

# POESIA ALHEIA: JOSÉ PAULO PAES E O TRABALHO DO TRADUTOR

Adriana Seabra<sup>1</sup>

## Resumo

José Paulo Paes (1926-1998) foi poeta, tradutor e vice-versa. Dos anos 80 aos 2000, locupletou-se de distinções literárias, entre elas, 11 prêmios Jabuti: cinco por traduções, cinco por poesia própria, outro por um livro de ensaios. Dizia não acreditar em poeta que não pensasse acerca de seu ofício, daí ter-se tornado, também, ensaísta; tampouco acreditava em poeta que não aprendesse com outros poetas, principalmente de outras línguas que não sua própria, por isso fez da tradução de poesia o seu laboratório de escritor.

Neste artigo, levantamos a hipótese de que, no caso dos poemas de José Paulo Paes, fazer da rubrica autoral um critério de demarcação da obra, excluindo-se dela a produção tradutória, é algo que proporciona visão fracionária, daí empobrecida, de um conjunto de textos mal e precariamente cindido nas categorias "obra" e "tradução". Procedimentos discursivos e textuais semelhantes singularizam o estilo tanto da poesia quanto das traduções poéticas sob a assinatura de José Paulo Paes, e isso é especialmente notório quando se trata da apropriação, por esse autor, de dois gêneros poéticos da antiguidade greco-latina: o *epigrama* e a *ode*.

Por isso, para encontrar a especificidade da obra de José Paulo Paes, sugerimos que se investiguem as relações entre sua produção "original" de poeta e suas leituras, ou releituras, dos gêneros poéticos antigos. Algo que se poderia fazer, por exemplo, examinando como na obra "original" aparecem, emprestados, elementos característicos de uma discursividade retórica que atina a toda poesia antiga pagã, grega e latina.

## Palavras-chave

teoria da tradução, poesia, retórica, autoria, originalidade.

## Abstract

José Paulo Paes (1926-1998) was a poet, translator and vice versa. Won several literary awards throughout his career, including 11 Jabuti awards: five for translated works, five for his own poetry, another for a book of essays. He said he did not trust a poet who does not think about his craft, then he became also an essayist; neither trust a poet who does not learn from other poets, es-

REVISTA CIÊNCIAS DO TRABALHO - Nº 3  
DEZEMBRO DE 2014

<sup>1</sup> Professora da Escola DIEESE de Ciências do Trabalho.

pecially of languages other than his own, so through the translation of poetry, he made a writing workshop for himself.

In this article, we hypothesized that, regarding the poems of José Paulo Paes, making copyright a criterion for the demarcation of his poetry, excluding his translational production, is something that provides fractional view, hence impoverished, of a set of texts badly and poorly cleaved in the “work” and “translation” categories. Similar discursive and textual procedures identify the style of both the poetic translations and the poetry under the signature of José Paulo Paes, and this is especially noticeable when it comes to the appropriation, by this author, of two poetic genres of Greco-Latin antiquity: the epigram and the ode .

Therefore, to find the specificity of the poetry of José Paulo Paes, we should investigate the relationship between the “original” production of this poet and his reading, or rereading, of ancient poetic genres. Something that could be done, for example, examining how in his “original” poetry some elements borrowed from a rhetorical discourse that is characteristic of all ancient Greek and Latin poetry appear.

## Keywords

theory of translation , poetry , rhetoric , authorship , originality.

### 1.

No elogio fúnebre que dedicou a José Paulo Paes, o professor de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, João Ângelo Oliva Neto, amplificou-lhe a qualidade literária referindo a variada gama de gêneros em que era versado: “poeta, autor de histórias para crianças, ensaísta e tradutor, tanto de prosa quanto de poesia”. E, para que não se confundisse diversidade com dispersão, indicou o que supunha unificar essa pletora: “A importância de seu trabalho deve-se, antes de tudo, a ter levado aos vários campos em que atuou sua verve de poeta”<sup>2</sup>.

O elogio é para engrandecer o morto, mas talvez o diminua, pois reitera a cisão entre autor e artífice, segundo a qual ao autor se atribui a prerrogativa da criação e, ao artífice, ensaísta ou tradutor, o deletério estatuto de imitador, mero repetidor ou, na melhor das hipóteses, intérprete.

A questão remonta ao idealismo alemão, que moldou a figura do poeta transcendental a partir de reflexões sobre intuição, inspiração e imaginação<sup>3</sup>, faculdades mentais cuja excelência seria distintiva dos poetas de gênio. A noção de *gênio* afastou a distinção retórica, operatória até o Iluminismo, entre *ars* e *ingenium*, atributos do poeta. Grosso modo, a retórica antiga compreendia *ars* como técnica e preceituário que se ensinam e se repetem, de modo a constituir um costume; compreendia *ingenium* como talento natural exercido

<sup>2</sup> OLIVA NETO, J. A. “Um saldo da generosidade literária da José Paulo Paes”. *Jornal da Tarde*, 17 de outubro de 1998. (artigo de jornal)

<sup>3</sup> Cf. SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*; NOVALIS. Pólen.

na imitação dos modelos do passado e na observância dos preceitos transmitidos. O gênio, ao contrário, seria uma disposição inata no artista, inacessível ao ensino ou à prescrição, pois a *regra* que o gênio imprime à arte não é receita, que se possa repetir, mas princípio obtido por inspiração. A regra dada pelo gênio, portanto, não se ensina e só pode ser abstraída do produto artístico por homens de talento, providos de faculdades mentais semelhantes às que se encontram no gênio<sup>4</sup>.

Implicada a disparidade de “gênios” entre o poeta, que cria, e o tradutor, que copia, ela se faz presente em toda discussão posterior sobre a traduzibilidade ou não da poesia. Subjaz, por exemplo, às palavras de Haroldo de Campos, em *Da tradução como criação e como crítica*, de 1969, que defende a viabilidade da tradução de poesia, desde que empreendida como “transcrição”. Seu principal argumento é o de que, dadas a especificidade da informação estética e a condensação da linguagem poética, resultaria impossível transpor, simplesmente, um poema de uma língua a outra. O único meio de a tradução de poesia conservar a informação estética elaborada na língua de partida seria recriá-la na língua de chegada.

O arrazoado de Campos parte da distinção, creditada a Max Bense, entre *informação documentária, informação semântica e informação estética*, que, em linhas gerais, se resume no seguinte: a informação documentária e a informação semântica, porque admitem diversas codificações, poderiam ser transmitidas de várias maneiras; mas a informação estética não pode ser codificada senão na forma em que foi transmitida pelo artista. Na informação documentária ou semântica a redundância é elevada, ao passo que, na estética, é a menor possível: “a diferença entre informação estética máxima possível e informação estética de fato realizada é, na obra de arte, sempre mínima”. Daí decorreria a intraduzibilidade da informação estética: ainda que semanticamente equivalente, uma tradução nunca alcançaria transpor a informação estética enformada na língua de partida. Campos conclui:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, numa outra língua uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema<sup>5</sup>.

Jakobson, antes de Campos, em *Aspectos linguísticos da tradução*, de 1959, havia delimitado o problema da “intraduzibilidade da poesia”, com base na impossibilidade da transposição interlingual de “equações verbais” e, particularmente, do trocadilho:

---

4 KANT, *Crítica do Juízo* § 46.

5 CAMPOS, H. “Da tradução como criação e como crítica” p. 24

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio constitutivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) - em suma, todos os constituintes do código verbal - são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade, de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A *semelhança* fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta denominação seja absoluta ou limitada, a poesia é, por definição, intraduzível. Só é possível a transposição criativa (...) <sup>6</sup>

Ambos, porém, com apontarem a necessidade de “transpor criativamente” os poemas, não chegam a pôr em pauta os constrangimentos da “transcrição” às noções de autor e autoria. Assim, deixam intactos os dispositivos da instituição literária que condenam o tradutor à condição de produtor sem originalidade, sem propriedade intelectual da obra e sem percepção dos lucros que ela eventualmente produza <sup>7</sup>.

José Paulo Paes, tributário de Jakobson e Campos, teoriza sobre tradução de poesia recuperando-lhes o tópico da similaridade entre procedimentos criativos e tradutórios. Mas seu foco incide, especialmente, na questão do estatuto autoral do “autor” e do “tradutor”:

Diferentemente dele [i.e, do poeta] o tradutor não trabalha no plano da ortonímia e sim no da sinonímia, visa menos à nomeação absoluta do que à nomeação aproximativa, pelo que seu estatuto não é de criador, mas de recriador <sup>8</sup>.

Recriador, por certo, mas que lida com material virtualmente intransponível, com as “equações verbais” de Jakobson ou, em termos mais corriqueiros, com a figuratividade da linguagem. Daí ser a poesia o “caso-limite” do problema da tradução, no dizer do mesmo José Paulo Paes:

Sendo a tradução de poesia, como já foi lembrado no começo destas considerações, o caso-limite da problemática geral das traduções, é no seu desempenho que o estatuto do tradutor mais se aproxima do estatuto de autor. Aproxima-se dele, sim, mas sem o igualar, já que o uso do critério de igualdade é falaz no domínio da tradução. [...] O mais avisado será vê-los (criador e recriador) correlacionados por um nexos de proximidade ou de *congenialidade*, mais que de inferioridade do primeiro em relação segundo: a tradução de poesia é, como bem diz Steiner, um comércio entre poetas.

[...]

O fundamento da congenialidade estaria em o recriador repetir numa segunda

6 JAKOBSON, R. “Aspectos linguísticos da tradução” p. 72

7 Cf.: HANSEN, J.A. “Autor” p. 37

8 PAES, J.P. “Sobre a tradução de poesia” p. 36

instância, a tradutória, o mesmo gesto feito pelo poeta na primeira instância, a criativa<sup>9</sup>.

À suposta disparidade de gênios entre autor e artífice, José Paulo Paes responde com a proposta de uma “congenialidade” entre tradutor e poeta. Seu empenho em euforizar a desprezada atividade tradutória tropeça, porém, quando ele procura fazê-lo por meio da transferência ao artífice do prestígio autoral de que goza o poeta. Não é descabido lembrar, a respeito, a ironia de Paul de Man, dizendo que todo tradutor é “por definição mal pago, por definição sobrecarregado com trabalho, por definição aquele que a história não fixará realmente como um igual... a não ser que, por acaso, seja também poeta”<sup>10</sup>.

A “congenialidade” de que fala Paes haveria de se manifestar como uma espécie de emulação do poeta pelo tradutor, relação proporcionalmente inversa àquela que uniria o “criador literário” ao nomeador edênico. O fim da comparação é valorizar a tradução como um novo original e o tradutor como uma espécie de autor em segundo grau. Vejamos:

O itinerário pós-edênico do poeta criador tem um paralelo simétrico, mas inverso, no itinerário do tradutor recriador. Aquele forceja por preservar, no socioleto, o idioleto; este parte de um socioleto (a língua-fonte) rumo a outro socioleto (a língua-meta), para neste tentar reconstruir o idioleto virtual naquele. Só que, por força da refração linguística - o trânsito por meio de diferentes densidades-, reconstrói não o mesmo idioleto, mas outro, equivalente dele e congenial na língua-meta<sup>11</sup>.

Interessa notar, porém, que, segundo essa argumentação, a autoria do tradutor é minorada, em boa parte, por um elemento funcional da linguagem, a “refração linguística” que, como uma máquina de seleção de sentidos<sup>12</sup>, se interpõe entre a tentativa tradutória de reconstituir o idioleto original e a efetiva produção de um idioleto “congenial” daquele na língua-meta. O resultado da análise de Paes escapa ao que se propusera obter, pois transfere o atributo “originalidade”, distintivo da autoria, não só ao tradutor, mas ainda à “refração linguística”, que absorve a psicologia do autor e delega seu papel, de causa eficiente do texto, ao código linguístico.

Ambos os deslocamentos - a transferência da autoria, do produtor empírico para o código linguístico, bem como a transposição do gênio de autor, do poeta para o tradutor - continuam a pressupor uma “origem” que faça valer cada produto artístico como diferença relativamente aos demais. Porém, enquanto a “originalidade” se mantém como critério para a apreciação das obras,

9 *Op. cit.* p. 45

10 Apud: ARROJO, R. “Tradução” p. 419.

11 *Op. cit.* p. 45

12 Sobre o papel da “refração linguística” na poesia, tome-se como exemplo Herberto Helder, que propõe um interessante modelo de associação “randômica” de sintagmas em a “Máquina Lírica”. HELDER, H. Ou o poema contínuo. P. 185-208.

não se resolve o desprezo a que se condenam o tradutor e seu ofício.

## 2.

Contra o primado da “criação”, a crítica francesa dos anos 60 e 70 inaugurou a noção de escritura. Ao contrário da criação, a escritura é aberta e seu significado só se estabelece na leitura, por isso, ao receptor, não ao emissor, caberia a função autoral. Perante a escritura, nada justifica tomar o texto como predicado cujo sujeito seja a pessoa “em carne e osso” do escritor; sujeito criptografado, acessível apenas à destreza do crítico. Já não há razão para buscar no texto os atributos de uma personalidade fundadora e deles extrair a intenção ou motivação, consciente ou não, do que está escrito. Barthes mata o autor e “o que ele quis dizer” morre também:

Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se, então, como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra; encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu; não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor<sup>13</sup>.

Remendando Barthes, Foucault reclamará que não basta afirmar a morte do autor. Resultaria vã a afirmação se não se seguisse investigação detalhada sobre o espaço vazio que o apagamento do autor deixa a descoberto. Esse espaço é, ainda segundo Foucault, o de uma função classificatória: o nome de autor delimita um grupo de textos em que se nota alguma relação seja de homogeneidade, de filiação, de mútua autenticação, de explicação recíproca ou de utilização concomitante. Essa função, porém, não surge espontaneamente pela atribuição de um discurso a um indivíduo, ela é construída; resulta de uma “operação complexa” que constrói a personagem a que denominamos autor:

Provavelmente, tenta-se dar a este ser racional um estatuto realista: seria no indivíduo uma instância “profunda”, um poder “criador”, um “projeto”, o lugar originário da escrita. Porém, o que no indivíduo é designado como autor (...) é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos<sup>14</sup>.

Foucault faz um esboço histórico para mostrar que, assim como o tra-

13 BARTHES, R. “A morte do autor” p. 69

14 FOUCAULT, M. *O que é um autor*. pp. 50-1

tamento dado aos textos variou ao longo do tempo, também a “função-autor” não se exerceu de modo homogêneo e inalterado. Os discursos de ficção, por exemplo, teriam circulado pela Europa medieval sem que fosse imperativa a determinação do autor. Desde o Renascimento, porém, o crivo do nome próprio começara a aparecer como meio de ordenação do material literário e, depois do Romantismo, já não há recepção para a literatura sem determinação autoral. De qualquer texto, prosa ou poesia, pergunta-se quem o originou, em que data, a partir de que projeto.

O aparecimento do autor seria, pois, a contraparte literária do surgimento da noção de indivíduo na história das ideias. Seu nascimento estaria, ainda, vinculado à novidade de a escrita poder tornar-se transgressiva - como meio de resistência do indivíduo aos dispositivos sociais de coerção -, por isso, o escritor passava também a responder legalmente pela obra.

Antes de Barthes e Foucault, Walter Benjamin apontara o papel da autoria na determinação da propriedade intelectual, deslocando a tradicional questão marxista sobre a representação das relações de produção nas obras literárias para perguntar-se como as obras se situariam “no interior” dessas mesmas relações. Assim, reconhecia no autor um estatuto de produtor, como o de qualquer outro produtor de mercadorias no sistema capitalista, passível, inclusive, de alienar sua força de trabalho<sup>15</sup>.

De todas essas contribuições, interessa reter que a instituição “autor”, por não ser universal nem transistórica, muito menos natural ou intrínseca aos textos, não é algo cujas implicações possam ser ignoradas quando se trata de analisar ou explicar as “obras”. Principalmente, porque a autoria é o próprio fundamento da noção de obra, como adverte Foucault, ao criticar a autonomização estruturalista da “obra”, talvez o maior efeito colateral da morte do autor:

Diz-se, com efeito, que a função da crítica não é detectar as relações da obra com o autor, nem reconstruir através dos textos um pensamento ou uma experiência; ela deve, sim, analisar a obra na sua estrutura, na sua arquitetura, na sua forma intrínseca e no jogo das suas relações internas. Ora, é preciso levantar de imediato um problema: “O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos por obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor?” Vemos surgir as dificuldades. Se um indivíduo não fosse um autor, o que ele escreveu ou disse, o que ele deixou nos seus papéis, o que dele se herdou, poderia chamar-se uma “obra”?<sup>16</sup>

A “obra”, como o “autor”, é uma convenção da instituição literária, por isso não deve passar incólume no trabalho analítico dos textos. No caso particular da poesia de José Paulo Paes, interessa levantar a hipótese de que tomar a originalidade como critério de demarcação da obra, excluindo-se, assim, a produção tradutória, é algo que proporciona visão fracionária, daí empobrecida,

15 Cf. BENJAMIN, W. “O autor como produtor” p. 122. Também: EAGLETON, T. *Marxism and literary criticism*. p. 59-70.

16 *Op. cit.*, pp. 37-38

de um conjunto de textos mal e precariamente cindido nas categorias “obra” e “tradução”.

Com efeito, procedimentos discursivos e textuais semelhantes singularizam o estilo tanto da poesia quanto das traduções poéticas sob a assinatura de José Paulo Paes, e isso é especialmente notório quando se trata da apropriação, por esse autor, de dois gêneros poéticos da antiguidade greco-latina: o epigrama e a ode. Tais semelhanças não podem, evidentemente, ser creditadas à originalidade, já que as traduções, para serem “congeniais”, teriam de estar desprovidas de idiosincrasias do tradutor. Deveriam, antes, como “transcrição”, reconstituir na língua-meta o idioleto do autor; postulado que reitera o caráter secundário, subordinado, do trabalho do tradutor.

Para afrontar essa concepção, a tradutora Rosemary Arrojo recorre à autoridade de Freud e Saussure, que teriam, cada um em seu campo conceitual e disciplinar específico, constatado a inevitabilidade do descompasso entre significante e significado, presente em toda e qualquer operação de linguagem. A autora postula, apoiada, então, na “inevitabilidade da metáfora”, que tudo aquilo que tradicionalmente se supõe perdido ou alienado da origem, quando um texto é traduzido de uma língua a outra, potencialmente também pode perder-se ou alienar-se em qualquer processo de leitura no interior da *mesma* língua<sup>17</sup>.

A recuperação do “original” resultaria, por isso, tão improvável na leitura quanto na tradução, já que não há origem, enquanto forma imutável e arquetípica, a que se possa retornar. Entretanto, posto que se afirme a inviabilidade de um “transporte de significados estáveis de uma língua para outra”, permanece possível imaginar a tradução como uma modalidade de leitura. Leitura produtiva, já que sempre responde com um novo texto ao texto lido.

### 3.

Mas a crítica de poesia é mesmo um reduto renitente do biografismo. Encara, amiúde, o eu-lírico como expressão literária da interioridade psíquica do autor; donde decorre a associação entre qualidade literária e sinceridade da expressão - entre qualidade da ficção e riqueza da experiência de vida - tantas vezes objetada pelos poetas, quantas reproposta pelos críticos:

Nunca vivi no campo. Tampouco lá passei, como outras pessoas, breves temporadas. Entretanto escrevi um poema no qual celebro o campo e digo que a ele se devem os meus versos. Esse poema de pouco valor não é a coisa mais insincera que já se escreveu: é pura mentira. Ocorre-me, porém, agora: trata-se verdadeiramente de insinceridade? Não mente sempre a arte? E não é quando mente mais que ela se revela mais criativa? Aqueles versos meus não eram um efeito da arte? (que não fossem bem logrados talvez não se devesse à falta de sinceridade; malogra-se muitas vezes sob o império de uma emoção sincera).<sup>18</sup>

17 Cf. ARROJO, R. “Tradução” p. 427

18 KAVÁFIS, K. Reflexões sobre poesia e ética p. 25

Esse trecho de Kaváfis é exemplar ao desautorizar a identificação entre matéria poética e experiência pessoal do escritor. Como quer que entendamos o processo de ficcionalização do eu, temos de admitir que apenas a figura de autor que o próprio texto constitui pode dele depreender-se. Daí a necessária prevenção contra deixar-se iludir pela ficção lírica e tomar o referencial existencial constituído no texto como índice da experiência de vida do autor.

O autor empírico é inapreensível, e continuaria a sê-lo, ainda que Kaváfis sempre tivesse vivido no campo. A sinceridade do poema não é biográfica, é imitativa, e relaciona-se ao sujeito da enunciação, não à pessoa empírica do escritor. O mesmo Kaváfis o atesta, ao notar que, no poema, a confissão sentimental é um construto, ainda que uma emoção “genuína” tenha gerado no escritor a motivação de escrever. Depois que “a gente se senta e se põe a escrever”, o que fica lavrado em letras distingue-se, pelo artifício, da empiria:

Que coisa enganosa não é a Arte quando se pretende ser sincero! A gente se senta e se põe a escrever sobre o que sente - ou amiúde o que supõe sentir, - mas depois, com o passar do tempo, começa a ter dúvidas<sup>19</sup>.

Na perspectiva de José Paulo Paes, seu tradutor e comentador, com esses escritos Kaváfis negaria a “falácia romântico-naturalista da sinceridade erigida em critério de valor”:

(...) estabelece ele uma nítida contraposição entre sinceridade da emoção e sinceridade da arte. Toma decididamente o partido desta última quando pergunta-se, em tom afirmativo: “Não mente sempre a arte? E não é quando mente mais que ela se revela mais criativa?”.

Porém, quando está ele mesmo investido do papel de crítico, Paes apaga inúmeras vezes<sup>20</sup> os contornos que separam a sinceridade empírica da sinceridade artística. Ao prefaciá-la sua própria tradução de Paladas de Alexandria, por exemplo, afirma o seguinte sobre a epigramística antiga:

Como acontecia em outros gêneros de literatura da Antiguidade Clássica, também na epigramística havia um repertório de temas e motivos mais ou menos fixos, estabelecidos a partir da performance dos grandes autores do passado. Imitá-los era uma norma de bom gosto artístico, mas *os sentimentos e as vivências pessoais de cada poeta - dos melhores, pelo menos - acabavam por se sobrepor à simples imitação, redimindo o lugar-comum da sua banalidade*.<sup>21</sup>

Nesse caso, o crítico substitui o engenho e a perícia artística, cuja qualidade permitia ao poeta antigo acrescentar variações decorosas ao modelo

<sup>19</sup> *Idem*, p. 41

<sup>20</sup> Isso ocorre em todos os seus textos introdutórios às próprias traduções de poesia antiga, a conferir os que se arrolam na bibliografia deste trabalho.

<sup>21</sup> PAES, J. P. “Introdução” In: PALADAS DE ALEXANDRIA. *Epigramas*. p. 26

imitado, por “sentimentos” e “vivência pessoal” que, em chave romântica, confeririam à obra “dos melhores” a possibilidade de ultrapassar a condição vulgar de cópia e reivindicar o estatuto de original. Claro está que o que norteia essa exigência do crítico é, novamente, o mandamento “romântico-naturalista” de originalidade da criação; ao passo que, para os coetâneos de Paladas, como para todos os que produziram sob o regime das poéticas antigas<sup>22</sup>, seria quase inconcebível cantar algo de inédito e quem o fizesse daria mostras mais de imperícia, se não de loucura, do que de alguma qualidade artística digna de louvor.

A mesma tendência a informar a obra por meio de dados biográficos do autor e, inversamente, de revelar a personalidade do homem por meio de elementos retirados da obra, norteia a leitura da poesia de Paes empreendida por Davi Arrigucci Jr. É o que patenteiam as primeiras linhas do ensaio *Agora é tudo História*:

Pode-se ler a poesia de José Paulo Paes, breve e aguda a cada lance em sua tendência constante ao epigrama, como se formasse um só cancionero da vida toda de um homem que respondeu com poemas aos apelos do mundo e de sua existência interior<sup>23</sup>.

Não surpreende que uma leitura de poemas guiada por parâmetros como esses não leve em conta os textos publicados sob a chancela de “tradução”. Como é que textos originados de tantos outros autores poderiam responder pela “existência interior”, daí pela originalidade literária, de um indivíduo apenas?

Arrigucci situa sua leitura da obra na tensão entre a matriz romana antiga do epigrama satírico e o diálogo com as circunstâncias político-sociais do momento histórico brasileiro, pós golpe de 64. O crítico propõe que a essencialidade do epigrama de Paes e, portanto, sua singularidade em relação ao gênero romano, resida no vínculo com a matéria histórica. Eis a cláusula que sintetiza, ao final do ensaio, sua hipótese:

Singular em sua fisionomia 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 gerais da urbanidade. Daí que por vezes nos faça lembrar do antigo epigrama latino. Mas o essencial é que o momento histórico se faz parte constitutiva da forma, no cerne dessa lírica engenhosa e de palavras contadas.<sup>24</sup>

Não há, porém, essencialidade alguma nisso, pois o “momento histórico” e, particularmente, a ação política são também a substância do epigrama satí-

22 Conferir, por exemplo, a discussão horaciana a respeito de personagens e argumentos inéditos na tragédia. HORÁCIO et alii. A poética clássica p. 58-59

23 ARRIGUCCI, JR, D. “Agora é tudo história” p. 187

24 *Idem ibidem*. p. 200

rico romano. Aliás, o mesmo Arrigucci o admitira, e com acerto, em passagem anterior do mesmo ensaio:

Em sua condensação formal, de valor sobretudo metonímico, pela relação com a realidade em torno, por vezes também objeto de alusão, *o epigrama cumpria ao mesmo tempo sua antiga função social e política, como na velha Roma de Marcial e Juvenal, reivindicando os direitos elementares dos cidadãos, [grifo nosso] agora reduzidos, com o sal do chiste a “suicidados”*.<sup>25</sup>

Se se trata de buscar a especificidade da obra de José Paulo Paes, sugerimos vasculhar as relações entre sua produção “original” de poeta e suas leituras, ou releituras, dos gêneros poéticos antigos. Algo que se poderia fazer, por exemplo, examinando como na obra “original” aparecem, “emprestados”, elementos característicos de uma discursividade retórica que atina a toda poesia antiga greco-latina e, assim, a grande parte da produção “tradutória” de Paes.

Considerando bem, a sátira política poderia, sim, constituir traço distintivo de seu epigrama; não, porém, em contraposição ao gênero dos romanos, mas perante o poema-pílula do primeiro modernismo, cujo interesse principal era a metalinguagem. A recuperação, por José Paulo, da matéria antiga, isto é, da urbanidade, revitalizaria o gênero, portanto, em sua apropriação modernista e brasileira.

Como na Roma imperial, onde fora vetada a palavra pública, característica do período republicano anterior, também no Brasil, face ao autoritarismo dos governos militares, a ironia e o subentendido possibilitam à palavra transpor interdições. É esse o dado que permite observar a frequência não apenas de fôrmas da poética antiga, na poesia de Paes, mas ainda de exemplos de estilização de gênero, em que não se revisita apenas o aspecto “formal” do epigrama, como sugere Arrigucci, mas mantém-se a conveniência da forma de expressão - medida, estrofação, sintaxe, figuratividade - com a temática dos textos, isto é, com a substância de seu conteúdo.

Quando a opressão e a privação da cidadania deixam de ser assuntos de urgência, a produção poética de José Paulo Paes, ainda que não abandone a ironia, abandona o recurso ostensivo ao epigrama. As “odes” publicadas em *Prosas seguidas de odes mínimas*, de 1992, são textos de maior fôlego e estabelecem, com a ode antiga, um contrato discursivo diverso daquele que Arrigucci depreendera e identificara quanto à epigramística. Essas “odes” polemizam com o modelo horaciano e pervertem os parâmetros do gênero, constituindo não propriamente odes, mas, literalmente, paródias.

O contraste entre a ode *À tinta de escrever* e sua matriz, o *Exegi monumentum*, ajuda a ilustrar as inversões operadas em pelo menos uma das espécies do gênero, aquela que contrapõe a efemeridade do poeta à perenidade da poesia, *ars longa uita brevis*.

---

25 *Idem*. p.190

Confronte-se, pois:

**À tinta de escrever**

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

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

*Mas já que o duradouro de hoje nem  
espera a tinta do jornal secar,  
firma, azul, a tua promissória  
ao minuto e adeus que agora é tudo História.*

Com:

**Ode 3.30**

*Mais perene que o bronze um monumento  
ergui, mais alto e régio que as pirâmides,  
nem o roer da chama nem a fúria  
de Áquilo o tocarão, tampouco o tempo  
ou a série dos anos. Imortal  
em grande parte, a morte só de um pouco  
de mim se apossará. Que eu semprenovo,  
acrescido em louvor, hei de crescer  
enquanto ao Capitólio suba o sumo  
Sacerdote e a calada vestal. Aonde  
violento o Áufido espadana, aonde  
depauperado de água o Dauno agrestes  
povos regeu, de humilde a poderoso  
dirão que eu passei: príncipe, o primeiro  
em dar o eólio canto ao modo itálico.  
Assume os altos méritos, Melpómene:  
cinge-me a fronte do laurel de Apolo.*

Trad. Haroldo de Campos

A paródia apoia-se na inversão do *topos* da imortalidade da obra. Na lírica horaciana a eternidade do *monumentum*, obra do poeta, contrapunha-se à

brevidade da vida; na apropriação de Paes, ao contrário, o que foi monumento reduz-se a *momento*: não sobrevive sequer à imprensa diária, com o que se faz, ironicamente, mais breve que a vida. Invertida a tópica, ela afasta, por contrafação, qualquer resquício do que fora a função ritual da lírica, aquela de glorificar reis e heróis, que ressoava ainda no texto horaciano – pois o louvor devido ao herói por seus feitos na guerra destinava-o Horácio ao poeta, que é quem por meio de seu canto divulga e eterniza a glória.

José Paulo Paes “rebaixa” o gênero, remodela-o em contornos satíricos e, a despeito da extensão do texto, aproxima a ode ao epigrama. Afastadas a grandiloquência e a amplificação; seu lugar é ocupado pela conversa jocosa, o trocadilho, o riso miúdo e o sorriso sarcástico. Jogo poético que se estampa no título do conjunto de poemas: *odes mínimas*.

Por meio da preterição do modelo horaciano, essa ode *À tinta de escrever* traça um programa poético: a tinta de Paes destina-se ao bilhete, à notícia, à promissória, às coisas diminutas, transitórias e corriqueiras do presente. O vitríolo do epigrama, a lágrima da elegia, o bronze da epopeia, isto é, os temas clássicos e as palavras graves da poesia erudita, feita pra durar mais que as pirâmides – isso já era. Porém, como em toda a paródia, o texto sucedâneo permanece tensionado pelo sentido do texto primeiro. Paira o espectro de uma lírica grave e, ao mesmo tempo em que se submete, mortificada, ao túmulo do momento, essa tinta fidalga de Paes - elegante no recurso à preterição - não se apaga sem deixar o seu minuto azul na História.

## Referências

- ARRIGUCCI JR, D. Agora é tudo história. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- ARROJO, R. Tradução. In: JOBIM, J. L. (Org). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1. p. 120-136.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- EAGLETON, T. *Marxism and literary criticism*. London: Methuen & co, 1976.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- . *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Pascais. Lisboa: Passagens, 1992.
- HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, J. L. (Org). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- HELDER, H. Ou o poema contínuo. São Paulo: A girafa, 2006.
- HORÁCIO, Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introd. R. de O. Brandão. Trad. J. Bruna. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.
- JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comuni-*

cação. São Paulo: Cultrix, 1969.

KANT, E. Da Arte e do Gênio (excerto da Crítica do Juízo). São Paulo: Abril Cultural, 1980. [Os Pensadores]

KAVÁFIS, K. *Reflexões sobre poesia e ética*. Trad. e apres. José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1998.

OLIVA NETO, J. A. Um saldo da generosidade literária da José Paulo Paes. *Jornal da Tarde*, 17 de outubro de 1998. (artigo de jornal)

OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, trad., intr. e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PAES, J. P. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985 (?).

----- . *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

----- . *Prosas seguidas de odes mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PALADAS DE ALEXANDRIA. *Epigramas*. Seleção, trad., intr. e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

Vv.aa. *Poemas da Antologia Palatina*. Seleção, trad., intr. e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.