já o chamado processo de infantilidade diz do intuito de aproximar a expressão artística do gosto pela brincadeira. Trata-se, além disso, de um dos modos utilizados pelos modernistas com o intuito de parodiar a seriedade da arte acadêmica. Por fim, a inocência e a pureza infantis serviam de instrumental para a recusa da má consciência burguesa.

como acontece com a metáfora. “Na contínua alternância entre o sim/não encontra a metáfora o motor da sua dinâmica, assim como o encontra nosso jogo [infantil] na reiteiração do encobrir/descobrir” (PAES, 1997, p. 17-18).

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

Em polo oposto, as metáforas de invenção caracterizam-se pela “labilidade dinâmica”, capaz de instalar,

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

Tal visão do discurso poético como “negatividade”, a partir do uso das metáforas de invenção, aparece amiúde na obra do poeta, para quem, na economia do processo metafórico literário, “figurante e figurado vão alcançar estatuto de plena equiponderância” (PAES, 1997, p. 13). Em inúmeros momentos, leva-se ao extremo tal desvio do sentido ordinário das palavras, principalmente por meio da criação de pequenos e intensos chistes. Em Paes, o chiste pode ser definido como recurso capaz de unificar, condensar e metaforizar o mundo dentro da pequena célula poética.

De outra forma, pode-se dizer que o poeta, através do lúdico jogo do chiste, encontra sua forma peculiar de tratar de questões sociais, políticas e econômicas de seu tempo. Davi Arrigucci Júnior (1998, p. 12) ressalta que, em Paes, “o prazer lúdico do lance verbal, o gosto do disparate, tudo o que parece fazer a tensão, a graça e o prazer do chiste assume nele força catártica, como o desafoço que pudesse redimi-lo ou a todos de uma pressão indizível, feito uma arma de combate em luta contra a repressão vinda de dentro ou fora do poeta”.

Paes e a inversão hipertextual

Já nas décadas de 1960 e 1970, aviva-se em José Paulo Paes o interesse pela poesia Concreta. Neste sentido, *Anatomias* (1967) e *Meia Palavra – cívicas, eróticas e metafísicas* (1973) revelarão o interesse do escritor pela então propalada obra dos poetas concretos. A veia epigramática, concisa e cômica do autor, aliada à desconstrução poética do concretismo, culminará com poemas criados a partir de recursos como destruição paródica; desmontagem do verso e destaque da palavra isolada; remontagem vocabular e trocadilhos; e incorporação do visual à estrutura da composição poética. De certa forma, pode-se dizer que Paes irá redefinir, segundo critérios pessoais, o poema-piada modernista. E o autor revela que, rapidamente, as técnicas da poesia concreta lhe atraíram pela

extrema condensação de sentidos alcançada pela eliminação, total ou parcial, das conexões gramaticais, já que a atenção do poeta se voltava para as palavras em si, não para a sucessão delas no verso. Por outro lado, a exploração do branco na página ou fragmentos de palavras ali disseminados ganhassem ênfase e ressonâncias. (PAES, 1996, p. 55)

Principalmente em *Meia palavra*, tudo passa a se reduzir ao mínimo, como se numa incessante busca por incluir o mundo em apenas um grão de areia. Trata-se, em verdade, da incorporação do signo não-verbal à poesia de José Paulo Paes. Além da preocupação anti-retórica, o poeta paulista percebe que a ênfase dos concretos na medula ideográfica vai ao encontro da poesia epigramática que ele próprio já produz, como reação

a certo metaforismo ornamental em voga entre os da minha geração [Geração de 45] e seus continuadores; nessa reação, não tive medo de ir até o poema-piada de 22 tão abominado por eles. Não cheguei a ser um poeta concreto em sentido estrito; faltavam-me raízes poundianas ou mallarmaicas. Outrossim, mais do que o projeto teórico, interessou-me sobretudo a prática poética dos concretos. Utilizei-lhes alguns dos procedimentos não por amor do experimento verbal em si, mas na medida em que pudessem radicalizar o viés epigramático da minha dicção. (PAES, 1996, p. 17)

Importante ressaltar, neste momento, o modo como aqui trabalharemos o conceito de “hipertexto”, no que diz respeito à poesia do escritor paulista, para explicar a transposição poética, realizada por Paes em *Meia palavra*, de imagens cotidianas da São Paulo dos anos 1970. Para Pierre Lévy (1993), o hipertexto poderia ser explicado como certo conjunto de “nós” interligados por conexões. Tais “nós” são representativos de palavras, páginas, imagens, gráficos, sequências sonoras ou, até mesmo, documentos e índices complexos. Apesar de não ligados linearmente – como ao longo de uma corda –, tais nós apresentam conexões reticulares, em forma de “estrela”.

Tal estrutura estelar, por sua vez, concede inata complexidade às configurações hipertextuais, fruto direto das interconexões – narrativas, principalmente – suscitadas pelos

referidos “nós” em rede. Ao abordar, de modo específico, o “fenômeno” do hipertexto como ferramenta/recurso capaz de redefinir a narrativa jornalística, Luciana Mielniczuk (2005) realiza seminal retrospectiva dos “estágios diferenciados” de complexidade, estimulados pela natureza dos *links*. Neste sentido, no que diz respeito ao estudo da organização de informações em suporte hipertextual – nas mais diversas áreas do conhecimento, com ênfase, no caso, ao “território” da literatura – ressalta a autora:

Enquanto possibilidade tecnológica e formato de organização de informações, o hipertexto vem sendo estudado por diversas áreas. A da literatura, por exemplo, destaca-se não só por desenvolver narrativas de ficção em hipertexto, mas também pelos estudos realizados acerca destas experimentações. (MIELNICZUK, 2005, p. 2)

Grande parte das discussões já desenvolvidas acerca do assunto – e não apenas no que diz respeito à ficção – busca “dar conta” da natureza multilinear das estruturas hipertextuais, responsáveis, em síntese, pela instauração de ricos modos de comunicação. Tomem-se, por exemplo, as funções do hipertexto nas narrativas científicas. Ao citar Trigg (2002), Mielniczuk discute a divisão dos tipos de *links* – no caso, referentes a textos de ciência – em duas categorias básicas, quais sejam: os *normais* – com “conexões entre lexias pertencentes a trabalhos científicos distintos – e os *de comentário*, que “remetem a lexias que discorrem” (MIELNICZUK, 2005, p. 4) acerca de dados ou de determinada proposição.

No que tange aos *links* ditos normais, conforme enumera Trigg (*apud* MIELNICZUK, 2005, p. 4-5), a estruturação hipertextual aparecerá, por exemplo, em citações, revisões bibliográficas, retificações, conjeturas futuras, refutações, aceitação de ideias, metodologias, generalizações e especificações, abstrações e exemplos, formalizações e aplicações, argumentações e soluções. Há, ainda, os “ambientes” de interconexão de informações, nos quais se revelam sumarizações e detalhamentos, visões alternativas, correções, explicações, atualizações, simplificações, complexificações e continuações.

Ao transportar cenas do cotidiano para as páginas de *Meia palavra* – e também estimular uma série de “nós de significação em rede” –, José Paulo Paes, ao contrário do que se possa esperar, promoverá certa inversão do jogo hipertextual da atualidade, categoricamente calcado nos processos digitais: ao invés de abrir *links* para o “exterior” – como nas páginas da Internet, que levam o usuário a conexões reticulares não-lineares e sem “compromisso entre si”, ou nos referidos discursos científicos (TRIGG *apud* MIELNICZUK, 2005) –, o poeta irá propor *links* interiores (e também não-lineares), por meio dos quais será possível ao leitor, que contempla a imagem singular da capital paulista nas páginas do livro de poemas, reavivar sentimentos, interesses políticos e sociais próprios de sua trajetória.

Trata-se, em suma, de certa “viagem” hipertextual invertida: ao invés de seguir em direção a novas instâncias – *links* externos e não-lineares –, o leitor é convidado a refletir a partir de sua própria vivência – também composta de conexões reticulares e em forma

“estelar” –, estimulada pela ressignificação da imagem poética nas páginas do livro. Para explicar tal rede de conexões internas, aliás, o próprio José Paulo Paes desenvolveu relevante conceito. Trata-se do termo “transleitura”, analisado da seguinte forma:

O prefixo *trans-* visa simplesmente, no caso, a acentuar que a leitura de uma obra literária é um ato de imersão e de distanciamento a um só tempo. Tal duplicidade do ato de leitura responde, simetricamente, à duplicidade do ato de criação literária. Este faz surgir o que antes não existia – daí falar-se em criação –, mas a nova obra, por mais original que seja, nem por isso deixa de se inscrever no sistema da literatura, formado teoricamente por todas as obras literárias jamais escritas e por todas as interpretações ou comentários críticos que vêm suscitando. Só dentro desse vasto sistema, por nexos de continuidade ou de ruptura ou, melhor ainda, de continuidade/ruptura, pode ela adquirir a plenitude de sua significação. (PAES, 2005, p. 5)

No caso específico da rede de conexões internas proporcionada pelo que aqui chamamos de “inversões hipertextuais” da poesia de José Paulo Paes em *Meia palavra* (1973), certo mecanismo de “transleitura” pode ser acionado diante dos poemas visuais, que, a partir de imagens corriqueiras, estimulam novos “nexos de continuidade”, capazes de – principalmente naquele período sóciopolítico – transportar o leitor a novas instâncias (*links*) de significação ética e estética.

Comunicação visual nos poemas: análise concisa

Sob o título O ESPAÇO É CURVO (PAES, 2008, p. 203-204) – grafado em caixa alta na página anterior ao poema visual –, a imagem em preto e branco, em *Meia palavra* (1973), revela duas placas de metal, dispostas lado a lado e em tamanhos distintos, a exibir a mesma mensagem: “Rua sem saída”. Em segundo plano, percebem-se vestígios do que os olhos podem compreender como postes – nos quais uma das placas está afixada –, fios e semáforos urbanos. No interior de uma das placas que compõem o poema, há, ainda, a marca da instituição pública – Detran – responsável pelas regras do trânsito na metrópole:



Fig.1. (PAES, 2008, p. 203-204)

Com significados que transcendem a mera estilização, o referido poema visual de José Paulo Paes afirma-se a partir da ressignificação entre a função utilitarista dos componentes da cena e os sentidos por trás da imagem. Artefatos de utilidade prática à melhoria do bem-estar no trânsito de uma megalópole – no caso, São Paulo –, as tais placas com aviso utilitarista estimulam, quando expostas em *Meia palavra*, percepções outras, capazes de fazer com o que o leitor desenvolva sua *transleitura* particular, de modo a criar novas redes de conexão interna, fruto direto das “inversões hipertextuais” da poesia de Paes: placas de aviso, aparentemente banais, transportam o “motorista/leitor” a novos “nexos de continuidade”.

Tais nexos, no contexto de publicação do poema, carregam em si o “calor dos acontecimentos”: em plena década de 1970, a “rua sem saída” metaforiza as nuances de “um Brasil sem saída”, marcado pela opressão política e social dos militares no poder. As redes reticulares internas – *links* de significação engendrados pelo poema e que provocam novas instâncias de relação entre ética e estética, também são estimuladas – em SICK TRANSIT (PAES, 2008, p. 188-189), título do seguinte poema:



Fig.2. (PAES, 2008, p. 188-189)

Aliada ao irônico *Sick transit*, título que aqui se traduz livremente como *trânsito adontado*, a imagem do poema repete a estratégia da ressignificação através da relação entre a “função utilitarista dos componentes da cena” e os sentidos “por trás da imagem”. A função denotativa da placa é dizer a motoristas e pedestres que as vias que levam ao bairro paulista da Liberdade estão interditadas. Portanto, para chegar às regiões Paraíso e Vila Mariana, seria preciso seguir a seta, que também conta com a indicação do órgão governamental responsável – novamente, como em O ESPAÇO É CURVO (PAES, 2008, p. 203-204), o Detran.

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

como *Liberdade interdita*. Some-se a tal força, proporcionada pela inversão hipertextual da poesia de Paes – que leva a imagem às páginas de *Meia palavra* –, a ironia intrínseca ao destino da seta exibida pela placa: “Paraíso”. A vasta condensação de sentidos proporcionada pelo poema, através de conexões visuais e gramaticais, revela a exploração, pelo poeta, “do branco na página”, assim como o uso de “fragmentos de palavras ali disseminados”, que “ganham ênfase e ressonâncias” (PAES, 1996, p. 55).

Por fim, entre as experiências visuais de Paes, EPITALÂMIO (PAES, 2008, p. 198-199) discute as relações conjugais através da imagem de duas escovas de dente que, dispostas num copo, “relacionam-se” intimamente.



Fig.3. (PAES, 2008, p. 198-199)

Por meio do descolamento da fotografia de três objetos em simbiose – duas escovas e um copo –, o poeta estimula novas conexões de significado: o hipertexto, neste sentido, provoca *transleituras* que dizem respeito à intimidade das relações humanas e, de certa forma, elucida o subtítulo do livro de Paes – *cívicas, eróticas e metafísicas*. O erotismo inerente à sobreposição das escovas – pré-figuração do entrelaçamento dos corpos – reacende, no leitor, a discussão em torno da(s) união(ões) amorosa(s).

Também o título do poema, EPITALÂMIO, amplia ainda mais seus significados: o termo é referência direta ao cântico nupcial, de natureza religiosa, que busca reivindicar aos noivos a bênção dos deuses. Mais uma vez, a inversão hipertextual do escritor paulista, aliada à concisão própria de seus versos, é capaz de levar o leitor à revisão de seus próprios “nós”. Nas páginas de *Meia palavra*, a delicadeza e a simplicidade do “apego” entre as escovas, eroticamente acomodadas no interior do copo, estão aptas a estimular discussões – políticas, por que não? – em torno da vida (íntima) em sociedade.

Nos três poemas analisados, buscou-se revelar, de forma sucinta, a habilidade de José Paulo Paes – por meio do uso (concentrado) de recursos estilísticos, linguísticos e metafóricos – em subverter, na poesia, a lógica da imagem cotidiana; assim como em diminuir – com o auxílio da aqui discutida “inversão hipertextual”, a qual suscitará ampla rede de conexões – a distância entre territórios por vezes antípodas: ética e estética; amor e política; significativo e significado; imagem e palavra.

Maurício Guilherme Silva Jr. é professor do departamento de Ciências da Comunicação do Centro Universitário de Belo Horizonte (UNI-BH) e dos cursos de pós-graduação “Comunicação Empresarial e Marketing” (UNI-BH) e “Projetos Editoriais Impressos e Multimídia” (UNA). Integra o Programa de Comunicação Científica e Tecnológica (PCCT) da FAPEMIG. É doutor em Estudos Literários (2004/2012) pela UFMG.

mgsj@uol.com.br

Referências

- ANDRADE, C. D. de. (1997). Da fortuna crítica de *O aluno*. In: PAES, José Paulo. *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG. p. 35-36.
- ANDRADE, M. de. (1972). *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins/MEC.
- ARRIGUCCI Jr., D. (1998). Agora é tudo história. In: PAES, José Paulo. *Melhores poemas – José Paulo Paes*. (Prefácio). São Paulo: Global.
- BOSI, A. (1976). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- FRIEDRICH, H. (1978). *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades.
- LÉVY, P. (1993). *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- MIELNICZUCK, L. (2005). O link como recurso da narrativa jornalística hipertextual. *Ciberjornalismo*. Disponível em: <<http://ciberjor.files.wordpress.com/2007/09/o-link-como-recurso-da-narrativa-jornalistica-hipertextual.pdf>>. Acesso em: 15, ago., 2012.
- PAES, J. P. (1997). *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG.
- _____. *Os melhores poemas de José Paulo Paes*, seleção de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Global, 1998. 241p.
- _____. (1990). As aventuras de José Paulo Paes. *Leia*, São Paulo, mar. Entrevista concedida a Antônio Paulo Klein, p. 31-34.
- _____. (1995). *Transleituras*. São Paulo: Ática.
- _____. (1996). *Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*. São Paulo: Atual.
- _____. (1996). *Um poeta como outro qualquer*. Ponta Grossa: Editora UEPG.

_____. (1997). *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks.

_____. (1997). Um começo de vida. In: *O aluno*. Ponta Grossa: UEPG. p. 46-49.

_____. (1999). *O lugar do outro*. Rio de Janeiro: Topbooks.

_____. (2008). *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras.

PAIXÃO, F. (1999). O "cantinho do Zé". *Cult - Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, mar. Dossiê José Paulo Paes, p. 50-53.

SILVA BRITO, M. da. (1958). *História do Modernismo Brasileiro*. São Paulo: editora.

*Artigo recebido em junho
e aprovado em setembro de 2012.*