
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

NÓS POÉTICOS DE JOSÉ PAULO PAES

Maria Mirtis Caser¹ (UFES)
e Silvana Athayde Pinheiro² (UFES)

RESUMO: José Paulo Paes elegeu o epigrama como forma recorrente de sua poesia. Além disso, o humor e a ironia são também marcas evidentes em seus versos. Sob esse modo poético, há a fluência entre o grande e o pequeno, o local e o universal, a parte e o todo, a criança e o adulto, a vida e a morte, o que não implica em contraposição entre polos, mas em trânsito entre esferas que se interpenetram. O epigramático por vezes se apresenta em variadas feições poéticas que articulam esses pares, como no poema que é objeto de análise deste artigo, “Ode à minha perna esquerda”, do livro *Prosas seguidas de odes mínimas* (1992). O poema matiza pontos de contato entre a vida e a obra poética de Paes, portanto, apresenta um perfil autobiográfico. Inicialmente, a análise parte de observações já realizadas por Davi Arrigucci Jr. sobre o poema em questão. Depois, o trabalho procura ampliar tal análise, pautando-se principalmente nas categorias de *fragmento*, segundo Roland Barthes (1977) e de *unheimlich*, conforme descrito nos registros de Sigmund Freud (1976).

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira; José Paulo Paes; autobiografia; epigrama.

A obra poética de José Paulo Paes começou a ser publicada em 1947, com o livro de poemas *O aluno*, seguido de *Cúmplices* (1951), *Poemas reunidos* (1961), *Anatomias* (1967), *Meia Palavra* (1973), *Resíduo* (1980), *Um por todos* (1986), *A poesia está morta mas juro que não fui eu* (1988), *Prosas seguidas de odes mínimas* (1992), *A meu esmo* (1995) e *De ontem para hoje* (1996). Além dos citados, publicou vários livros de poemas para crianças e atuou como importante tradutor de obras literárias de diversas línguas.

Na busca constante de dizer o máximo no mínimo, Paes elegeu o epigrama como forma maior. No transitar entre o grande e o pequeno, traduz a célebre frase de Goe-

1 mirtiscaser@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/1341358191671907>

2 pinheirosilvana12@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4226301273514930>

the: “É principalmente no ato de se limitar que se revela um mestre”. Talvez, por isso, pudesse dizer com aparente honestidade: “quando penso que alguém da grandeza de Manuel Bandeira se considerava um poeta menor, que mais posso ser senão um mínimo poeta?” (Paes 1996: 2).

Sobre a forma do epigrama, Arrigucci esclarece:

Desde suas formas arcaicas, enquanto inscrição feita na pedra para assinalar o reconhecimento de que ali alguma coisa é (...), constitui uma fórmula condensada em poucos versos, na qual se mesclam os gêneros, podendo combinar a notação épica do acontecimento e o sentimento do drama ao tom lírico da elegia ou à verve satírica, a que em geral vem associada em nossos dias. É que além do traço primitivo da mistura dos gêneros e de sua extensa voga entre os romanos, ficou-nos sobretudo do epigrama essa ideia da forma incisiva, voltada para o comentário irônico ou corrosivamente satírico da vida pública. (Arrigucci 1998: 22)

As marcas da poesia de Paes, além do perfil epigramático frequente, são a ironia e o humor de uma linguagem cortante. Somando-se a essas marcas, Davi Arrigucci Jr., em artigo introdutório do livro *José Paulo Paes – Melhores Poemas*, aponta outro aspecto fundamental na poesia desse poeta, que se articula à opção insistente pelo epigrama:

a dimensão infinitamente pequena que se contrapõe a essa face genérica e infinitamente grande. Dessa articulação depende aquela palpitação particular e concreta que dá vida ao epigrama como um todo, como um mundo em miniatura. Compreendê-la supõe penetrar (...) no movimento interno à forma pela qual o infinitamente pequeno chega a se abrir para o infinitamente grande. (Arrigucci 1998: 27-8)

Essa fluência entre o grande e o pequeno não implica contraposição, mas trânsito entre esferas aparentemente opostas, que, no entanto, se interpenetram. As aparências transitivas entre o grande/pequeno percorrem e se traduzem nos trajetos que Paes realiza poeticamente entre local/universal, parte/todo, criança/adulto, vida/morte, “enquanto parte da experiência a uma só vez mais íntima e mais ampla” (Arrigucci 1998: 28).

Do aparentemente mais próximo, do provinciano às vezes, do testemunho histórico, o poeta desloca seu olhar para a busca do sentido de um todo (é certo, fragmentário). Brincando com a morte, tema recorrente, fala da vida. Escrevendo para crianças, traz o tempo não abolido de um corpo, que é e não é mais o seu.

Como analisa Arrigucci, realizar leituras nessas superfícies unissonamente dissonantes é um desafio. As tensões sobre tais superfícies poéticas podem ser muito mais do que dados do perfil de sua obra. Podem ser dados de sua própria biografia, enten-

dida, aqui, em sentido largo, como conjunto de experiências que se superam, mas que permanecem como sombras de um processo de construção da interlocução com o mundo (Arrigucci 1998: 32-33).

Por isso, ao mergulhar-se na obra de José Paulo Paes, vem o desejo de conhecer um pouco mais sobre ele mesmo (como se fosse possível). Escritor e obra se tornam igualmente instigantes. Daí, a aventura de matizar pontos de contato entre a vida e a obra poética de Paes. Um grande risco, já que se pode cair num erro, histórico, de tentar reduzir um ponto ao outro. Mas vale à pena resvalar esse limite.

Num certo sentido, toda obra é sempre autobiográfica. Mas nela mesma se encontra o limite dessa afirmativa, pois que toda tentativa de escrita, sendo tentativa de inscrever-se, de se auto-escrever, escapa ao próprio autor:

Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O Texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado por meu modo de escrever. (Barthes 1977: 8)

Quando o autor busca falar de si mesmo, se depara com a impossibilidade humana de ser fiel a uma desejável (ou não) imagem real de si mesmo, pois quem pode encontrá-la? Tal imagem já é uma imagem, portanto produção humana. Tudo o que o poeta diz:

deve ser considerado como dito por uma personagem de romance - ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto ninguém por detrás). (Barthes 1977: 129)

Considerando as múltiplas vozes, as muitas personas, as inúmeras superfícies e “nós” de cada ser humano (tanto mais, quanto humano), há de se ter o respeito por essa pluralidade, e não reduzi-la a uma leitura única. Paes era um trabalhador da palavra, que atuava em tantas frentes, por achar que “a vida era rica demais para permitir especializações” (Kamel 1998: 22).

Gostaríamos de tomar como estação de partida, então, para estabelecer pontos de contato entre fatos da vida de José Paulo Paes e sua poesia, um poema que muito nos instiga pela sua provocante construção e pela (sempre aparente) relação mais visível com acontecimentos da biografia do autor. Embora seja um longo poema subdividido em sete partes, muitas de suas partes garantem características epigramáticas:

ODE À MINHA PERNA ESQUERDA

1

Pernas
para que vos quero?

Se já não tenho
por que dançar?

Se já não pretendo
ir a 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 enchem 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?

nã o
n ã o
N ã O !

3

Aqui estou,
Dora, no teu colo,
nu
como no princípio
de tudo.

Me pega
me embala
me protege.

Foste sempre minha mãe
e minha filha
depois de teres sido
(desde o princípio
de tudo) a mulher.

4

Dizem que ontem à noite um inexplicável morcego
assustou os pacientes da enfermaria geral.

Dizem que hoje de manhã todos os vidros do ambu-
latório apareceram inexplicavelmente sem tampa,
os rolos de gaze todos sujos de vermelho.

5

Chegou a hora
de nos despedirmos
um do outro, minha cara
data vermibus
perna esquerda.
A las doce en punto
de la tarde
vão-nos separar
ad eternitatem.
Pudicamente envolta
num trapo de pano
vão te levar
da sala de cirurgia

para algum outro (cemitério
ou lata de lixo
que importa?) lugar
onde ficarás à espera
a seu tempo e hora
do restante de nós.

6

esquerda direita
esquerda direita
 direita
 direita

Nenhuma perna
é eterna.

7

Longe
do corpo
terás
doravante
de caminhar sozinha
até o dia do Juízo.
Não há
pressa
nem o que temer:
haveremos
de oportunamente
te alcançar.

Na pior das hipóteses
se chegares
antes de nós
diante do Juiz
coragem:
não tens culpa
(lembra-te)
de nada.

Os maus passos
quem os deu na vida
foi a arrogância
da cabeça
a afoiteza
das glândulas
a incurável cegueira

do coração.
Os tropeços
deu-os a alma
ignorante dos buracos
da estrada
das armadilhas
do mundo.

Mas não te preocupes
que no instante final
estaremos juntos
prontos para a sentença
seja ela qual for
contra nós
lavrada:
as perplexidades
de ainda outro Lugar
ou a inconcebível
paz
do Nada.
(Paes 1992: 55-60)

No início da década de sessenta, José Paulo Paes teve um começo de gangrena na perna direita, com dores agudas que os analgésicos aliviavam precariamente, mantendo-o preso em casa por alguns meses. Uma intervenção cirúrgica para restabelecimento da circulação nas pernas livrou-o da gangrena, possibilitando sua volta à ativa. Duas décadas depois, quando da ocasião do lançamento de seu livro *Um por todos*, viveu novo drama, semelhante ao primeiro, devido a outro acidente circulatório, agora na perna esquerda, rapidamente agravado pela conseqüente necrose do pé. A amputação foi inevitável, assim que o processo necrótico foi finalizado. Ele mesmo narra este acontecimento:

Chegou finalmente o dia de ir para o hospital. Nesse dia eu estava tão alucinado que cheguei a sugerir ao médico me cortasse ambas as pernas para maior segurança. A amputação, acima do joelho, foi feita ao meio dia. Da sala de cirurgia segui para a de recuperação, onde só voltei a mim na madrugada do dia seguinte. Quando abri os olhos, estava totalmente lúcido, sem mais tonturas nem delírios nem dores. Levaram-me embriagado de lucidez – se assim se pode dizer – para o quarto [...] a cicatriz psicológica deixada pela amputação fechou-se definitivamente com o poema nela inspirado, ‘Ode à minha perna esquerda’.
(Paes 1996: 67-8)

Embora carregue, sem dúvida, a face trágica de um fato realmente ocorrido, Paes consegue tratar da matéria, no poema, com certo distanciamento (também pelo distanciamento de tempo entre o acontecido e a produção do poema), dando aos versos uma tonalidade de ironia peculiar ao seu trabalho.

O poema parece ser bastante representativo de sua obra poética como um todo. Abrindo a segunda parte de um de seus últimos livros, *Prosas Seguidas de Odes Mínimas* (1992), “Ode à minha perna esquerda” é um longo poema, dividido em sete partes. Por se relacionar tematicamente à morte e ao juízo final, fica explicável a escolha do número sete, simbolicamente ligado ao texto bíblico do Apocalipse, livro que traz várias ocorrências desse número escatológico: as sete cartas às sete igrejas da Ásia; os sete anjos das igrejas; os sete espíritos de Deus; o cordeiro que tinha sete chifres e sete olhos; os sete anjos com as sete últimas pragas; as sete trombetas; os sete selos do livro. Em outros livros bíblicos a ocorrência do número sete também é significativa.

O ritmo do poema é variante ao longo das partes, oscilando entre os momentos-ápice de confusão emotiva e de pensamentos inebriantes frente ao esperado (desesperado) acontecimento, e os momentos de descanso interino, intervalar, em meio a uma turbulência e outra.

A primeira parte do poema tem por base uma ironia a partir do dito popular “Pernas pra que te quero!”. Reinventando a locução, pela correção do pronome *te*, para o seu plural *vos*, e pela substituição da exclamação pela interrogação, o poeta brinca com seus próprios sentimentos, tentando reconhecer uma possível compensação em se ter uma perna só.

A parte seguinte contrasta visivelmente com a primeira, pela assimetria de sua forma, que traduz as oscilações de um momento de confusão, repleto de imagens oníricas e fantasmáticas, vivido pelo poeta ao estabelecer um diálogo com o pé morto, já longe do corpo, e este abandonado num mundo de alucinações.

O fragmento 3 leva o poeta ao descanso contrastante com o quadro anterior, nos braços de sua eterna musa, Dora, mulher com quem foi casado.

O quarto poemeto narra uma história, numa escrita inclinada mais à prosa, de humor insólito, sobre um vampiro na enfermaria do hospital, *intermezzo* para a mutilação, o sacrifício narrado no quinto movimento, este, um diálogo final com a perna ainda a ser amputada.

A sexta parte mimetiza sonora e visualmente uma marcha militar, que de repente se silencia em um dos seus movimentos, o da perna esquerda já amputada.

E o último movimento do poema é o mais longo e se constitui num diálogo com a perna, agora longe do corpo, que caminhará sozinha para o juízo final. Com um tom paródico, o poeta fala da morte inevitável de todo o corpo, mas sem acentuar a gravidade, o que ele consegue por meio da ironia.

Cada uma das sete partes do poema apresenta uma semelhança com a opção pelo epigrama, tão comum à sua obra, e mantém certa independência entre si, como pedaços, partes, fragmentos ou movimentos de uma mesma peça musical, um réquiem, devido ao tema. Tal característica formal parece enfatizar as relações de transitividade entre o grande/pequeno, entre a parte/todo, marcas recorrentes nos poemas de Paes, como já vimos no início deste trabalho.

Barthes discorre a respeito do aspecto dos fragmentos, como insistente forma de sua escritura. Para ele, “o fragmento é como a ideia musical de um ciclo [...]: cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas: a obra é feita somente de páginas avulsas” (Barthes 1977: 102). Nesse sentido, os fragmentos, alguns quase epigramáticos no poema em questão, parecem adquirir o mesmo perfil. Entretanto, no que se refere ao porquê dessa opção, há uma diferença básica aqui: Barthes escreve “tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres (mas ele não gosta dos fins: o risco de cláusula retórica é grande demais: receio de não saber resistir à última palavra, à última réplica)” (Barthes 1977: 102). No poema de Paes, embora a nosso ver tal cláusula não se cumpra, os versos caminham para uma finalidade de despedida da perna esquerda.

A relação de afastamento/proximidade entre parte e todo, concretiza, de certa forma, a temática do próprio poema: perna e corpo são, a um só tempo, corpo e partes do corpo. Corpo, que por sua vez também é e não é uma superfície de um eu, que acaba se vendo como um corpo longe do corpo:

Chegou a hora
de nos despedirmos
um do outro, minha cara
data vermibus
perna esquerda.

O poeta se vê como uma unidade fragmentada. Perna esquerda e corpo, um e outro, eu e você, a quem ele se refere na primeira pessoa do plural, que logo deixará de ser nós.

Barthes também, ao lidar com as imagens fotográficas de sua juventude, situação que possibilita um distanciamento mais consentido para falar com certa lucidez sobre as relações com o próprio corpo, reconhece o sentimento de estranheza:

a imageria [...] me põe em relação com o ‘isso’ de meu corpo; ela suscita em mim uma espécie de sonho obtuso, cujas unidades são dentes, cabelos, um nariz, uma magreza, pernas com meias compridas, que não me pertencem, sem, no entanto pertencer a mais ninguém: eis-me então em estado de inquietante familiaridade: veja a fissura do sujeito (exatamente aquilo de que ele não pode dizer nada). (Barthes 1977: 7)

A estranheza causada por olhar um corpo que é seu e não seu, por isso é também estranho e familiar, parece se relacionar com a categoria descrita por Freud (1973: 73-318), denominada por ele de *Unheimlich*. Freud tenta selecionar temas de estranheza que se destacam na obra de Hoffmann, intitulada *O Homem da Areia*. Esses temas dizem respeito ao fenômeno do *duplo*. A obra traz personagens considerados idênticos, pois possuem “conhecimento, sentimentos e experiências em comum com o outro” ou há uma identificação tamanha de um sujeito com outros onde “há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self)” (Freud 1973: 293).

O texto prossegue esclarecendo o que venha a ser o *duplo*: “tem ligações com reflexos em espelhos, com sombras, [...] com a crença na alma e com o medo da morte”. Fala de uma evolução da ideia do “duplo”, que originariamente era uma segurança contra a destruição do ego, fruto do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Em estádios superiores do ego, existe uma atividade mental capaz de tratar o ego como objeto, o homem é capaz de auto-observar-se (Freud 1973: 295). E Freud narra, ainda, histórias e experiências que apresentam casos como exemplos de *Unheimlich*, e que retornam à antiga concepção animista do objeto:

É como se cada um de nós houvesse atravessado uma fase de desenvolvimento individual correspondente a esse estágio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo aquilo que agora nos surpreende como ‘estranho’ satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão. (Freud 1973: 300)

É possível ler a relação do poeta das odes mínimas com sua perna esquerda a ser amputada como uma expressão do *Unheimlich* freudiano, na perspectiva da observação distanciada, da auto-observação, do “duplo”, e também do ponto de vista de um estágio animista. O poeta pode observar, de fora, a perna que se tornará independente e vê-la em vida, fora de si mesmo. O *Unheimlich* dessa relação se presentifica nos diálogos com a perna mutilada ao longo dos fragmentos de número 1, 2, 5 e 7. O eu lírico consegue traduzir esse sentimento de estranheza familiar com o seu toque de humor e com sua capacidade de rir de si mesmo.

Mas não é a primeira vez que o poeta se refere à sua perna amputada com esse tom humorado. No ano anterior à publicação das *Odes Mínimas*, José Paulo Paes já traz o tema da perna esquerda no pequeno trecho introdutório de seu livro infanto-juvenil, *O menino de Olho d’Água* (1991). Paes brinca com a ausência de sua perna, buscando elementos mitológicos das histórias de aventuras escritas para as crianças:

Ouvi essa história do Rubens, quando ele era piloto de navio pirata. Depois se cansou do mar e virou desenhista. Eu também já fui pirata, desses de perna de pau, venda no olho e tudo o mais. Agora que sou escritor, troquei a venda por um par de óculos e a perna de pau por uma perna mecânica. Mas chega de conversa, vamos ao que interessa. (Paes 1991: 3)

Num diálogo interessante com as imagens produzidas por Rubens Matuck, também ilustrador dos seus oito poemas de *Olha o bicho* (1989), *O menino de Olho-d’Água* é prosa em versos, “[...] uma história descalça/que gosta de pisar grama/e de sentir os cabelos/despenteados pelo vento” (Paes 1991: 3). Paes inicia a história com uma digressão metalinguística sobre os ofícios de escritor e de ilustrador, reportando-se a um tempo passado vivido por ambos, tempo de magia, de fantasia, que não traz o

pesar de um tempo abolido (Barthes 1977: 28), um tempo que ainda está, o tempo da infância.

A transitividade adulto/criança também parece ser uma das tensões presentes na obra de Paes, já que se dirigiu a ambos os públicos. Escrevendo para o público infanto-juvenil, é como se o escritor escrevesse também para a criança que existe nele mesmo. Um corpo que já foi, e não é mais, mas que de alguma forma, continua sendo.

Da mesma forma, jogar poeticamente com a perna de pau que é trocada por uma perna mecânica é jogar não só com a variação temporal do corpo. A leitura desse jogo poético remete para além da variação temporal: fala da impossibilidade de se ter um corpo só. Temos vários. O corpo é plural, pela variação no tempo, pela multiplicidade de membros e órgãos, pela pluralidade de cenas em que se insere.

A ode à perna esquerda, que enfatiza a pluralidade do corpo, traz fatalmente a relação entre a vida e a morte. Isto é mais plausível no quinto e no sétimo fragmento do poema. A morte da perna é o prenúncio da morte de todo o corpo, que ainda permanece em vida. Viver, assim, é caminhar para a morte, é morrer um pouco a cada tempo:

Chegou a hora
de nos despedirmos
um do outro, minha cara
data vermibus
perna esquerda.
A las doce en punto
de la tarde
vão-nos separar
ad eternitatem.
Pudicamente envolta
num trapo de pano
vão te levar
da sala de cirurgia
para algum outro (cemitério
ou lata de lixo
que importa?) lugar
onde ficarás à espera
a seu tempo e hora
do restante de nós.
(Paes 1992: 57-58)

Lidar com um membro do corpo morto é lidar com a inevitável morte gradativa de todo o corpo. Tal pensamento evoca um assustador trecho de Barthes:

Em Leysin, em 1945, para me fazerem um pneumotórax extrapleural, tiraram-me um pedaço de costela, que me depois devolvido solenemente, enrolado num pouco de gaze medical (os médicos, suíços, é verdade, professavam assim que meu corpo me pertence, qualquer que seja o estado despedaçado em que eles mo envolvam: sou proprietário de meus ossos na vida como na morte). Guardei durante muito tempo, numa gaveta, esse pedaço de mim mesmo, [...] não sabendo o que fazer dele, não ousando me livrar dele por medo de atentar contra minha pessoa, embora me fosse bastante inútil ficar fechado assim numa escrivaninha, em meio a objetos ‘preciosos’ [...]. E depois, um dia, compreendendo que a função de toda gaveta é de suavizar, de aclimatar a morte dos objetos, fazendo-os passar por uma espécie de lugar piedoso, de capela empoeirada onde, sob o pretexto de os manter vivos, arranjamos-lhes um tempo decente de triste agonia, mas não indo até ousar jogar esse pedaço de mim mesmo na lata de lixo comum do prédio, lancei a costeleta e sua gaze do alto do balcão, como se estivesse dispersando romanticamente minhas próprias cinzas, na rua Servandoni, onde algum cachorro deve ter vindo farejá-las. (Barthes 1977: 68-9)

O fato descrito por Barthes parece estabelecer alguma identidade com a situação poeticamente narrada por Paes. Preservar o membro mutilado em algum lugar de sepultamento, seja um cemitério, uma gaveta, uma lata de lixo, é mantê-lo num lugar de passagem, onde ele é a um só tempo vivo e morto, à espera do restante do corpo que caminha para a morte.

No último fragmento do poema de Paes, essa constatação se rompe na situação ironizada pelo eu lírico sobre a chegada da perna esquerda, antes do corpo, ao juízo final. O poeta exorta a perna a não temer frente aos questionamentos do juiz, quanto aos erros cometidos pelo corpo, e vai, um a um, enumerando os membros corporais responsáveis por cada erro, isentando a perna de qualquer culpa e garantindo-lhe a presença de todo o corpo quando for emitida a sentença final. Nesse jogo catártico, ao mesmo tempo brincalhão e assustador, o poeta vai se despedindo de sua perna esquerda e enfrentando os falsos limites entre a vida e a morte.

Essa máxima (a meu ver) ode de Paes desfaz esses e muitos limites, através da construção bem arquitetada poeticamente sobre temas delicados para autor e leitores. Nas odes mínimas, José Paulo Paes apresenta o que há de melhor em sua poesia. “Ode à minha perna esquerda” é um bom indício de sua obra como um todo, oscilante entre o particular e o geral, entre o pessoal e o universal, entre o fragmento e o todo. Um poeta na busca de dizer o mínimo com grandeza.

OBRAS CITADAS:

ARRIGUCCI, Davi Jr., org. *Os melhores poemas de José Paulo Paes*. São Paulo: Global, 1998.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1977.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras Psicológicas Completas*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 273-318.

PAES, José Paulo. *O Menino de Olho-d'Água*. São Paulo: Ática, 1991.

———. *Prosas Seguidas de Odes Mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

———. *Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*. São Paulo: Atual, 1996.

KAMEL, Ali, ed. “A Poesia brasileira perde José Paulo Paes, 72 anos”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 outubro 1998, p. 22.

POETIC FOLDS OF JOSÉ PAULO PAES

ABSTRACT: José Paulo Paes chose the epigram as a recurrent form of his poetry. In addition, humor and irony are also evident marks in his verses. In this poetic way, there is the fluency between the great and the small, the local and the universal, the part and the whole, the child and the adult, life and death, which does not imply in opposition between poles, but in between interpenetrating spheres. The epigrammatic sometimes presents itself in various poetic features that articulate these pairs, as in the poem that is the object of analysis of this article, “Ode à minha perna esquerda”, from *Prosas seguidas de odes mínimas* (1992). The poem qualifies points of contact between the life and the poetic work of Paes, therefore presents an autobiographical profile. Initially, the analysis starts from observations already made by David Arrigucci Jr on the poem question. Afterwards, this paper seeks to amplify this analysis, focusing mainly on the categories of fragment, according to Roland Barthes (1977) and *unheimlich*, as described in Sigmund Freud’s (1976) records.

KEYWORDS: Brazilian poetry; José Paulo Paes; autobiography; epigram.

Recebido em 21 de setembro de 2017; aprovado em 20 de dezembro de 2017.