



A poética do simulacro: a dialética homem *versus* visão em *Aos pés de Batman*, de Joaquim Paiva.

The poetics of simulacrum: the man *versus* vision dialectics in *Aos pés de Batman*, by Joaquim Paiva

Flavio Pereira Senra¹

Rafael Ottati²

RESUMO: *Aos pés de Batman*, obra do diplomata e fotógrafo Joaquim Paiva, reúne poemas que transgridem o uso tradicional da linguagem e das convenções do texto poético, como a ausência de pontuação e a subversão da sintaxe. Ademais, há um entrecruzamento de gêneros discursivos. Para tal, o eu-lírico utiliza elementos da arte fotográfica, como o *zoom*, além de recursos estilísticos que permitem uma análise à luz da discussão contemporânea sobre os simulacros platônicos, sob o viés de Gilles Deleuze.

Palavras-chave: simulacro; Joaquim Paiva; interdiscursividade; multifocalidade.

ABSTRACT: *Aos pés de Batman*, written by diplomat and photographer Joaquim Paiva, collects poems that transgress the use of language and the conventions of the poetic text, such as the absence of punctuation and the subversion of the syntax. Furthermore, there is an interweaving of discursive genres. To achieve it, the persona uses features from the photographic art, such as zoom, and to the use of stylistic features that allow an analysis in the light of the contemporary discussion of the Platonic simulacra, from the perspective of Gilles Deleuze.

Keywords: simulacrum; Joaquim Paiva; interdiscursivity; multifocality.

INTRODUÇÃO: “AS FOTOS TRAZEM O REAL”

Os poemas que compõem *Aos pés de Batman* – obra do fotógrafo, colecionador de fotografia contemporânea e escritor Joaquim Paiva publicada em 1994 –, de modo geral, revelam um caráter transgressor no tocante ao uso da linguagem e às convenções tradicionais do texto poético. A completa ausência de sinais de pontuação, e até mesmo de uma enunciação que siga a sintaxe tradicional da Norma Culta da língua são traços dessa transgressão do texto de Paiva. Percebe-se, ainda, um explícito entrecruzamento de gêneros discursivos, já que os textos de Paiva são um híbrido entre o texto poético e o texto em prosa. Para auxiliar este hibridismo, o eu-lírico-narrador utiliza elementos

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Docente de Língua Portuguesa e Literaturas no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, campus Duque de Caxias.

² Mestre e doutorando em Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação Ciência da Literatura (UFRJ). Bolsista do CNPq.

oriundos da arte fotográfica, como o *zoom*, a sobreposição de imagens, e a discussão contemporânea sobre os simulacros platônicos.

No que se refere a esse entrecruzamento de discursos, percebe-se uma relação entre a linguagem poética – tradicionalmente verbal – e a imagética – não verbal; aqui, especificamente, através de referências diversas à linguagem fotográfica. É o que pode ser evidenciado no poema abaixo (sem título, assim como todos os demais da obra): “As fotos trazem o real é difícil/revê-las fazem doer o tempo arranha é/crespo escama é laminar aperta é sádico” (PAIVA, 1994, p. 16).

Nota-se no poema em questão já em seu primeiro verso/linha uma relação de tensão entre o eu-lírico/narrador e a representação trazida pela imagem fotográfica, pois “As fotos trazem o real”, sendo “difícil revê-las”. Em seguida, nota-se que características diversas são atribuídas ao substantivo abstrato “tempo”, sendo ele ao mesmo tempo descrito através de uma perspectiva zoomórfica (um ser que “arranha”, que “escama”), antropomórfica (através dos predicativos “crespo” e “sádico”) e até mesmo reificada (sendo “laminar”). Tais características possuem em comum o fato de aterem-se sensorialmente ao tato, ao invés de apelarem à visão, sentido mais próximo ao ato de ver e de fotografar. Nota-se também que essas três formas de se definir a relação do ser humano com o tempo de alguma maneira trazem consigo uma conotação negativa, de forma que o tempo irá ferir o homem ao *arranhá-lo* – supostamente, com suas *garras*, seguindo o viés animalizante –, *escamá-lo*, isto é, revelar as camadas e camadas existentes sob o homem, uma maneira metafórica de indicar como o passado (aquilo que está *oculto*, *enterrado*, sob *camadas*) é trazido ao presente. Essas concepções, semanticamente, dialogam com o adjetivo “laminar”, que remete o leitor de imediato ao substantivo “lâmina”, já que tanto os atos de *arranhar* e de *escamar*, tal como faz uma lâmina, são formas de se cortar a pele. Além disso, o termo “crespo” traz consigo uma ideia de aspereza, dureza, que também coaduna com essa imagem composta a respeito do tempo e, por fim, a palavra que define certo prazer que o tempo sentiria em imolar o ser humano: “sádico”.

Retomando o poema, percebe-se que essa descrição do elemento tempo é feita após o eu-lírico afirmar a dificuldade de rever as fotografias. Uma das visões acerca da imagem fotográfica, conforme sintetizado por Susan Sontag (SONTAG, 1971, p. 149-150) e por Roland Barthes (BARTHES, 1984, p. 13-14), é a de que esta funciona como registro de um momento congelado no tempo, uma representação supostamente real, fidedigna de um cenário composto por um *onde*, um *quando* e um *quem* – podendo ser perfeitamente cabível a ideia da pessoa que está na imagem fotográfica ser a mesma que

a contempla, mas com um abismo cronológico entre essas duas versões do mesmo Eu. O poema em análise mostra como a suposta capacidade do registro fotográfico de “captar” o real de forma harmônica (fidedigna), paradoxalmente, traz à tona uma concepção aflitiva, desarmônica, pois leva o homem a um conflito imediato com as suas concepções de tempo. A fotografia, sendo, seguindo esse viés, uma *cópia* do real, acaba por causar em seus receptores sensações e reações conflitantes, estabelecendo uma tensão dialética (e, dependendo do caso, diacrônica) entre a realidade do elemento observador da foto e a realidade trazida pela foto em si. Walter Benjamin tece comentários pertinentes a essa discussão, ao afirmar que a fotografia

(...) pode, por exemplo, salientar aspectos do original, que só são acessíveis a uma lente regulável e que pode mudar de posição para escolher o seu ângulo de visão, mas não são acessíveis ao olho humano ou, por meio de determinados procedimentos como a ampliação ou o retardador, registrar imagens que pura e simplesmente não cabem na óptica natural. (...) Além disso, (...) pode colocar o original em situações que nem o próprio original consegue atingir. Sobretudo, ela toma-lhe possível o encontro com quem a apreende, seja sob a forma de fotografia, seja sob forma de disco. (BENJAMIN, 1994, p. 168).

É o próprio autor alemão que afirma que a fotografia perde o seu valor de culto em relação ao valor de exposição (BENJAMIN, 1994, p. 168), isto é, enquanto uma representação do real, perde, perante o olhar humano, conotações de cunho ritualístico, sagrado (como, citando um exemplo do próprio autor, determinadas esculturas dentro de Igrejas no período da Idade Média, só contempláveis por quem adentra a catedral). Assim, a fotografia traz consigo uma necessidade imanente de exposição – ou de *superexposição*, se levarmos em conta que as análises *benjaminianas* têm como objetivo corroborar suas visões acerca do processo de reprodutibilidade técnica³.

Essa perda do caráter de culto, da *aura* da fotografia se faz presente ao longo da obra *Aos pés de Batman*. Pode-se afirmar, pois, que dentre muitas questões trazidas à tona pela dicção poética de Joaquim Paiva, percebe-se uma relação de constante tensão

³ Por não ser o viés do presente texto, optou-se por apenas abordar tangencialmente o conceito de reprodutibilidade técnica. Para análises mais devidas acerca da questão, recomenda-se a leitura do texto em que Walter Benjamin discorre acerca dele, presente na Bibliografia ao fim deste artigo.

entre o humano e a imagem fotográfica – entendendo aqui o *registro fotográfico* como, sob uma abordagem metonímica, uma representação de um sem-fim de realidades, de tempos, dentre outras possibilidades. Essa tensão, dentro da referida obra de Paiva, encontra-se manifestada em determinados poemas tanto pela menção direta à fotografia, quanto pelas referências a termos semanticamente ancoráveis ao fazer fotográfico – como as referências à luz⁴, ao brilho e à visão, recorrentes na obra de Paiva. É o que podemos ver no poema que segue.

“JE FUYAIS LA LUMIÈRE”

A luz bateu focos se cegar esfregou os olhos suave por entre as folhagens acariciando o chão verde árvores paredes prédios a luz quero acordou-me je fuyais la lumière banhou nos jorrou jamais mortíça fonte de meu coração (PAIVA, 1994, p. 16).

Conforme mencionado no início do presente texto, um dos traços mais constitutivos da poesia de Joaquim Paiva é o entrecruzamento de gêneros discursivos. No poema reproduzido acima, mesmo com a total ausência de pontuação, percebe-se uma inter-relação com o discurso narrativo. A tensão entre o homem e a luz no poema acima se faz presente através de certos recursos estilísticos precisos, como a caracterização sinestésica. Nota-se que o eu-lírico/narrador faz uma série de menções à visão (“cegar”, “esfregou os olhos”) bem como ao tato (“esfregou”, “acariciando”). O poema tem início com a descrição de que “a luz bateu”, o que já estabelece um jogo polissêmico apropriado: o verbo “bater”, nessa acepção, é popularmente empregado para designar o fato de algo ou alguém ser iluminado – ou seja, a luz alcançou algum corpo, animado ou não. Contudo, levando-se em consideração a tensão que se desenvolve ao longo do poema, não podemos ignorar outro sentido do verbo em questão: “acertar”, “golpear”. Não soa forçoso afirmar isso se considerarmos que, no mesmo verso, após essa luz ter batido em algum personagem inominado, o verbo “cegar” se faz presente. Os versos que

⁴ Como se sabe, a técnica fotográfica consiste, basicamente, no registro de imagens por meio de exposição luminosa, fixando-as em uma superfície sensível (o papel). Diga-se de passagem, o vocábulo fotografia é oriundo do termo grego γραφή *grafê*, e significa “desenho com luz e contraste”.

seguem parecem criar um sequenciamento narrativo em que algum ser, após ter esfregado os olhos, parece enxergar, de forma “suave”, um ambiente idílico (“por entre as folha-/gens acariciando o chão verde árvores”). Contudo, eis que uma sutil gradação é empregada, através do emprego dos substantivos “árvores paredes prédios”, o que sugere uma *mudança* no objeto visto. É como se o cenário percebido inicialmente – a floresta, descrita de forma quase edênica, em perfeita harmonia com esse personagem que chega a acariciar este cenário – se revelasse um ambiente urbano. “árvores” se revelam “paredes”, e, por fim, “prédios”. O natural dá lugar ao artificial, a tudo aquilo que foi construído pela mão do homem. Tal artificialismo intensifica o eixo semântico ver/não ver explicitado no poema em questão: fisicamente, aquilo que vemos é, na verdade, aquilo que a luz revela, tendo os espectros coloridos de seu raio refletidos. No entanto, a quantidade de luz pode, igualmente, fazer com que alguém não consiga ver nada, ou que veja tão poucos elementos de algo/alguém a ponto de confundir essa imagem, enxergando *outro* algo/alguém.

Além disso, mesmo embora a luz o cegue ou o iluda, este personagem, revelando-se como um eu-lírico em primeira pessoa no quarto verso/linha, mostra uma subjetividade em conflito com o mundo que vê: “a luz quero”. Compreendendo o termo “luz” como pertencente ao mesmo campo semântico do registro fotográfico, infere-se que ele recusa essa realidade, preferindo a imagem da realidade, que pode ser maleada, alterada, vista de maneira diferente do real – em termos mais objetivos, prefere-se a foto de um cenário bucólico ao mundo real urbano. Tal relação entre ilusão e realidade pode ser encarada também no trecho “acordou-me / je fuyais la lumière”, sendo que essa frase em francês significa “eu fugi da luz”⁵. Levando-se em conta o que foi dito anteriormente, nota-se neste ponto uma contradição, já que o mesmo eu-lírico que enuncia, através de um hipérbato, “a luz quero”, afirma ter fugido da luz. Essa descrição aparentemente ilógica, em verdade, corrobora a tensão, a confusão entre este eu-lírico e o universo representado na fotografia, uma representação do real que ele por vezes aceita, por vezes renega, por não compreendê-la.

Os versos finais, “banhou-nos jorrou / jamais mortiça fonte de meu coração”, iniciam-se trazendo à tona dois verbos pertencentes ao campo semântico líquido: “banhar” e “jorrar”, conjugados no pretérito perfeito, tendo, no primeiro, a inclusão de mais algum personagem, já que o eu-lírico emprega o pronome oblíquo “nos”, indicando que ele e mais alguém (ou algumas pessoas) foram iluminados, “banhados” pela luz. Deve-se

⁵ Cabe ressaltar que tal frase é oriunda de uma tragédia clássica de Jean Racine, intitulada “Hipólito e Fedra”, o que explicita não só a intertextualidade, mas o hibridismo de gêneros literários.

relembrar que é recorrente a associação do verbo “banhar-se” com a ideia de iluminar-se. Essa liquefação do elemento luz, sugerida pelo uso destes dois verbos, parece ter, enfim, sua “fonte” revelada: os próprios sentimentos mortificantes do eu-lírico – “mortiça fonte de meu coração”. Deve-se levar em conta que a ausência de pontuação na poesia de Paiva permite que o leitor agrupe as palavras de forma que bem entender, fazendo dele não mero leitor passivo que recebe as orações já devidamente “fechadas”, mas um co-narrador/co-eu-lírico, que, de acordo com as opções de interpretação feitas, pode inferir este ou aquele significado. O que se propôs aqui foi uma leitura em particular, em que o advérbio de negação “jamais” é associado ao verbo “jorrou”, querendo, assim, conotar que essa luz “jamais jorrou”, nunca foi abundante, tendo vindo apenas da “mortiça fonte” do coração do eu-lírico. Isto nos permite afirmar, mais uma vez, que as concepções feitas por este eu-lírico acerca da sua relação com a luz – ou seja, com a imagem fotográfica – são pura e simplesmente subjetivas. A fotografia, enquanto suposta captura “objetiva” do real, em verdade não se mostra capaz de trazer nenhuma forma de objetividade, cabendo ainda ao receptor montar, criar, enxergar o significado que quer, assim como o leitor da poesia de Paiva.

Nesse aspecto, vê-se que a opção estilística de Joaquim Paiva de ignorar todas as regras da sintaxe e da pontuação possui uma importante funcionalidade na tematização da dialética homem *versus* imagem fotográfica (como representação do real). Temos aqui uma poética construída de “entrecortes”, de ângulos que mostram temporalidades pluralizadas dentro de um mesmo enunciado. O poema em questão, por exemplo, apresenta distintos tempos verbais agrupados em um mesmo bloco semântico, sem separação alguma: pretérito perfeito (“bateu”, “esfregou”, “acordou-me”, “jorrou”, “fuyais”), infinitivo (“de cegar”), presente do indicativo (“quero”) e até a forma nominal gerúndio (“acariciando”). Logo, paradoxalmente, ao invés de frases desconexas e incompletas, têm-se, em verdade, períodos de uma completude extrema, pois se abarcam sentidos múltiplos em um mesmo enunciado poético/narrativo.

“ONDE ESTÁ O MEU OLHAR?”

Retomando a temática da representação do real na fotografia, vemos que a dicção de Paiva aponta para o fazer fotográfico não como a captura de um único momento, mas como a junção de vários, dependendo da leitura feita pelo receptor. Paiva, em sua concatenação de vários vocábulos (ou seja, de objetos, seres e acontecimentos), mostra que a linguagem poética/narrativa (verbal) e a fotográfica (não-verbal) são destituídas de seu caráter de representação unificada, unilateral, rasa. A linguagem adota uma

perspectiva multimodal, plurifocal e pluri-semântica, sendo que cada semantema (seja a palavra ou a imagem) é elevado à categoria de *simulacro*. Neste ponto, adota-se aqui a acepção deleuziana do termo, em que este deixa de ser encarado sob a perspectiva tipicamente platônica de mera cópia de uma *Ideia-modelo superior*, ganhando autonomia e legitimidade justamente em sua diferenciação em relação a um (suposto) “molde original”, renegando alguma discursividade unificada do real e assumindo, portanto, a pluralidade do real, de acordo com a representação feita. Segundo Deleuze, isso se dá pois “o simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista” (DELEUZE, 2009, p. 264).



Fig. 1 – Capa do livro *Aos pés de BATMAN*, feita a partir de uma fotografia de Joaquim Paiva.

É sabido que Platão estabelece uma dualidade entre o mundo das ideias e o mundo sensível, sendo este o mundo “real”, “físico”, que enxergamos e que seria, segundo o pensamento platônico, devedor do mundo das ideias. As imagens de nossa realidade são representações, isto é, “cópias” daquilo que existe no plano das ideias. Por exemplo, a cadeira em que sentamos é uma cópia da (suposta) ideia original de cadeira, a “cadeira real”, existente apenas no inalcançável plano das ideias. Dessa forma, nossa realidade é uma cópia em primeiro grau de um real “superior”. Uma representação do real – como uma fotografia – seria mero simulacro, uma “cópia ruim”, pois seria a *cópia da cópia*. Sabe-se que, para Platão, o discurso literário é um simulacro a ser rejeitado (sendo o poeta a figura a ser vigiada e expulsa da cidade ideal), pois a palavra é uma cópia que tenta descrever ou remeter a um objeto que já é cópia de algum elemento oriundo do

plano das ideias. Igualmente para o filósofo grego, a pintura – e acrescenta-se a ela a fotografia, pela característica de representação do mundo das aparências – cria apenas simulacros. De acordo com Jacques Rancière, o cerne desta questão platônica reside no fato de que há artes – isto é, o ato de fazer/criar algo – *verdadeiras*, no caso dos artesãos, assim como há “simulacros de artes que imitam simples aparências.” (RANCIÈRE, 2009, p. 28). A discussão amplia ao se analisar a capa do livro:

Retomando a síntese deleuziana do pensamento de Platão, esse *devir-louco*, então, torna-se mais do que uma mera cópia: ele encerra tanto cópia quanto modelo, subvertendo-os através da visão do observador, e resultando em um elemento diferente e novo. É criativo e positivo: “O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original* como a *cópia*, tanto o *modelo* como a *reprodução*” (DELEUZE, 2009, p. 267). A capa do livro encerra parte desse pensamento sobre o simulacro: a fotografia, que desde sua criação funcionou socialmente como uma representação fidedigna do real, surge incompleta e aquilo a ser fotografado e eternizado, os pés, descentrado. Susan Sontag, em sua obra *Sobre a fotografia* (obra traduzida pelo próprio autor que é foco deste artigo, Joaquim Paiva), afirma que “A realidade sempre foi interpretada pelo registro fornecido pelas imagens (...)” (SONTAG, 1971, p. 147). Entretanto, o leitor pode se perguntar que realidade é essa que se encontra presente na capa do livro.

A fotografia já desempenhou função social de representação fidedigna da realidade, servindo como suporte para comprovação de acontecimentos, como fotojornalismo, assim como suporte para entendimento do passado não tão remoto, como documento histórico. Na capa deste livro, podem-se ver pés humanos, porém não se pode discernir sequer sua idade precisamente, nem mesmo se são masculinos ou femininos. Deduz-se, talvez, pela evidência da falta de rugas, que eles não são *muito* velhos, assim como é óbvio, pelo tamanho, que não são *muito* jovens. Esta impossibilidade de certeza é sintomática do desamparo que se sente quando se percebe que a fotografia não se pretende uma cópia de real algum, mas, sim, uma afirmação de sua ficcionalidade, no sentido *criativo* do termo: que ela é tão parcial, incerta, infiel e fragmentária quanto qualquer discurso humano.

Acerca da fotografia, Roland Barthes diz que ela tem “algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente (...)” (BARTHES, 1984, p. 15). Este pensamento de relação entre a foto e a realidade que ela representa é subvertido pela fotografia da capa do livro de Joaquim Paiva: os pés ainda parecem pés, mas são desprovidos do restante

do corpo, são confusos e incompletos, semi-bloqueados tanto por um dos pés quanto por sombras. As sombras, ademais, inserem-se nesta fotografia como elemento de ofuscamento. Elas, estando presentes em metade da capa, são indiscerníveis. A capa evidencia as sombras, mais do que os tais pés ou a superfície que pisam.

Levando-se em consideração que o título do livro alude, através do uso de uma fonte em caixa alta, a um personagem fictício, a escolha de uma fotografia ao invés de um desenho também confere um significado especial a esta capa, uma vez que se tem pés aparentemente reais, tornando, assim, o título do livro em uma “imagem literal” deste. No entanto, o incômodo de se tentar imaginar um Batman em carne e osso também pode levar o leitor a se identificar com esse personagem. Auxilia neste intento o fato de a imagem mostrar apenas os pés da pessoa, faltando o restante do corpo, lugar vazio que o leitor pode preencher – com seu *próprio* corpo, inclusive. A escrita dos poemas, multifocal e fragmentária, convida o leitor igualmente a preencher o vazio de seu(s) sentido(s) – ou da ligação entre eles. Assim como os pés são a certeza de que há alguém a vestir o manto do Batman e a ter escrito este livro de poesia, o eu-lírico-narrador destila mais certeza(s) no poema abaixo:

Tão certo de que estou vivo tão certa a face que tenho tão certo o cora-ção que bate tão certa a mão que me estende tão certo o seu olhar tão certas as suas dúvidas as suas queixas a sua face pele que há onde está o meu olhar? (PAIVA, 1994, p. 44)

À primeira leitura do poema, esse eu-lírico/narrador demonstra possuir muitas certezas. O paralelismo frasal martela o termo “certo” e suas flexões, o que nos leva a relacionar suas certezas com o que há em si (“estou vivo”, “a face que tenho”, etc.), assim como o que há fora de si (“a mão que me/ estende”, “o seu olhar”, “as suas dúvidas”, etc.). Além disso, o poema igualmente marca elementos sensoriais audíveis (“cora-ção que bate”, “as suas queixas”), visuais (“o seu olhar”, “a mão que me/ estende”) e tácteis (“a face que tenho”, “a sua/ face”, “pele que há”). Este último elemento remete uma vez mais a essa relação complexa estabelecida anteriormente entre a visão e o tato. Ressalte-se que a fotografia relaciona-se mais com a visão do que com o tato, embora tenha sido rotineiro, em épocas de fotografias impressas em papel, o ato de se pegar em fotos, isto é, em se estabelecer entre espectador e objeto foto-artístico uma relação primária táctil.

Apesar de todas as certezas expostas, o eu-lírico/narrador esbarra em uma dúvida, ou, melhor dizendo, em algo sobre o qual ele não se mostra, mais, tão certo: “onde está o meu olhar?”. Sua única pergunta em todo este texto não apenas marca a incerteza desse eu quanto àquilo que o cerca, mas, principalmente, quanto a sua visão, de forma que se pode duvidar se os elementos visuais destacados no parágrafo anterior são, de fato, *visuais*. O espanto causado pela pergunta final do poema causa uma releitura, em que se percebe que os termos “o seu olhar” e “a mão que me/ Estende” podem perfeitamente ser considerados elementos *tácteis*. Além disso, discursivamente, o eu-lírico-narrador, tão certo daquilo que *sente*, percebe, no final, que não vê ou que não sabe o que/onde vê. A dúvida acerca da própria visão ganha importância cabal nesta questão, uma vez que, conforme vem sendo discutido no presente artigo, há diversos elementos do mundo fotográfico que se amalgamam ao mundo poético expresso por esse eu. Se os simulacros adquirem potência própria, tornando-se além de cópias, então é possível afirmar que os elementos “soltos” da poesia analisada são, como aquilo que descentrada ou desfocadamente se fotografou na capa do livro, únicos. A técnica de apreensão da realidade do clique fotográfico deste autor, a qual altera essa mesma realidade, criando algo novo e único, mescla-se à sua técnica de escrita. Seu ato de poetizar é um devir que resulta desse amálgama entre fotografia e escrita, entre ver/olho/visão e escrever/dedos/tato. Indo além, pode-se perceber que tal devir potencializa-se através das construções frasais sem conectivos, nem pontuações, como *flashes* contínuos e ininterruptos.

CONCLUSÃO: POÉTICA DO SIMULACRO

Retomando a associação entre linguagem verbal e não verbal feita anteriormente no presente texto, em se tratando da poesia de Joaquim Paiva, pode-se facilmente inferir que qualquer enunciação que se entende por linguagem (literatura, música, fotografia, dentre outras) poderia ser, de alguma forma, lida como um simulacro na perspectiva platônica. Porém, levando-se em consideração as observações já feitas acerca da dicção de Paiva e as imagens criadas com seus recursos estilísticos, o que se tem em *Aos pés de Batman* é justamente a rejeição de qualquer *modelo ideal* – daí a importância simbólica da perversão de convenções básicas da sintaxe da Norma Culta da língua portuguesa, a rejeição da norma imposta. Toda forma de linguagem é uma representação de alguma realidade. A Norma Culta da língua, apesar de ser vista de um ponto de vista ideológico como a correta, o modelo a ser seguido, é uma das variantes de uma língua. Essa

corresponde às formas de expressão observadas produzidas por pessoas, de prestígio. Nas sociedades que têm língua escrita, é principalmente esta modalidade que funciona como modelo, acabando por representar a própria língua. (...) em casos mais extremos, mas não raros, chega-se a considerar que esta variante é a própria língua. A gramática normativa exclui de sua consideração todos os fatos que divergem da variante padrão, considerando-os “erros”, “vícios de linguagem” ou “vulgarismos”. (POSSENTI, 1996, p. 78).

Ora, vê-se então que a poética de Joaquim Paiva faz uso justamente de construções que sejam extremamente diferentes da sintaxe tradicional. Metaforicamente, tem-se aqui a valorização do simulacro da linguagem e a rejeição do modelo – sendo o conjunto de regras da Norma Culta da língua uma representação da linguagem em específico, um recorte eleito como molde tendo em vista questões ideológicas e políticas, já que corresponde ao uso da língua por camadas de maior *status*. Indo além, pode-se afirmar que a poesia de Paiva é mais radical já que não rejeita apenas as convenções da Norma Culta, mas a própria estruturação da gramática de nossa língua – ou seja, a estrutura básica sujeito-verbo-predicado.

Tal proposta de aversão a discursos modelares/ideias é extensível às outras linguagens que são simbolicamente evocadas ao longo da obra *Aos pés de Batman* – como a já comentada linguagem fotográfica. Diga-se de passagem, o próprio título da obra já nos traz uma imagem que dialoga com essa assertiva. Estar aos pés de alguém implica estar subjugado a um outrem, idolatrar/glorificar/idealizar alguma figura. Sintetizando, a expressão conduz a uma série de significados em que algum sujeito está em posição inferior perante outro. Neste caso, o elemento de pé é nomeado, identificado diretamente: Batman.

O fato do livro de Joaquim Paiva trazer em seu título o nome de um personagem de histórias em quadrinhos já nos permite de imediato uma correlação com a já discutida negação de qualquer *Ideia-modelo* – isto é, de qualquer noção canônica. Sendo um personagem criado em 1939, Batman se faz presente na cultura popular há 75 anos, tendo se tornado um dos carros-chefes da editora DC comics, retratado em histórias em quadrinhos, filmes, desenhos animados e uma série de produtos de *merchandising*. Logo, o título do volume de poemas de Paiva nos traz a imagem do culto a uma figura mitológica da Cultura de Massas, produzida no eixo norte-americano e assimilada em

nossas terras. Já foi comentado no presente texto o fato da imagem da capa da obra mostrar unicamente os pés de um ser humano. Faltando o restante do corpo na imagem, a corporeidade representa, nesta imagem, um espaço em branco que o leitor pode preencher como quiser. Se pensarmos nesse viés da idolatria ao personagem em questão, faz mais sentido ainda uma observação já feita neste texto: que o leitor pode preencher esse *corpo ausente* da capa do livro com seu *próprio* corpo, já que é natural que o culto a uma figura implique no desejo de *ser* o elemento idolatrado em questão.

Tem-se aqui, então, um processo de divinização do elemento mundano, e, mais do que isso, de um elemento atrelado a uma esfera alheia ao discurso canônico, já que se trata de um culto a um dos signos mais recorrentes da Cultura de consumo na contemporaneidade – o homem-morcego. Sob esse aspecto, o título para a obra em questão funciona como uma apropriada metaforização para a era contemporânea, como um grandioso

(...)império dos simulacros: recalçados durante tanto tempo pelo despotismo da pretensão e do absoluto, escapam de seu desterro, declaram sua rebelião e não cessam mais de se manifestar, peculiarmente configurados segundo os novos suportes computacionais e digitais: a internet, a arte, as mídias de um modo geral. Sob este ponto de vista, Platão enlouqueceria. Os rebentos mais desavisados pisam sobre cacos pontiagudos e numerosos, restos de um espelho fraturado. Envoltos em uma vaga pungente, parecem não saber lidar com a diferença e a multiplicidade incontornáveis, tão afeitos que eram (ou são) à ordem do uno. As consequências são evidentes e se atualizam em *fogs* de toda espécie: niilismos profundos, radicalismos, o terrível vale-tudo. (SALES, 2006, p. 06)

Paiva, tal como os sofistas, valoriza justamente as “imperfeições” presentes na cópia, pois estas trariam identidade ao simulacro, fazendo com que este carregasse consigo a duplicidade do “modelo original”, que possui suas imperfeições (supostamente, “inimitáveis”, digamos). Essa é a perspectiva adotada por Deleuze, condizente com as considerações feitas acerca do fazer poético de Joaquim Paiva, mostrando-nos que a existência de modelos a eleitos como “absolutos” e “ideias” é uma falácia, já que estamos todos inseridos em um real composto única e exclusivamente por simulações e mais simulações. Sendo assim, “não haverá maior realidade em um movimento real do que

num artificial, pois todos se assemelham como composições artificiais, desfazendo-se a ideia de boa imagem...” (AGUIAR, 1992, p. 31). Tal abordagem nos permite um caminho duplo na leitura da poesia de Joaquim Paiva: por um lado, como a legitimação do mundo sensível, o plano das aparências, como o real, sem a influência de um plano das Ideias; por outro, como a afirmação suprema do jogo poético – compreendendo aqui o termo em sua conotação mais plástica e interdisciplinar, lembremos. Essa linguagem poética em questão é um jogo composto de diversos elementos que auxiliam no estabelecimento do caráter plural desta *poética do simulacro*. Neste jogo orquestrado por Paiva, vemos não apenas a subversão de regras tradicionais do uso da linguagem, mas da construção mimética "tradicional", isto é, as convenções, os padrões que caracterizam o texto poético – a divisão em estrofes, a versificação, dentre outros ditames cristalizados por uma tradição, um cânone, uma *Ideia-modelo superior*.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, S. O simulacro. In: **ECO** – Publicação da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 1, n. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas** – magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro. In: _____. **A Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. Pp. 259-272.
- PAIVA, Joaquim. **Aos pés de BATMAN**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994.
- POSSENTI, Sirio. **Por que (não) ensinar gramática na escola**. Campinas: Associação de Leituras do Brasil, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- SALES, Alexandre Carvalho. Platão e o simulacro: a perspectiva de Deleuze. In: **Rev. Univ. Rural**, Sér. Ciências Humanas. Seropédica, RJ, EDUR, v. 28, n. -21, jan.-dez., 2006. p. 01-08.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Ed. Arbor, 1981.