

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

BRUNO DE SOUZA PACHECO JALLES

A DUPLA FACE DA POESIA: OS CONCEITOS DE ANALOGIA E IRONIA
SEGUNDO OCTAVIO PAZ

Niterói
2018

Los aficionados al arte suelen sentir desvío por la estética. Este es un fenómeno que tiene fácil explicación. La estética intenta domesticar el lomo rotundo e inquieto de Pegaso; pretende encajar en la cuadrícula de los conceptos la plétorainagotable de la sustancia artística. La estética es la cuadratura del círculo; por consiguiente, una operación bastante melancólica.

Ortega Y Gasset, Adán en el Paraíso

Agradecimentos

Primeiramente gostaria de agradecer aos professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, por tudo que me foi oferecido nesse tempo de mestrado, e à Capes por ter financiado a minha pesquisa.

Agradeço imensamente ao Patrick Pessoa, por ter sido não o orientador que eu merecia, mas sim o que eu precisava; pela sua paciência homérica, pela sua generosidade, e pela compreensão que teve para comigo; pela coragem de ter aceitado me orientar mesmo me conhecendo há anos; pela sua amizade. Esse trabalho não existiria sob a tutela de outro orientador.

Gostaria de agradecer também ao professor Alexandre Costa, pela influência daemoníaca de sua presença. Ao professor Bernardo Oliveira, pelos comentários valiosos e generosos quando da qualificação; também por ter aceitado fazer parte da banca.

Ao professor Eduardo Jardim, por gentilmente ter aceitado fazer parte da banca de defesa.

A Daniel Gilly, por toda a amizade e parceria. Por ter sido meu superego quando foi preciso e ter acreditado nesse trabalho e em mim, mais do que eu mesmo.

Também aos colegas de mestrado tornados amigos para vida, Bruno Pacífico, Jessica di Chiara, Joana Couto e Leonardo Lacerda.

Aos queridos companheiros do coletivo *Laboriosa*. Apesar de terem chegado na parte final do trabalho, compartilhar minha paixão pela poesia com vocês foi fundamental para seguir escrevendo.

Aos velhos e bons amigos Arthur Antonio, Beatriz Terra, Daniel Xinaider, Daniel Filippini, Felipe Tuller, Ivan Mendonça, Luiza Carvalho, Paula Justen, Guilherme Klausner, Ana Nicolino, Juan Fischer, Juliana Moura, Josué Bocchi, Taina Garmendia, Isabela Freitas, Mauro Monteiro, Rebecca Braga.

Aos meus tios, pela amizade e pelas discussões nos almoços de domingo. Gostaria de agradecer àqueles que não estão mais aqui, mas cuja presença continua habitando em mim sob o signo da saudade. Meu padrinho, Carlos Magno Carvalho, minha tia Joana D'ark Carvalho, minha bisavó Emerlinda, minha tia bisavó Zezé. À minha querida tia Joseane e à minha amada vó Edna. Ao meu avô Adson de Sousa.

À minha vó Jozeil Gláucia, por seu amor incondicional, por todo seu suporte; por ter me ensinado a amar as coisas bonitas da vida.

A minhas irmãs, Luisa Jalles e Nathalia Jalles, minhas melhores amigas de sempre, por todo amor e carinho, e por aturarem meu jeito bagunçado de ser. Aos meus pais, Eder Jalles e Denise de Souza Pacheco Jalles, por tudo.

Finalmente, à Ingrid Gomes. Não teve uma palavra ao longo dessas páginas que não foi escrita tendo você em mente.

Sumário

Introdução	6
Capítulo I – Modernidade e a dialética da solidão	9
Capítulo II – Verso: Analogia e ritmo	28
Capítulo III – Re-verso: Ironia e consciência crítica	49
Conclusão	64
Bibliografia	69

Introdução

Um dos grandes fundamentos da Modernidade é a penetração do pensamento crítico em todas as esferas da vida. Na arte, não é diferente: Hegel já diagnosticara que para o moderno a fruição das obras de arte está submetida à reflexão acerca delas. Mais do que o fazer, ou, melhor dizendo, tão importante quanto, é a reflexão sobre o que se faz. Com efeito, muitos grandes artistas dos últimos três séculos foram também, em maior ou menor medida, ensaístas, pensadores, críticos. Não é por acaso, portanto, que o poeta mexicano Octavio Paz pode também ser considerado um dos maiores críticos e ensaístas do século XX.

Ademais, a questão da Modernidade é um tema caro e recorrente na ensaística paziana. Ela está presente em toda a trajetória do ensaísta: vemo-la em seu primeiro ensaio publicado na revista *Hijo pródigo*, em 1943, e também em *A busca pelo presente*, seu discurso de aceitação do prêmio Nobel em 1998. Neste último, aliás, o já idoso poeta, ao rememorar os momentos iniciais de sua carreira poética, afirma:

(...) naquela época eu escrevia sem perguntar por que o fazia. Buscava a porta de entrada para o presente: queria ser do meu tempo e do meu século. Um pouco depois essa obsessão se tornou ideia fixa: quis ser um poeta moderno. Começou minha busca da modernidade.¹

Assim, não só sua prosa ensaística, mas também sua poesia está impregnada com a temática da Modernidade. Com efeito, pode-se dizer que a obsessão do Paz ensaísta pelo problema da Modernidade advém dos problemas colocados pela sua consciência de ser um poeta moderno. Se o poeta Paz toma para si o imperativo rimbaudiano de que “é preciso ser moderno”, o ensaísta Paz busca em sua prosa descobrir o que é esse “moderno”.

Datado de 1974, *Os filhos do barro* é o ensaio que se ocupa com essas questões mais intensamente. Nas palavras do próprio Paz: “[em *Os filhos do barro*] procurei descrever sob a perspectiva de um poeta hispano-americano o movimento poético moderno e suas relações contraditórias com o que denominamos Modernidade”.² Recorrendo ao conceito de “tradição da ruptura”, Paz entende que a história da poesia

¹PAZ, Octavio. “A busca do presente”. In: *A busca do presente e outros ensaios*. Tradução Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017, p. 79.

²PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

moderna – de sua gênese no romantismo até o ocaso das vanguardas históricas – é a história da constante reatualização do choque entre a poesia e o pensamento crítico, que engendra ao mesmo tempo fascínio e repulsa, adesão e recusa. Para Paz, esse duplo aspecto da poesia moderna está essencialmente ligado ao caráter próprio da Modernidade, entendida como uma experiência radical do tempo com que a civilização ocidental começou a se identificar a partir de meados do século XVIII, e que tem na elaboração da *razão crítica* o seu paradigma fundamental. Assim, da mesma forma que a razão crítica é a afirmação da negação e da mudança como os fundamentos da Modernidade, a poesia moderna é tanto marca da cisão entre o que foi e o que é (Ironia), quanto resposta e resistência a esta cisão (Analogia), sendo assim paradoxalmente fiel ao espírito crítico do objeto criticado. Nesse acordo e acorde tensos, o par Ironia/Analogia é o meio através do qual a poesia e o poeta se inserem nesse universo dialético autógeno e autofágico.

Irreconciliável, a oposição entre os princípios da Analogia e da Ironia encerra a poesia moderna numa incessante disputa de forças. Essa dicotomia, no entanto, esconde uma cumplicidade terrível. Enquanto aspecto da razão crítica, a ironia é a potência destruidora que põe em movimento a marcha da história; a analogia, por sua vez, dado o caráter atávico que a contrapõe ao tempo moderno, aparece como crítica desse tempo, dando assim testemunho da mesma fé que pretende negar, a fé na razão crítica.

A proposta desta dissertação é confrontar (ou criticar) a tentativa de Octavio Paz de definir filosoficamente, em *Os filhos do barro*, os fundamentos da poesia (e da arte) moderna a partir do par conceitual Ironia/Analogia, e (re)avaliar até que ponto e em que medida os argumentos pazianos se sustentam ou apontam para um novo paradigma do que seria uma poesia (uma arte) na pós-modernidade.

Destarte, este trabalho se estruturará da seguinte forma: no primeiro capítulo, discutirei a história do conceito de Modernidade – de sua gênese difusa até sua consolidação como conceito filosófico sobretudo nos escritos de “teoria da arte” de Baudelaire – e o modo como esse conceito aparece na obra de Octavio Paz.

No segundo capítulo, investigarei os conceitos de Analogia e Ritmo, como eles aparecem em *Os filhos do barro* e na obra paziana como um todo, buscando esclarecer de que maneira eles são conjugados por Paz para explicar e definir uma das faces da poesia moderna.

No terceiro capítulo, reconstruirei o conceito paziano de Ironia, mostrando como ele se relaciona intimamente com a questão da Modernidade e da flexibilidade crítica e, sobretudo, como, na visão de Paz, ele determina a outra face da poesia moderna.

Finalmente, na conclusão, pretendo analisar as consequências críticas da hipótese paziana acerca da “dupla face da poesia”, reavaliando em que medida ela é válida e que chaves ela abre pra entender a poesia e a arte hodiernas.

Capítulo I – O conceito de modernidade e a dialética da solidão

Em *Paixão Crítica: 100 anos de Octavio Paz*, Eduardo Jardim afirma que o grosso da obra ensaística do poeta mexicano se assenta na tentativa de caracterizar a “dialética da solidão”. A preocupação com esse problema, afirma Jardim, aparece já de forma relativamente lúcida nos ensaios mais precoces do autor mexicano como, por exemplo, naquele intitulado “*Poesia de soledad y de comunión*”.

Datado de 1943, e publicado na revista *Hijo Pródigo*³, que na época era o grande santuário de intelectuais espanhóis exilados pelo regime franquista, como por exemplo José Gaos, tradutor de Heidegger para o castelhano, esse ensaio busca uma definição da poesia lírica a partir da leitura de dois dos grandes poetas do “*Siglo de oro*” espanhol: São João da Cruz e Quevedo.

O argumento do ensaio se inicia com uma teoria do conhecimento. Para Paz, todo conhecimento sistematizado não é outra coisa que uma mutilação da espontaneidade cambiante da realidade a fim de que esta possa se encaixar numa ordem inteligível. Essa ordem, antes de ser um pressuposto intrínseco da natureza, é em verdade um atributo do próprio pensamento que, ao se debruçar sobre a realidade, não consegue concebê-la a não ser adequando-a às exigências de sua própria ordenação. A atitude original do conhecimento é então uma atitude de dominação: essa “adequação” imposta à realidade pelo pensamento tem como objetivo último reduzi-la a algo que possa ser controlado e submetido. “Todos os conhecimentos”, diz Paz, “são a expressão de uma sede de apoderarmo-nos, em nossos próprios termos e para nossos próprios fins, dessa realidade infável.”⁴ Com efeito, para Paz, mesmo os chamados “conhecimentos desinteressados”, como a filosofia e a ciência, não passam de uma expressão deste princípio dominador presente no humano.⁵

Por outro lado, é possível uma atitude diferente do homem frente à realidade, que difere radicalmente da gana dominadora do conhecimento. Segundo Paz, há também a possibilidade de a relação entre homem e natureza se dar numa espécie de contemplação imersiva que carece de qualquer interesse ulterior que não seja a própria dissolução do sujeito contemplador no objeto contemplado. Nas palavras do autor:

³A tradução utilizada por esse trabalho foi feita a partir de uma segunda versão do texto presente nas Obras Completas de 1999. No entanto, a comparação entre as duas versões não identificou diferenças substanciais.

⁴PAZ, Octavio. “Poesia de solidão e poesia de comunhão” In. *A busca do presente e outros ensaios*. Tradução de Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017, p.14.

⁵Ibidem.

Essa contemplação inútil, supérflua, inservível não visa ao saber, à posse do que se contempla, quer apenas abismar-se em seu objeto. Não possui nenhuma transcendência, ao menos na medida em que se trate de uma experiência. O homem que contempla desse modo não se propõe a conhecer nada; quer apenas o esquecimento de si, prostrar-se diante do que vê, fundir-se, se for possível, com o que ama.⁶

Assim, ao contrário da observação interessada que resulta no conhecimento, essa “atitude de adoração” não visa a produzir no objeto a mutilação necessária para que este possa se tornar cognoscível. Ambas as atitudes, é verdade, se originam de um desejo em direção ao Outro, mas se o desejo do conhecimento se caracteriza por uma gana de traduzir o impróprio em próprio, fazendo-o assim perder aquilo que justamente garantia a sua impropriedade, o desejo “contemplativo” busca uma abolição das fronteiras entre sujeito e objeto, por meio de uma renúncia a toda e qualquer propriedade. Segundo Paz, “esse anelo de fusão, de olvido, de dissolução no Outro”⁷ estaria presente na religião primitiva e na mística de todos os tempos.

Vemos então que Paz traça dois polos que podem sintetizar, “com o perigo de tão excessiva simplificação”, as “inúmeras e variadas posturas do homem frente à realidade.” Se nessa dicotomia entre uma atitude possessiva do conhecimento e uma atitude contemplativa se encaixam todas as possibilidades (virtualmente infinitas) de o ser humano se colocar frente à realidade, é nas sociedades antigas que podemos visualizá-la com mais clareza. Nelas, os polos extremos dessa oposição podem ser representados, respectivamente, pelas figuras do mago e do sacerdote. “Se o sacerdote se prostra, aterrado, diante do fetiche”, nos diz Paz, “o mago – esse modesto antecessor dos inventores – se ergue diante da realidade e, convocando os poderes ocultos, enfeitando a natureza, obriga as forças rebeldes à obediência. Um suplica e ama, o outro adula e coage.” Entre a magia e a religião, encontra-se por sua vez a poesia lírica que, apesar de não se confundir com nenhuma das duas primeiras, “tem no espírito que a expressa, nos meios de que se vale” elementos que podem ser tanto mágicos quanto religiosos.

Não obstante, Paz entende que a poesia se aproxima da religião/contemplação pelo modo não-instrumental como essa se relaciona com a “realidade”. Mesmo que às vezes a poesia possa se valer da linguagem de forma “mágica”, sua atitude frente ao objeto visado (seja ele a pessoa amada, Deus, ou a natureza) se caracteriza pelo mesmo anelo e desejo de fusão buscado pela religião. “Não importa que o poeta,” diz Paz, “se sirva da magia

⁶Ibidem, p.15.

⁷Ibidem, p.16.

das palavras, do feitiço da linguagem, para solicitar a seu objeto: nunca pretende utilizá-lo, como o mago, e sim fundir-se a ele, como o místico.”

O poeta, diz Paz, estabelece um diálogo com o mundo. Desse diálogo, cujo testemunho é o próprio poema, podem advir duas situações diametralmente opostas; uma de solidão, outra de comunhão. Ora, tal qual a religião, a poesia lírica tem origem numa tentativa de lidar com o desamparo existencial advindo da perda da unidade original. (Para Paz, como veremos, a perda dessa unidade, dessa inocência original, é uma condição ontológica do homem).

O poeta parte da solidão, movido pelo desejo, na direção da comunhão. Sempre busca comungar, unir-se, “reunir-se”, melhor dizendo, com seu objeto: sua própria alma, a amada, Deus, a natureza... A poesia move o poeta como o vento às nuvens quietas; sempre além, na direção do desconhecido. E a poesia lírica, que principia com um íntimo deslumbramento, termina na comunhão ou na blasfêmia.⁸

A poesia lírica tem sua origem na precariedade ontológica do homem; se a solidão é o que caracteriza o seu modo de ser, a poesia é um dos desdobramentos possíveis do próprio estado de anelo e desamparo advindo do racha existencial. Ela é uma inclinação da alma para fora de si, em busca de plenitude. O poema, por sua vez, é a expressão e o testemunho por meio da palavra desse movimento para fora. Esse “ir para” presente na experiência poética pode descambar em duas situações extremas, uma de solidão, a outra de comunhão. A fim de demonstrar essa divisão que define a própria poesia lírica em dois polos antagônicos, Paz contrasta dois dos maiores poetas das letras castelhanas, São João da Cruz e Francisco de Quevedo.⁹

⁸Ibidem, p.22.

⁹Há nas letras de nosso idioma um excelente testemunho dessa dialética solidão/comunhão de que fala Paz. Trata-se do primeiro poema d’*O Guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. (Diga-se de passagem que esse poema foi “traduzido” para o castelhano por Octavio Paz). Como se sabe, Alberto Caeiro é, segundo o próprio Pessoa, o mestre e mentor de todos os seus outros heterônimos. Sua poesia preconizava um “materialismo objetivo”, um retorno à Natureza por meio dos sentidos e não do pensamento. Nos primeiros versos desse poema, que pode ser lido como uma espécie de poética caeiriana, o poeta expressa seu estado de harmonia com a natureza. “Eu nunca guardei rebanhos/mas é como se os guardasse/Minha alma é como um pastor/Conhece o vento e o sol/ e anda pela mão das Estações.” Nele, vemos que a alma do poeta sente, ou, melhor dizendo, pressente um parentesco com as coisas que o cercam. Ela “conhece o vento e o sol” e “anda pela mão das estações/a seguir e a olhar”. E, no entanto, “quando esfria no fundo da planície/ e se sente a noite entrando”, o poeta percebe o devir de todas as coisas e se entristece. Mas essa tristeza é tão natural quanto a natureza que o cerca, pois ela “é o que se deve estar na alma/ Quando já pensa que é.” Curiosamente, essa tristeza não advém pela tomada de consciência da mortalidade e da finitude. Caeiro, o Adorador da Natureza, sabe que nascer/morrer são os dois aspectos do objeto de sua devoção. Por saber-se parte dessa Natureza que nasce e que morre, por saber-se integrado nessa totalidade que é, afirma: “meus pensamentos são contentes”, e no entanto esse saber ser um Eu que

Os poemas de São João da Cruz são, para Paz, *perfeitos*. Neles se encontra o testemunho da mais pura e arrebatadora experiência mística. Justamente por esse caráter acabado, Paz, romanticamente, afirma a impossibilidade de qualquer análise poética que possa dar conta do arrebatamento e da plenitude dos poemas de São João. Por essa razão, a lírica do Santo castelhano se encontra entre os mais paradigmáticos exemplos da poesia de comunhão. E, no entanto, num intervalo de menos de um século, a posterior poesia de Quevedo atesta a impossibilidade de se repetir tal feito no novo mundo que era anunciado no final do século XVII. A razão para isso se encontra no fato de que entre o poeta e o mundo se “opõe algo muito poderoso e sutil: a consciência, e o que é mais significativo, a consciência da consciência”. Ora, ser consciente de que se é algo é ser consciente de que se é algo diferente de alguma outra coisa que não é este algo que se é consciente de ser. No poema “Lágrimas de um penitente”, cita Paz, o caráter vertiginoso da consciência que se dobra sobre si mesma é descrito como um abismo. Um abismo que se impõe entre o sujeito e objeto. Apartado do mundo, e do Ser que é Deus, o poeta encara o fato de se encontrar sozinho, a consciência de estar sozinho, e a consciência de que só se é sozinho na medida em que se tem a consciência de ser sozinho. Esse tipo de poesia, caracterizado pela lucidez do desgarramento, é denominada por Paz de poesia de solidão, e, como veremos, ela será a tônica de toda poesia moderna.

*

Como já foi mencionado, de acordo com Eduardo Jardim, essa é a questão central desse ensaio de juventude e, talvez, da obra de Paz como um todo: a dialética da solidão.

À semelhança do escritor chinês Tsiu Pen em seu romance *O jardim de veredas que se bifurcam*¹⁰, Octavio Paz quase nunca se refere diretamente à “dialética da solidão” e, no entanto, toda sua prosa ensaística está de alguma maneira impregnada com essa temática, toda sua obra assinala e aponta para ela. A despeito desse caráter elusivo, no posfácio do livro *O Labirinto da Solidão* (que carrega justamente o título “Dialética da Solidão”, uma das poucas vezes em que o conceito é nomeado), há um esforço de

se sabe parte dessa natureza é também saber que, em alguma medida, entre esse Eu que (se) sabe e esse o quê que é sabido há um distanciamento fatal: solidão. Em termos prosaicos, é a consciência de si que inaugura a relação Sujeito/Objeto. “Só tenho pena de saber que eles são contentes/Porque, se o não soubesse/ Em vez de serem contentes e tristes, seriam alegres e contentes.” Afinal, “pensar incomoda como andar à chuva/ Quando o vento cresce e parece que chove mais.”

¹⁰ “El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recónditale prohíbe la mención de su nombre.” In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1992, p. 203.

apresentar essa dialética como um conceito formulado. Datado de 1950, *O labirinto da solidão* é o mais célebre dos ensaios de Paz. Nesse ensaio, Paz analisa a história do México como uma manifestação historicamente delimitada do fenômeno da dialética da solidão. Eduardo Jardim assim o resume:

O livro avalia a história mexicana pelo viés da dialética da solidão. Em um primeiro período da história do país, na colônia, predominou um sentido unitário do mundo, assegurado pelo domínio espanhol e pela Igreja. Em seguida, o século XIX foi marcado pelo estranhamento do país relativamente ao seu próprio ser. Pretendeu-se impor ao México modelos políticos e culturais importados e muito abstratos, como o liberalismo e o positivismo. O terceiro passo desta história dialética foi a revolução iniciada em 1910, que constituiu um esforço deresgate da unidade perdida e teve a intenção de promover um encontrodo México consigo mesmo¹¹.

A história do México é dividida em três períodos distintos, de acordo com o modelo dialético: primeiramente, “passado”, o trauma inicial (mais ou menos recalado) da conquista espanhola, a época colonial como um período de unidade encabeçado pela ordem metropolitana(tese). Com a independência, a penetração de ideais e filosofias estrangeiras entram em choque com as estruturas tradicionais mexicanas e as abalam (antítese). Finalmente, na Revolução Mexicana, o caos advindo do fracasso da implementação de modelos estrangeiros permite com que as formas genuinamente mexicanas possam vir à tona (síntese). E no entanto:

Em o *Labirinto da solidão* a dialética da solidão não é resolvida. O processo revolucionário que seria sua síntese não foi bem sucedido. Sua institucionalização levou ao seu desvirtuamento, e o livro é, na verdade, uma interrogação sobre o significado de uma experiência falida. Também por este mesmo motivo, o propósito [do livro *O labirinto da solidão*] de fazer um retrato do mexicano não se concretizou. Não se encontra no ensaio referência a qualquer entidade nacional. Ao contrário, a história do México apresenta a superposição de várias mascaras, e quando a última delas é arrancada, a revolucionária, o mexicano se vê em um estado de solidão que o aproxima de todos os outros povos, igualmente solitários.”¹²

¹¹JARDIM, Eduardo. “Paixão crítica – 100 anos de Octavio Paz”. In: *O que nos faz pensar?* v.37. PUC: Rio de Janeiro, 2015, p. 10.

¹²Ibidem, p.10.

Assim, a história do México e a sua tomada de consciência enquanto nação – o próprio ensaio *O labirinto da solidão* pretende ser lido como sua derradeira etapa – é apresentada por Paz como uma realização na história do processo da dialética da solidão. No fim desse processo histórico, que é o próprio processo de formação da autoconsciência mexicana, “arrancadas todas as máscaras” que serviam como referencial para o seu entendimento nacional, a essência do ser mexicano é finalmente revelada como sendo aquela essência comum a todos os homens: a solidão. No posfácio adicionado à segunda edição, vemos a dialética da solidão sendo aplicada ao que poderíamos chamar de “plano individual”.

A solidão, o sentir-se e saber-se só, desligado do mundo e alheio a si mesmo, separado de si, não é característica exclusiva do mexicano. Todos os homens, em algum momento da vida, sentem-se sozinhos; e mais todos os homens estão sós. Viver é nos separarmos do que fomos para adentrar no que vamos ser, futuro sempre estranho. A solidão é a profundidade última da condição humana. O homem é o único ser que se sente só e o único que é busca de outro. Sua natureza – se é que podemos falar em natureza para nos referirmos ao homem, exatamente o ser que se inventou a si mesmo quando disse “não” à natureza – consiste num aspirar a se realizar no outro. O homem é nostalgia e busca de comunhão. Por isso, cada vez que se sente a si mesmo, sente-se como carência do outro, como solidão.¹³

Se nos momentos anteriores a solidão era vista sob uma ótica histórica e nacional, Paz a descreve agora do ponto de vista do sujeito individual ou, melhor dizendo, Paz a desloca para o próprio processo de formação desse sujeito. A ruptura com a unidade primordial se dá no nascimento: a separação do feto do ventre materno é a ruptura da comunhão com o meio que o cerca; é a saída “da vida pura e bruta, fluir ignorante de si (...), onde não há pausa entre desejo e satisfação”, e entrada num domínio estranho e inquietante que nos ultrapassa. Esse estranhamento logo se converte numa consciência de alteridade, numa autoconsciência que se desdobra em solidão. Nas palavras do autor:

Unido ao mundo que o cerca, o feto é vida pura e bruta, fluir ignorante de si. Ao nascer, rompemos os laços que nos unem à vida cega que vivemos no ventre materno, onde não há pausa entre desejo e satisfação. Nossa sensação de viver se expressa com separação e ruptura, desamparo, queda num ambiente hostil ou estranho. À medida que crescemos se transforma em um sentimento de solidão. E mais tarde em consciência, estamos condenados a viver sozinhos, mas também estamos condenados a ultrapassar nossa solidão. Assim, sentir-se só possui um duplo significado: por um lado consiste em ter consciência de si, por outro num desejo de sair de si. A

¹³PAZ, Octavio. *Labirinto da Solidão*. Paz e Terra: São Paulo, 2006.

solidão, que é a própria condição de nossa vida, surge para nós como uma prova e uma purgação ao fim da qual a angústia e a instabilidade desaparecerão. A plenitude, a reunião, que é repouso e felicidade e a concordância com o mundo, nos esperam no fim do labirinto da solidão.”¹⁴

Sendo então um processo que se dá na própria constituição do sujeito, a dialética da solidão se manifesta ao longo da história das mais diferentes formas. O movimento de ida para o outro, da solidão para a comunhão, é universal, configura e é configurado por toda sorte de formatações históricas, sociais e culturais. Se essa incompletude ontológica é o combustível que anima o próprio motor da história, cada tempo e cada sociedade a significam e a experimentam de maneira distinta.

*

Assim, na sociedade do apogeu do “*Siglo de Oro*” espanhol, “onde, talvez, pela última vez na história, a chama da religiosidade pessoal pôde se alimentar da religião da sociedade”, São João da Cruz pôde realizar a “mais intensa e plena das experiências: a da comunhão”, mas o mesmo, poucas décadas depois, já não pôde ser realizado por Quevedo. Em ambos pesa o mesmo destino, ambos, como todos os homens, estão condenados ao labirinto da solidão, mas a consciência *moderna* de Quevedo como que alarga ou multiplica o labirinto até o infinito. Não há fio de Ariadne que possa ajudá-lo.

Quevedo, antepassado direto dos modernos, anuncia um novo momento da dialética da solidão. Ora, se é verdade que “Entre esses dois polos de inocência e consciência, de solidão e comunhão, move-se toda a poesia”, a poesia de Quevedo guarda a marca de uma época já de antemão condenada à solidão. “Nós homens modernos, incapazes de inocência, nascidos em uma sociedade que nos faz naturalmente artificiais, que nos despoja de nossa substância humana para nos converter em mercadoria, usamos em vão o homem perdido, o homem inocente.”¹⁵

Se, como afirma Silvano Santiago, “A forma espiral é a marca registrada de Octavio Paz”, e se a característica dessa forma “é que ela regressa constantemente – sem nunca regressar totalmente – ao seu começo”, fica fácil compreender como os mesmos problemas trabalhados em *Poesia de comunhão e solidão* aparecem novamente em *Os filhos do barro*.

¹⁴Ibidem.

¹⁵Ibidem.

Segundo o próprio Octavio Paz, “o tema deste livro é a tradição moderna da poesia”. O aparente oxímoro dessa afirmação implica duas ideias: a primeira é a de que existe uma poesia caracterizada pelo atributo “moderno”; a segunda é a de que o moderno é uma tradição, na qual, aliás, Octávio Paz entende-se inserido, pois o autor mexicano, além de ensaísta, é poeta, e portanto, encontra-se na situação moderna de fazer parte do próprio objeto de suas investigações.

A Modernidade para Octavio Paz é, portanto, uma *tradição*. Mas no que consiste essa tradição? Ora, definir o conceito de Modernidade é uma dessas tarefas hercúleas cuja realização, dada a vastidão da bibliografia sobre o assunto, só seria possível ao cabo de algumas reencarnações, uma vez que a história do conceito de Modernidade se confunde com a própria história da Modernidade. Ainda que possamos remeter sua origem ao vocabulário escolástico medieval, somente no século XVIII o termo “*modernitas*” e seus derivados, moderno, modernidade etc., passaram a ter o significado que nos é familiar: os “tempos modernos” passaram a ser não somente os “tempos de hoje”, o “agora”, mas sim um tempo – uma era – radical e qualitativamente diferente dos tempos que vieram antes. Grosso modo, o processo em jogo por trás dessa mudança de paradigma seria aquilo que muito posteriormente o sociólogo Max Weber identificaria como o “racionalismo europeu”, isto é, a emergência de uma cultura profana baseada num *desencantamento do mundo* que permitiria ao homem um domínio técnico sobre a natureza jamais visto. Da convergência desses fatores novas formatações sociais emergiram, substituindo, ou pelo menos alterando substancialmente, os modos de vida tradicionais.

A principal influência para a formulação do conceito paziano de Modernidade parece ser Baudelaire. O próprio Octavio Paz refere-se ao pioneirismo do poeta francês inúmeras vezes. Por exemplo, em *A busca pelo presente*, seu discurso de aceitação do prêmio Nobel, ao se referir à *Modernidade* como a *raison d'être* de sua poesia, Paz afirma que:

(...) todos os poetas de nossa época, desde o período simbolista, fascinados por essa figura ao mesmo tempo magnética e elusiva, correram atrás dela. O primeiro foi Baudelaire. O primeiro também que logrou tocá-la e assim descobrir que não é senão tempo que se desfaz entre as mãos”.¹⁶

¹⁶PAZ, Octavio. “A busca do presente”. In: *A busca do presente e outros ensaios*. Tradução Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017, p 80.

Nessa pequena passagem, Paz não só reconhece Baudelaire como um antecessor, como também faz um aceno ao conceito baudelaireano de Modernidade como o belo efêmero e transitório, “tempo que escapa pelas mãos.”

Ora, ao reconhecer Baudelaire como o primeiro a “lograr” tocar no tempo arenoso da Modernidade, Paz se insere em uma tradição já consolidada. Em verdade, Luciano Gatti, citando Hans Robert Jauss, afirma que o uso que se faz do termo Modernidade nos dias de hoje, “especialmente na estética e na compreensão histórica do mundo”, deriva diretamente do emprego que dele faz Baudelaire em sua teoria da arte.

Com efeito, a conceitualização baudelaireana é a culminação de uma mudança de sensibilidade com relação ao passado e à tradição que pouco a pouco consolida-se no meio artístico e intelectual europeu. Ora, por séculos a cristandade europeia lidou com o passado greco-romano, do qual era herdeira, de forma absolutamente idealizada e modelar. A Antiguidade era lida como um tempo paradigmático, originário e prescritivo, cujas prerrogativas permaneciam válidas no tempo presente e por isso deveriam ser emuladas e imitadas. Expressa no par antitético antigo/moderno, a relação com a tradição pendia claramente em favor do primeiro termo. No entanto, os acontecimentos extraordinários que marcam a história europeia a partir do século XVI afastam substancialmente as estruturas do mundo antigo do mundo moderno. Acontecimentos como a conquista da América, a Revolta Protestante e o Iluminismo vão engendrando demandas e questionamentos que extrapolam os modelos oferecidos pela tradição. Pouco a pouco, a Antiguidade vai perdendo sua centralidade. Segundo Gatti, a partir de certo ponto, a própria comparação antigo/moderno torna-se caduca; é nesse momento que surge a autocompreensão moderna.

(...) foi somente com a alteração de sentido do par antigo/moderno para velho/novo que a autocompreensão de uma certa época pôde determinar completamente as leis pelas quais se rege, ou seja, a modernidade somente pôde fundar-se como época própria e distinta das demais quando expulsou da dicotomia antigo/moderno qualquer referência à Antiguidade.¹⁷

A partir do momento em que os modelos oferecidos pela Antiguidade tornam-se obsoletos, o passado deixa de ser lido como um tempo qualitativamente diferenciado. O antigo deixa de significar algo necessariamente paradigmático e assume um sentido mais

¹⁷GATTI, Luciano. “Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire.” In: *Kriterion* [online]. 2009, vol.50, n.119 [cited 2017-05-04], pp.159-178.

propriamente “cronológico”, enquanto que o moderno assume o significado do “novo”, da inovação e da novidade. De acordo com Jauss, ainda que no campo estético essa mudança de sensibilidade comece a ocorrer muito cedo, é com Baudelaire que primeiro ela chega à sua plenitude, sobretudo em seus ensaios de teoria de arte, dentre os quais se destacam *L’art romantique* e *O pintor da vida moderna*.

Nesses ensaios, Baudelaire tenta fundamentar uma “teoria histórica racional do belo”, ou seja, uma teoria do belo que dispensa referências a paradigmas transcendentais—tais como os paradigmas cânonicos da tradição – para se assentar. Segundo ele, a beleza possui duas dimensões: uma eterna, imutável, que paira além do tempo, indiferente às suas mudanças e variações, e uma outra dimensão que seria justamente do histórico, do efêmero, do passageiro. “O belo”, diz Baudelaire, “é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, caso se queira, cada um a sua vez ou todos em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão.”¹⁸

Sendo inacessível o aspecto transmundano do belo, cabe ao artista, segundo Baudelaire, ocupar-se do belo transitório. Em verdade, a própria tarefa da arte consiste em extrair do efêmero e do transitório a substância passível de ser plasmada no belo eterno. Baudelaire denomina esse algo fugidivo, essa substância evanescente só vislumbrada num clarão de um rompante, de “modernidade”. “A Modernidade”, diz Baudelaire, “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” Em outras palavras, o moderno é tempo do agora, o momento, o *now*, o *Jetztzeit*, o material bruto do qual o artista deve extrair o belo eterno. Assim sendo, a Modernidade, ou o belo moderno, só existe enquanto “combustível” a ser consumido para engendrar o belo imutável. Essa é a razão por trás da célebre máxima baudelairiana segundo a qual “houve uma modernidade para cada pintor antigo”, assim como da ideia de que a Modernidade anseia por tornar-se Antiguidade.

Mas a despeito da fama e influência desses ensaios, Walter Benjamin afirma que não é possível apreender toda a concepção baudelairiana de Modernidade baseando-se apenas neles. Como resume Gatti, “a cisão apontada na noção de belo entre um elemento eterno e outro transitório não daria conta, afirma Benjamin, da forte alteração que a necessidade da busca do novo insere na apreensão do tempo”. Antes, segundo o filósofo

¹⁸BAUDELAIRE, Charles, *Sobre a modernidade/ o pintor da vida moderna*. Organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

alemão, para entender a relação entre o moderno e o antigo estabelecida por Baudelaire e, a partir disso, extrair a sua ideia própria de Modernidade, é necessário levar em conta também alguns dos poemas que compõem *As Flores do Mal*. Dentre eles, Benjamin destaca “O Cisne”.

Andrômaca, eu penso em você! Esse pequeno rio,
Pobre e triste espelho onde outrora resplandia
A imensa majestade de suas dores de viúva,
Esse Simeonte mentiroso que aumenta com teu pranto,

Fecundou subitamente minha memória fértil,
Quando eu atravessava o novo Carrossel.
A velha Paris não existe mais (a forma de uma cidade
Muda mais rápido, ah! que o coração de um mortal);

Só em espírito vejo todo esse campo de barracos,
Essas pilhas de capitéis esboçados e de cornijas,
Os gramados, os grandes blocos esverdeados pela água das poças,
E, brilhando no ladrilho, a confusão de quinquilharias.

Lá era exposta outrora uma feira de animais;
Lá eu vi, numa manhã, quando sob o céu
Frio e claro o Trabalho acorda, onde a sujeira
Impele um furacão sombrio no ar silencioso,

Um cisne que escapara de sua jaula,
E, esfregando seus pés espalmados sobre o pavimento seco,
Sob o sol áspero arrastava sua plumagem branca.
Junto a regato sem água, o animal abrindo o bico

Banhava nervosamente suas asas na poeira,
E dizia, com o coração cheio de seu belo lago natal:
“Água, quando cairás? quando soarás, raio?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Em direção ao céu às vezes, como o homem de Ovídio,
Em direção ao céu irônico e cruelmente belo,
Sobre seu pescoço convulsivo esticando seu rosto ávido,
Como se lançasse uma censura a Deus!

II

Paris muda! mas nada na minha melancolia
Mudou! palácios novos, andaimes, blocos,
Velhas alamedas, tudo para mim se torna alegoria,
E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochas.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Eu penso em meu grande cisne, com seus gestos loucos,
Como os exilados, ridículo e sublime,
E roído por um desejo sem trégua! e a seguir em você,

Andrômaca, derrubada dos braços de um grande esposo,
Gado vil, sob a mão do soberbo Pirro,
Ao pé de um túmulo vazio em êxtase curvada;
Viúva de Hector, ah! e mulher de Heleno!

Eu penso na negra, emagrecida e tísica,
Pisando na lama, e procurando, com o olhar alucinado,
Os coqueiros ausentes da soberba África
Atrás da imensa muralha do nevoeiro;

Naqueles que perderam o que não se pode reencontrar
Jamais, jamais! naqueles que bebem das lágrimas
E mamam da Dor como uma boa loba!
Nos magros órfãos que secam como uma flor!

Assim na floresta em que meu espírito se exila
Uma velha Lembrança soa como o pleno sopro de uma trompa!
Eu penso nos marinheiros esquecidos numa ilha,
Nos prisioneiros, nos vencidos!... e em muitos outros ainda!¹⁹

Dividido em duas partes – a primeira com sete estrofes de quatro versos, a segunda com seis estrofes de quatro versos–, o poema consiste nas reflexões feitas pelo poeta a partir da rememoração de um episódio ocorrido nas imediações do Louvre, outrora um quarteirão decadente e caótico, cheio de pardieiros e barracos, mas que, como relata o início do poema, fora demolido para atender às demandas do plano urbanístico haussmaniano, a mando de Napoleão III.

Ora, as reformas do Barão de Haussman alteraram substancialmente a paisagem urbana de Paris. O complexo labiríntico das ruas e vielas medievais que até então compunham a capital francesa deu lugar aos grandes bulevares e sua racionalidade matemática. Como mostram as recentes obras na cidade do Rio de Janeiro, qualquer intervenção de reformas urbanísticas numa metrópole acumula atrás de si um grande custo social. Populações são removidas, estruturas orgânicas são demolidas e modos tradicionais de habitar a urbe são alterados radicalmente. O poeta, ao perambular pelo novo Carrossel do Jardim das Tulherias, relembra como ele era antes das reformas, assim como alguns episódios que lá presenciou. A interpretação benjaminiana do poema é curta, mas significativa.

Não é à toa que se trata de um poema alegórico. Essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Torna-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente – ou seja, transparente em seu significado. “(De uma cidade a história/ Depressa muda mais

¹⁹BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.

que um coração infiel)”. A estrutura de Paris é frágil, está cercada por símbolos da fragilidade. Símbolos de criaturas vivas (a negra e o cisne); e símbolos históricos (Andrômaca, “viúva de Heitor e... mulher de Heleno.”) O traço comum aos dois é a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá. Nessa debilidade, por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antiguidade. Sempre que aparece em *As Flores do Mal*, Paris carrega essa marca.²⁰

Para Benjamin, portanto, a Paris baudelairiana torna-se expressão da concepção moderna do poeta. Ela “torna-se quebradiça com o vidro, mas, também como o vidro, transparente”, o que quer dizer, em termos benjaminianos, que Paris torna-se uma alegoria; alegoria da apreensão moderna do tempo, ou, melhor dizendo, da irrupção moderna do tempo. Sob a justificativa de *aérer, unifier et embellir* a cidade, a velha Paris é demolida para atender às necessidades da reforma. A nova cidade, por sua vez, construída sobre os escombros da antiga, surge como a força arrebatadora do novo, do progresso, que transforma o antigo em ruínas somente para no momento seguinte tornar-se também ruína. O poeta se lembra de um mercado de pássaros, onde um “cisne que escapara de sua jaula” anseia por uma paisagem selvagem. Ele sacode suas penas empoeiradas, como se desejasse um riacho ancestral, que há muito já havia sido soterrado sob as ruas pavimentadas do mercado. A este cisne, exilado no caos e na poeira do mercado de aves parisiense, junta-se uma série de “símbolos da fragilidade”: o próprio mercado, demolido para dar lugar à esplanada do jardim das tulherias, a *négrèsse* que anseia pela África, Andrômaca, a refugiada troiana lembrada pelo poeta, e, finalmente, o próprio poeta. Mais do que o exílio, o que caracteriza a Modernidade é a proliferação desenfreada de exílios e de exilados por ela engendrados. Os dois principais “símbolos” desse exílio retratados no poema, a princesa troiana e o cisne da esplanada do Carrosel, servem para o poeta como um lembrete da desolação inerente ao registro moderno do tempo.

Andrômaca e o cisne reúnem-se no poema a partir de um ponto preciso: a memória do poeta solitário situado na nova Paris. A disparidade entre as duas figuras torna-se plausível pelo caráter destrutivo da cidade. Se os dois são registrados sob o ângulo do exílio é porque a nova cidade, ou o movimento de transformação que a produziu, é incapaz de acolher qualquer um dos dois. Assim, o movimento de produção do novo direcionado ao futuro tem como único passado os destroços que o poema recupera como ruínas da cidade antiga em processo de ser substituída pela nova. No processo de produção de uma modernidade já

²⁰BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

destinada à extinção, não há espaço para qualquer reflexão e retomada do passado.²¹

Exilados, náufragos temporais e alienados do passado. Carente de presente, a modernidade só conhece o intervalo antes da virada, essa tomada de fôlego antes do mergulho, este tempo que está para ser e que, no entanto, ainda não é. Ao transformar tudo em ruínas ela esvazia o passado, ou pelo menos o torna irreal; uma vez que tudo pode ser a todo momento substituído por algo novo e que o antigo pode ser continuamente reproduzido enquanto novo, antigo e novo se tornam indiferenciáveis na multiplicação incessante do mesmo. Assim, a distinção entre os dois tempos torna-se irrelevante. *I can connect/ Nothing with nothing*, sentencia o também baudelairiano T.S. Eliot. Por essa razão, o novo, a irrupção do novo, o anseio pelo novo, ou seja, a Modernidade, é indício da perda da experiência, no sentido benjaminiano do termo. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin define experiência (*Erfahrung*) como “uma especial conjunção, na memória, entre traços do passado individual e do passado coletivo”.²² Para que seja possível, a experiência depende do processo de rememoração no qual o passado individual pode entrar em conjunção com um passado coletivo identificado com uma determinada tradição. Para isso, é necessária uma separação entre um passado herdado e um presente que “se descubra na sua possibilidade de entrar em contato com o passado e retomar experiências que esse passado lhe transmite. (...) A rememoração é, portanto, uma atividade de reencontro de passado e presente enquanto articulação de uma diferença produzida pelo distanciamento. É a reiteração desse reencontro que estrutura a experiência”.²³ Ou seja, o (re)encontro entre passado e presente, antes de ser dado de forma imediata, é produzido pela rememoração. Por sua vez, a tradição é o *medium* em que se dá a reatualização do passado no e pelo presente. Ora, visto que a aceleração do fluxo temporal dilui as fronteiras entre tempo presente e tempo passado, não há, na Modernidade, o distanciamento necessário para que ocorra a transmissão do passado para o presente no momento de rememoração, uma vez que o presente não se distingue do passado. A tradição, ou seja, o vínculo, o *lien*, que permite que os traços do passado coletivo e do passado individual sejam conjugados, é “perdida”.

²¹ GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. *Kriterion* [online]. 2009, vol.50, n.119 [cited 2017-05-04], pp.159-178.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

Em outros termos, a relação do indivíduo com seu tempo presente é mediada pela tradição. Nenhum outro termo define melhor a compreensão de Benjamin de uma experiência coletiva. Como algo que se atualiza no presente, a tradição não é um monumento ao qual o presente presta reverência, mas a transmissão de uma experiência entre passado e presente. Na modernidade, o contato com a tradição está atrofiado. Mas, se a reflexão sobre o próprio presente não é capaz de atualizar a tradição, ela ainda é possível como consciência histórica dessa impossibilidade. E aqui se mantém um aspecto da noção forte de distanciamento que caracteriza a experiência. Como reflexão sobre a sua inserção histórica no contexto da modernidade parisiense e sobre a impossibilidade da realização da experiência nessas circunstâncias, o poeta de "O cisne" retém os estilhaços da verdadeira experiência histórica a que se refere Benjamin. No *spleen*, o distanciamento se traduz na perspectiva crítica que o poeta mantém frente ao declínio da experiência.²⁴

Assim, segundo Gatti, Benjamin enxerga em Baudelaire a atrofia da tradição como uma característica própria da Modernidade.

Ora, a princípio, esta afirmação parece contradizer o que foi dito anteriormente nesse trabalho, ou seja, o fato de que Baudelaire é a principal influência para a formulação do conceito de modernidade de Paz, já que o poeta mexicano afirma justamente que a Modernidade é uma tradição. "A Modernidade", diz Paz,

É uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder lugar a outra tradição que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não se caracteriza pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente.²⁵

Paz propõe então um conceito paradoxal de tradição, uma "tradição da ruptura", que é justamente a continuidade da descontinuidade, ou seja, uma tradição na qual o ato de ruptura torna-se a própria tradição. "A modernidade é autossuficiente, cada vez que aparece, funda sua própria tradição." O novo, a irrupção do novo, não só nega o passado, como afirma algo de diferente, somente para ser também, por sua vez, negado. Esse movimento positivo da afirmação de algo novo é entendido por Paz como constitutivo de uma tradição. "Eu disse que o novo não é exatamente o moderno, a menos que seja portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo

²⁴Ibidem.

²⁵PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013, p.15.

diferente.” Se, segundo Benjamin e via Gatti, “o poeta de ‘O cisne’ retém os estilhaços da verdadeira experiência histórica”, e o faz não por meio da tradição, mas sim da consciência histórica, Paz afirma que a própria consciência histórica, passados alguns séculos de Modernidade, tornou-se ela mesma uma espécie de tradição. Mais do que isso, segundo Paz, toda a poesia moderna estaria “contaminada” pela mesma consciência que caracteriza o poeta de *O cisne*. Por essa razão, o moderno não é *uma* tradição, mas *outra* tradição, uma tradição plural, heterogênea, descontínua e problemática; uma tradição que se assenta no solo arenoso e esburacado da consciência histórica.

Por sua vez, a consciência histórica que caracteriza a Modernidade implica dois fatos significativos. De um lado, ela é consciência da História, isto é, do fluir do tempo como um processo linear regido por leis próprias, cognoscíveis ou não, e caracterizado pelo acidente e pela contingência. Do outro, saber-se consciente da história é saber-se diferente dela. “Aquele que sabe que pertence a uma tradição já se sabe, implicitamente, diferente dela, e esse saber o leva, mais cedo ou mais tarde, a questioná-la e, às vezes, a negá-la”, afirma Paz. Portanto, a consciência histórica necessariamente pressupõe a crítica:

Só que a palavra crítica tem fortes ressonâncias intelectuais, por isso prefiro associá-la a outra palavra: paixão. A união entre paixão e crítica enfatiza o caráter paradoxal de nosso culto ao moderno. Paixão crítica: amor imoderado, passional, pela crítica e seus mecanismos precisos de desconstrução, mas também crítica apaixonada por seu objeto, uma crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega. Apaixonada por si mesma e sempre em guerra consigo mesma, ela não afirma nada permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua, esse é o seu princípio. Uma crítica assim só pode culminar num amor passional pela manifestação mais pura e imediata da mudança: o agora. Um presente único, diferente de todos os outros.²⁶

Criticar, analisar, separar. A Modernidade abraça a crítica como seu *modus operandi*. O novo só é moderno se ele se afirmar enquanto crítica do antigo. Fica mais clara agora a relação proposta por Paz entre crítica e Modernidade. A Modernidade surge como expressão de um tempo autocrítico, no qual o momento atual surge na e da negação do momento passado. Por isso, o novo só pode ser moderno se nele se exerce uma força de ruptura com o passado. O passado é o sacrifício oferecido no altar do culto ao novo, enquanto a crítica é a faca cerimonial. No entanto:

²⁶Ibidem, p.18.

O sentido singular desse culto ao presente nos escapará se não entendermos que ele se baseia numa curiosa concepção do tempo. Curiosa porque antes da idade moderna só aparece isolada e excepcionalmente; para os antigos, o agora repete o ontem; para os modernos, é sua negação. Num caso, o tempo é visto e sentido como uma regularidade, como um processo em que as variações e as exceções são realmente variações e exceções da regra; no outro, o processo é uma trama de irregularidade porque a variação e a exceção são a regra. Para nós, o tempo não é repetição de instantes ou séculos idênticos: cada século e cada instante é único, diferente, outro.²⁷

Assim, o que está em jogo é uma nova concepção de tempo que, ao contrário de todas as outras concebidas pelas mais diferentes civilizações ao longo da história humana, se fundamenta na própria história, ou seja, na ruptura, na mudança. “Há tantas modernidades quanto épocas históricas. No entanto, nenhuma sociedade nem época alguma chamou a si mesma de moderna – exceto a nossa.” Segundo Paz, não só a Modernidade se identifica com o fluir do tempo, como, para ela, o passar do tempo, a irrupção do novo, é algo necessariamente, ou possivelmente, positivo. Ora, ao longo de *Os filhos do barro*, Paz elabora a ideia de “arquétipos temporais”, imagens poetadas por determinadas civilizações a fim de conhecer e, portanto, de alguma forma “controlar” o tempo.

Todas as sociedades são dilaceradas por contradições simultaneamente de ordem material e ideal. Essas contradições em geral assumem a forma de conflitos intelectuais, religiosos ou políticos. Por eles vivem as sociedades e por eles morrem: são sua história. Justamente uma das funções do arquétipo temporal é oferecer uma solução trans-histórica para essas contradições e assim preservar a sociedade da mudança e da morte. Por isso, cada ideia do tempo é uma metáfora feita não por um poeta, mas por um povo inteiro. Passagem da metáfora ao conceito: todas as grandes imagens coletivas do tempo se tornam matéria de especulação de teólogos e filósofos.²⁸

Paz divide esses arquétipos em dois tipos: os cíclicos e os não-cíclicos. Do lado dos cíclicos, estariam as imagens de tempo elaboradas pelos “primitivos”, pelas civilizações clássicas do mediterrâneo e do médio oriente e pelas religiões orientais. Apesar de guardarem entre si diferenças substanciais, todas estariam de acordo com a imagem essencial do transcorrer do tempo como cíclico, ou seja, como aquilo que se repete infinitamente. Tal como as estações ou a revolução solar, passado, presente e futuro

²⁷Ibidem, p.18.

²⁸Ibidem, p.35.

são apenas momentos do grande círculo cósmico. Todas as coisas nascem, morrem e renascem no círculo do tempo. O fim de um círculo é o início de um novo círculo.

Por sua vez, nas concepções não-cíclicas do tempo figurariam, de um lado, as religiões monoteístas abraâmicas, Judaísmo, Islamismo e Cristianismo, e, do outro, o filho bastardo desta última: a Modernidade.

Ora, tendo como fundamento último a visão de um Deus Criador, a concepção cósmica cristã implica necessariamente a ideia de um tempo linear com início, meio e fim, estágios que corresponderiam à Criação, à Queda e ao Juízo Final num verdadeiro drama da Salvação. Na cosmovisão cristã o tempo é perfeito, isto é, ele perfaz o seu percurso em sua plenitude. Completada sua trajetória, seu destino final é a eternidade e, portanto, o fim do tempo.

Ora, assim como nas concepções cíclicas, a concepção das religiões abraâmicas entende o passar do tempo, ou seja, a mudança, como algo indesejável. “Todos esses arquétipos, por mais variados que sejam, têm em comum o seguinte: são tentativas de anular ou, pelo menos, minimizar as mudanças”, diz Paz. Entretanto:

Ao romper os ciclos e introduzir a ideia de um tempo finito e irreversível, o cristianismo acentuou a heterogeneidade do tempo; quero dizer: evidenciou essa propriedade que o faz romper consigo mesmo, dividir e separar-se, ser outro sempre diferente.²⁹

Ou seja, para Paz, a concepção cristã do tempo acentua o seu caráter inexorável, o que não só influencia a concepção moderna do tempo, como também se encontra em sua origem.

A modernidade tem início quando a consciência da oposição entre Deus e Ser, razão e revelação, se mostra realmente insolúvel. Ao contrário do que aconteceu no Islã, entre nós a razão cresce às expensas da divindade. Deus é o Um, só tolera a alteridade e a heterogeneidade como pecados de não-ser; a razão tende a se separar de si mesma: toda vez que se examina, ela se cinde; toda vez que se contempla, vê outra si mesma. A razão aspira à unidade mas, ao contrário da divindade, não se apoia nela nem se identifica com ela. A Trindade, que é uma evidência divina, constitui um mistério impenetrável para a razão. Se a unidade reflete, torna-se outra: vê a si mesma como alteridade. Ao se fundir com a razão, o Ocidente condenou-se a ser sempre outro, a negar a si mesmo para se perpetuar.³⁰

²⁹ Ibidem, p.26.

³⁰ Ibidem, p.36.

Para Paz, a Modernidade é então, antes de qualquer outra coisa, uma crítica ao Cristianismo. Crítica esta que se gestou no próprio seio do Cristianismo como um desdobramento de sua herança filosófica clássica. Segundo Paz, “a modernidade tem início quando a consciência da oposição entre Deus e Ser, razão e revelação, se mostra realmente insolúvel”. Em determinado momento no pensamento filosófico ocidental, a razão deixa de ser um instrumento para se alcançar a Verdade metafísica e torna-se ela mesma a verdade de todas as coisas.

Voltada para si mesma, a razão deixa de ser criadora de sistemas; ao se examinar, traça seus limites, julga-se e, ao se julgar, consome sua autodestruição como princípio reitor. Ou melhor, encontra nessa autodestruição um novo fundamento. (...) A razão crítica acentua, por seu próprio rigor, sua temporalidade, sua possibilidade sempre iminente de mudança e variação. Nada é permanente: a razão se identifica com a sucessão e alteridade. (...) No passado a crítica tinha o objetivo de chegar à verdade, na idade moderna, a verdade é crítica. O princípio que fundamenta nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança.³¹

Destarte, a primazia da razão crítica é o fundamento que justifica a crença moderna no futuro. Se em outras concepções temporais o futuro representava as forças disruptivas da mudança e do acidente, na Modernidade o futuro é progresso. E é progresso porque promete a possibilidade de um novo momento de aperfeiçoamento crítico, necessariamente mais elevado. No próximo capítulo, veremos as consequências plenas dessa “revolta do futuro” e como, em função delas, o par antitético analogia/ironia surge como resposta dada pela poesia e pela arte à Modernidade.

³¹ *Ibidem*, p.37.

Capítulo II– Verso: Analogia e ritmo

Vimos então que, para Paz, a Modernidade se assenta no paradigma da razão crítica, o que por sua vez implica uma determinada concepção da História. Em *A busca pelo presente*, um ensaio posterior, mas em consonância com as ideias de *Os filhos do barro*, Paz sintetiza: “A modernidade é um subproduto da nossa concepção histórica.” Ou seja, a Modernidade é uma *derivação* de um fato que a antecede: a consciência histórica. Somente uma sociedade ciente de seu lugar no tempo, ou seja, de sua modernidade, pode postular-se como sendo diferente de si mesma no passado e eleger essa especificidade como sua característica definitiva. Por sua vez, esse saber-se diferente na história implica a concepção desta como progresso e, portanto, como crítica do passado.

Levando em consideração que o juízo que Paz emite acerca do idioma castelhano, segundo o qual este “prefere a descrição ao raciocínio”³², pode ser usado para caracterizar a própria prosa paziana, não é de se espantar que em *Os Filhos do Barro* sobressaia muito mais uma tentativa de construir uma narrativa que dê conta de abarcar o desenvolvimento da Modernidade do que um destrinchamento sistemático dos fatos e pormenores históricos que dão origem aos tempos modernos. Nesse sentido, a narrativa construída por Paz se apoia numa interpretação “hegeliana” da história.

“Todas as sociedades”, diz Paz, “são dilaceradas por contradições simultaneamente de ordem material e ideal. Essas contradições em geral assumem a forma de conflitos intelectuais, religiosos ou políticos. Por eles vivem as sociedades e por eles morrem: são sua história.” Dito isso, Paz concebe então a Modernidade como fruto do desenvolvimento histórico da civilização cristã medieval, que gestou em seu interior, ao longo do tempo, as condições estruturais para sua própria superação. No caso, “a dupla herança do monoteísmo judaico e da filosofia pagã” é identificada por Paz como a contradição que acaba por cindir o Cristianismo e abrir espaço para o surgimento da Modernidade:

A ideia grega do ser – em qualquer de suas versões, dos pré-socráticos aos epicuristas, estoicos e neoplatônicos – é irreduzível à ideia judaica de um Deus único, pessoal e criador do universo. Essa oposição foi o tema central da filosofia cristã dos Pais da Igreja. Uma oposição que a escolástica tentou resolver com uma ontologia de extraordinária sutileza. A modernidade é consequência dessa contradição e, de certo modo, sua resolução num sentido oposto ao da escolástica.³³

³² PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012,

³³PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.36.

Destarte, segundo Paz, “A modernidade tem início quando a consciência da oposição entre Deus e Ser, razão e revelação se mostra insolúvel”. O desfecho dessa dicotomia em favor da razão encerra o destino da Modernidade. No lugar da *Weltanschauung* fechada e plena de respostas oferecida pelo paradigma e pelos dogmas do Cristianismo, ela opta pela crítica como seu princípio reitor.

A modernidade é uma separação. Emprego essa palavra em sua acepção mais imediata: afastar-se de algo, desunir-se. A modernidade começa como um desprendimento da sociedade cristã. Fiel a sua origem, é uma ruptura contínua, um incessante separar-se de si mesmo; cada geração repete o ato original que nos funda, e essa repetição é ao mesmo tempo nossa negação e nossa renovação.³⁴

A Modernidade, portanto, é crítica e se inicia como uma crítica. Por sua vez, essa crítica inicial – a ruptura originária que dá origem à longa cadeia de críticas que constituem a tradição moderna – nada mais é do que uma crítica sistêmica ao Cristianismo. Crítica à religião, mas também aos valores, à teologia, enfim, ao próprio Cristianismo enquanto cosmovisão e princípio regulador da sociedade. No decorrer da história, essa crítica irá se manifestar de várias formas – Renascimento, Reformas protestantes, Iluminismo, etc. – até culminar, em meados do século XIX, no catastrófico anúncio, proclamado por Nietzsche, da morte de Deus, metáfora que consiste basicamente na constatação feita pelo filósofo de que o desenvolvimento dos aparelhos racionais e críticos da Modernidade tornaram obsoleta a ideia cristã da divindade. No entanto, segundo Paz, essa metáfora, tornada célebre pela pena do filósofo alemão, fora antes cunhada pela poesia. “O tema da morte de Deus”, diz Paz, “é um tema romântico. Não é um tema filosófico, e sim religioso.” Com efeito, a aparição desse tema na poesia atesta um “mal-estar” generalizado em todas as esferas da cultura ocidental, causado pela perda de um ordenamento transcendente. Essa perda é traduzida no campo da arte através da metáfora da morte de Deus. Por essa razão, Paz afirma que a morte de Deus foi vivida como um mito; ele é o próprio mito fundacional da Modernidade e, portanto, é de alguma forma sempre e novamente reinventado e reexperimentado a cada nova geração moderna.

Na poesia, Paz detecta a primeira manifestação desse tema no poema *O Sonho*, do poeta alemão Jean-Paul Richter. Neste poema, um Cristo angustiado anuncia para o espectro dos mortos a inexistência de seu Pai: “Percorri os mundos, subi até os sóis e não

³⁴Ibidem, p.38.

encontrei Deus algum; desci até os últimos limites do universo, olhei os abismos e gritei: Pai, onde estás? Mas só ouvi a chuva que caía no precipício e a eterna tempestade que não é governada por nenhuma ordem.” Eis a mensagem terrível dada pelo próprio filho de Deus: não há ordem no universo pois não há um Criador que zele pela sua Criação. O Universo mergulha no caos e na contingência; sem um zelador transcendente, quem garante que ele seja habitável? Quem garante a existência de alguma espécie de lei, ou pelo menos de coerência que reja as imperscrutáveis forças cósmicas? Richter oferece, no lugar da ordem racional preconizada pelos filósofos iluministas, a imagem da angústia face a um Universo que desconhece qualquer lei que não o absurdo. Voltamos novamente à questão da dialética da solidão. O Cristo de Jean-Paul, ao anunciar ao espectro dos órfãos a sua condição de orfandade, expressa o desamparo do poeta e sua consciência da solidão última que é se saber perdido e insignificante num Universo inóspito e indiferente.

Ora, “o *Sonho* de Jean Paul”, diz Paz, “será sonhado e padecido por muitos poetas, filósofos e romancistas dos séculos XIX e XX”. Com efeito, não obstante o pioneirismo e a clareza com que esse poema expressa as consequências existenciais do deicídio moderno, é a transcrição/tradução dele pelo poeta francês Nerval que Paz escolherá como emblema do paradigma da arte moderna. Trata-se do poema “O Cristo no horto das oliveiras”, e o próprio nome *Os filhos do barro* é referência a uma imagem presente em sua última estrofe, que, aliás, também serve de epígrafe para o livro de Paz.

Segundo Paz, Gérard de Nerval é um dos maiores expoentes do “verdadeiro romantismo francês”. Como veremos posteriormente, na interpretação paziana da história da literatura, o romantismo alemão e o inglês representam uma verdadeira revolução na sensibilidade estética ocidental, não só dando início à arte moderna propriamente dita, mas também estabelecendo muitos dos parâmetros e caminhos nos quais ela se assentará. Ou seja, para Paz, em contraste com o romantismo francês oficial, “sentimental”, de poetas como Lamartine e Musset, Nerval estaria mais próximo das raízes originalmente germânicas e “subversivas” do movimento, e seria, portanto, mais propriamente “romântico”. Com efeito, Nerval foi um importante divulgador do movimento alemão em terras francesas, tendo traduzido importantes obras e autores românticos e pré-românticos deste idioma para o francês. Como já mencionado, o próprio poema escolhido por Paz é uma adaptação/tradução do poema “O Sonho” de Richter, tendo inclusive por epígrafe dois versos do poema original. A versão de Nerval consiste num conjunto de cinco sonetos alexandrinos interligados, que fazem parte de um círculo maior de doze sonetos,

“um ciclo dentro de um ciclo”³⁵, denominado *Les chimères*, livro publicado junto com o agrupamento de contos *Les filles de feu*, em 1854, durante o *séjour* do poeta numa clínica de reabilitação psiquiátrica. Esses dois livros marcam a fase final e mais aclamada do escritor, que foi posteriormente considerado como predecessor direto de diversas tendências da poesia francesa contemporânea, como o simbolismo e o surrealismo. Mais especificamente sobre “*Les chimères*”, o poeta e tradutor Alexei Bueno diz:

Em "As Quimeras", mais do que a estetização de qualquer doutrina, encontramos um puro e intocado anelo do sagrado, alimentado indiscriminadamente por todas as suas manifestações externas, mesmo antagônicas.³⁶

Ora, o poema “O Cristo no horto das oliveiras” é o maior exemplo do “anelo do sagrado” referido por Bueno. Nesse poema, sobre um pano de fundo cristão, referências esotéricas e cabalistas se entrecruzam a fim de (re)construir um mito que expresse a verdade mais íntima, e, portanto, mais verdadeira, do Poeta.

Em termos temáticos, o primeiro dos cinco sonetos acompanha de perto a versão original de Richter, ainda que a ambientação seja diferente. “O poema não é o relato de um sonho, mas de um mito: não é o pesadelo de um poeta na igreja de um cemitério, mas um monólogo de Cristo diante de seus discípulos adormecidos.”

I
Quando o Senhor, erguendo aos céus seus magros braços,
Sob as árvores santas, tal como os poetas,
Perdeu-se longamente entre dores secretas,
E traído se achou por seus amigos lassos;

Voltou-se aos que o esperavam, vindos nos seus passos,
Sonhando em serem reis, ou sábios, ou profetas...
Mas tontos a dormir, iguais a bestas quietas,
E gritou: “Não há Deus!” bem alto nos espaços.

Dormiam. “Meus amigos, conheceis *a nova*?
Toquei com minha fronte o alto da eterna cova:
Quebrado, há muito eu sofro, e o meu sangue vai fluindo!
Irmãos, vos enganei. Abismo! abismo! abismo!

³⁵BUENO, Alexei. Traduzindo Nerval. *Estud. av.*[online]. 2012, vol.26, n.76 [cited 2017-09-27], pp.169-175. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300018&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142012000300018>.

³⁶Ibidem.

Falta o deus a esse altar onde, vítima, eu cismo...
Não há Deus! Deus não é!” E eles sempre dormindo³⁷

Assim como no poema de Richter, o mensageiro que anuncia o ateísmo é o próprio Cristo. A versão de Nerval, no entanto, consiste na recriação direta de um episódio bíblico, aquele aludido no título. Às vésperas da crucificação, Jesus, em agonia ao confrontar-se com sua morte iminente, hesita brevemente e busca conforto rezando para Deus, conseguindo, ao cabo de três orações (“afasta de mim esse cálice”), aceitar o seu destino. Ora, no poema, o episódio, que já é terrível (e belo) na versão original, eleva a dúvida do Nazareno às últimas consequências. Na versão de Nerval, Cristo não encontra consolo no Pai; não há pai. Falta, no altar em que será sacrificado, um deus. Ninguém vem ao auxílio da “vítima eterna”. O Cristo é crucificado. Junto com ele, no entanto, o próprio Universo é ferido; o Olimpo mergulha no abismo e a era dos deuses pagãos chega ao fim. Mas do sangue sacrificial uma nova divindade emerge. Impossibilitado de ficar alheio a esse cataclisma, César, soberano do mundo, vai se consultar com o oráculo de Júpiter-Amon (divindade síntese das duas tradições do paganismo antigo, a egípcia e a greco-romana), a fim de saber a identidade desse novo deus. No entanto, o oráculo do deus carneiro já não pode lhe responder:

*Mais l'oracle invoque pour jamais dut se taire
Un Seul pouvait au monde expliquer ce mystère
Celui qui Donna l'âmeaux enfants du limon*
(Mas o oráculo invocado calou-se para sempre
Apenas Um no mundo poderia explicar esse mistério
Aquele que deu alma aos filhos do barro)

Como diz Silviano Santiago:

Pintemos o quadro: Deus está morto e o céu vazio, Cristo ficou órfão e está prestes a ser crucificado. Morte, deserto, orfandade e crucificação. Ao assinalar a quádrupla vacância bíblica, Octavio Paz abre também espaço para teorizar – na margem da escrita religiosa e no corpo da própria obra *in progress* – sobre a função da poesia no mundo contemporâneo e o papel do poeta na modernidade. A teorização *não* poderia ser feita pelo historiador, nem pelo ensaísta; só pode ser feita pelo próprio poeta. É sua responsabilidade.³⁸

Portanto, segundo Santiago, a hipótese central de *Os filhos do barro* é formulada pelo poeta não apenas como diagnóstico histórico, mas também como uma espécie de

³⁷Ibidem.

³⁸ SILVANO, Santiago. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p.210.

manifesto de sua poética e de seu próprio estatuto como poeta. Paz recorre à história em busca de origens, e assim descobre seus antepassados – seus cúmplices de modernidade – nos poetas do romantismo.

Para Paz, a religião enquanto instituição é uma cristalização da imaginação poética; o impulso fabulatório e mítico não tanto instrumentalizado, mas antes estagnado e capturado. Logo, a disrupção da religião permite a emergência de forças recalçadas. Daí a citação de Novalis segundo a qual “a poesia é a religião original da humanidade”. Ou, nas palavras de Paz: “os poetas românticos foram os primeiros a afirmar, tanto diante da religião oficial como da filosofia, a anterioridade histórica e espiritual da poesia. Para eles a palavra poética é a palavra de fundação.”

A exegese do poema de Nerval é, portanto, a base material para a construção de uma hipótese sobre a poesia romântica e sobre seu estatuto de origem da poesia moderna. Voltemos ao poema. A chave de ouro com a qual ele termina encerra um paradoxo: aquele que “infunde uma alma no Adão de barro³⁹ é o Pai, o criador: exatamente esse Deus ausente no altar onde Cristo é a vítima”.⁴⁰ De acordo com Paz, o paradoxo se resolve porque o sacrifício inaugura um novo tempo, o tempo do eterno retorno (o mesmo eterno retorno que depois será abordado por Nietzsche e que aparecerá obsessivamente na cultura moderna), o “tempo manancial”, originário, em que passado, presente e futuro confluem, se amalgamam e tornam-se uma fonte de onde escoa uma temporalidade plena, fechada, em que cada ponto da circunferência é ao mesmo tempo fim e início de um novo círculo. Assim, o momento da Crucificação altera tanto o passado quanto o futuro e o “sacrifício de Cristo neste mundo sem Deus faz dele, por sua vez, um novo Deus”. Ou seja, em outras palavras, temos uma nova insurgência do tempo cíclico das cosmogonias pagãs. Destarte, a morte do Deus cristão precederia então um retorno do paganismo. Mas o tempo cristão/moderno é linear. O retorno do mesmo? Não, Cristo vira um deus, mas um deus novo, “novo e outro: é uma divindade que tem pouca relação com o Deus cristão”. Ora, segundo Paz:

Essas duas experiências – cristianismo sem Deus, paganismo cristão – são constitutivas da poesia e da literatura do Ocidente da época

³⁹ “Os exegetas da bíblia observam que a imagem de Deus como oleiro, que molda o homem do barro, é reforçada pelo nome dado ao ser humano (Adam) que vem da terra (Adamah). O nome coletivo Adam (Homem) torna-se depois o nome próprio do primeiro homem. Fica claro que, em última instância, a imagem do oleiro exprime a dependência total do homem ao Criador como está no livro de Jeremias, no capítulo “O exemplo do oleiro” (Jr,18,1-6).” SANTIAGO, S. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p.208.

⁴⁰ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.57.

romântica. Num e noutro caso estamos diante de uma dupla transgressão: a morte de Deus faz do ateísmo dos filósofos uma experiência religiosa e um mito. Essa experiência, por sua vez, nega aquilo mesmo que afirma: o mito está vazio, é um jogo de reflexos na consciência solitária do poeta; não há ninguém de fato no altar, nem mesmo essa vítima que é Cristo. Angústia e ironia: diante do tempo futuro da razão crítica e da revolução, a poesia afirma o tempo sem datas da sensibilidade e da imaginação, o tempo original; diante da eternidade cristã, afirma a morte de Deus, a queda na contingência e a pluralidade de deuses e mitos. Mas cada uma dessas negações se volta contra si mesma: o tempo sem datas da imaginação não é um tempo revolucionário, e sim mítico; a morte de Deus é um mito vazio. A poesia romântica é revolucionária não com, mas com relação às revoluções do século; e sua religiosidade é uma transgressão das religiões.⁴¹

Portanto, para Paz, o Cristo de Nerval é o poeta romântico, ou, melhor dizendo, a poesia romântica. Enquanto durou o ordenamento transcendental cristão, o anseio humano pela comunhão estava garantido pela cosmovisão religiosa institucionalizada. Com o abandono deste paradigma pelo espírito crítico moderno instaura-se na cultura ocidental uma profunda crise espiritual. É nesse contexto de crise da religião e de “desamparo” espiritual que emerge a poesia romântica. Por um lado, marcada pela angústia da consciência acentuada de ruptura, fruto de uma cultura em crise, ela se caracteriza como sendo poesia de solidão *a priori*, pois já surge na esteira de uma comunhão interdita. Por outro, a “vacância divina” reanima os impulsos mitopoéticos dos poetas, que assim redescobrem a potência inerente ao fazer poético livre de qualquer cooptação alheia. Retorno do tempo cíclico e das cosmogonias pagãs, cada poeta engendra seu próprio panteão e se confessa no altar de ídolos levantados por seus próprios gênios. A famosa citação de Schlegel, um dos principais caciques do romantismo, surge como uma exortação a essa condição ao mesmo tempo em que é dela sintoma:

Afirmo que falta a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos, e tudo de essencial que a arte poética moderna fica a dever à antiga reside nessas palavras; nós não temos uma mitologia. [...] é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la.⁴²

Para Schlegel, a carência de uma mitologia, falta essencial da poesia moderna, não é um impedimento, mas antes um ponto de partida. Com efeito, se debruçarmos-nos sobre a poesia romântica, em qualquer uma de suas vertentes, veremos uma proliferação de

⁴¹Ibidem, p.58.

⁴²SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad., pref. e notas: Victor Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

mitologias inventadas, reapropriadas e ressignificadas. Cada poeta inventa e reinventa sua própria religião, com seus próprios deuses, numes e teologia. De acordo com Paz – e essa segunda parte da hipótese é central para este trabalho – essa explosão de mitologias “artificiais” é justamente a manifestação da potência recalcada do fazer poético. Em suas palavras:

Diante da progressiva desintegração da mitologia cristã, os poetas não tiveram saída senão inventar mitologias mais ou menos pessoais feitas com retalhos de filosofias e religiões. Apesar dessa vertiginosa diversidade de sistemas poéticos – ou melhor: no centro dessa diversidade –, é visível uma crença comum. Essa crença é a verdadeira religião da poesia moderna, do romantismo ao surrealismo, e aparece em todos os poemas, algumas vezes de maneira implícita e em outras, a maioria, explícita. Já mencionei a *analogia*.⁴³

A analogia é então a força, ou o princípio, que “renasce” na poesia da era moderna. Não obstante, antes de entrar na discussão teórica sobre o que seria a analogia, um dos principais objetivos deste trabalho, é necessário retornar a Nerval, visto que, como demonstraremos a seguir, pode-se traçar um paralelo entre as teses de Paz sobre a origem da literatura romântica e a ordem de montagem dos poemas que compõem *Les Chimères*. Vejamos o poema “Versos Dourados”, com o qual Nerval encerra o livro:

Homem! Livre pensador! serás o único que pensa
Neste mundo onde a vida cintila em cada ente?
De tuas forças tua liberdade dispõe naturalmente,
Mas teus conselhos todos o universo dispensa.

Honra na fera o espírito que fermenta...
Cada flor é uma alma em Natura nascente;
Um mistério de amor no metal reside dormente;
“Tudo é sensível!” E poderoso em teu ser se apresenta.

Receia, no muro cego, um olhar curioso:
À própria matéria encontra-se um verbo unido...
Não te sirvas dela para qualquer fim impiedoso!

Quase sempre no ser obscuro mora um Deus escondido.
E, como um olho novo coberto por suas pálpebras,
Um espírito puro medra sob a crosta das pedras!⁴⁴

De início, o poema consiste basicamente numa diatribe direcionada aos valores e à autocompreensão moderna. O poeta zomba do “homem livre pensador”, ou seja, da

⁴³PAZ, Octavio *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.62.

⁴⁴NERVAL, *Aurélia*, tradução e prefácio de Contador Borges, Iluminuras, São Paulo, 1991.

tradição iluminista ocidental, apontando para a autolimitação inerente a uma visão de mundo autocentrada e autorreferencial. Em outras palavras, o poeta escarnece de uma subjetividade que elege o seu próprio reconhecimento enquanto tal, isto é, a autoconsciência, como critério fundamental. Em contrapartida, ele anuncia-se como portador de outra verdade, um “mistério de amor”, uma sabedoria secreta e maior apenas intuída pelos homens, que é a sabedoria do próprio universo que “dispensa os conselhos” do sujeito racional. Por alguma intuição ou sensibilidade, ele sabe que todo o cosmo e todos os entes nele presentes pensam, “tudo é sensível”, todo o universo coliga-se em comunicação, tudo pensa logo tudo se reflete, se comunica, “em verbo unido”; a *res extensa* é também um *res cogitans*. Há na pedra, diz o poeta (ainda mais se levarmos em conta que o *esprit* francês tem uma carga semântica muito mais associada ao intelecto do que no português, principalmente na sua vertente brasileira marcadamente espiritualista), se não um sujeito, pelo menos alguma forma de autoentendimento, de autorreflexão e de intencionalidade. Uma subjetividade latente e subjacente, secreta mas perceptível, da mesma forma que a pupila é indicada pela pálpebra. Como assinala Claudio Willer, “todo o universo, todo o conjunto das coisas, é linguagem, inteligível pelo iluminado capaz de ler as assinaturas divinas, as marcas do macrocosmo em cada particular. É a língua adâmica; aquela da Idade do Ouro, do tempo anterior à queda”.⁴⁵ Não obstante, se por um lado o “conhecimento” dessa língua áurea é um saber ancestral, ou, melhor dizendo, é o saber ancestral que garante a própria possibilidade da linguagem e, portanto, do saber, por outro ele é “redescoberto” pela poesia romântica no alvorecer da idade moderna. É por este motivo que, após “O Cristo no horto das oliveiras”, Nerval encerra *Les chimères* com “Versos dourados”; ou pelo menos assim o é para uma leitura extemporânea que vê na arquitetura do livro do poeta francês uma ilustração das ideias de Paz. Pode-se dizer então que, de certa maneira, o poema “Versos dourados” é uma espécie de manifesto daquilo que Paz identifica como a “visão romântica do universo e do homem, a analogia”. Assim, de um lado temos a intuição de que o Universo se exprime em uma linguagem comum, da qual o poeta nada mais é do que, como diz Baudelaire em *L’art romantique*, um “tradutor, um decifrador”; do outro, ela é contraposta a um determinado projeto racional e tecnocrático. Reclamada pela poesia, a analogia oferece aos poetas românticos uma outra chave de compreensão do mundo, distinta tanto do dogma religioso quanto da racionalidade moderna. Aclara Paz:

⁴⁵WILLER, Claudio. Gerard de Nerval, 200 anos. In Revista Agulha 63, 2008.

A analogia sobreviveu ao paganismo e provavelmente sobreviverá ao cristianismo e a seu inimigo, o cientificismo. Na história da poesia moderna sua função é dupla: por um lado, foi o princípio anterior a todos os princípios e diferente da razão das filosofias e da revelação das religiões; por outro, fez esse princípio coincidir com a própria poesia. A poesia é uma das manifestações da analogia; as rimas e as aliterações, as metáforas e as metonímias não são apenas modos de operação do pensamento analógico. O poema é uma sequência em espiral que regressa sem cessar, sem jamais regressar totalmente, a seu começo. Se a analogia faz do universo um poema, um texto feito de oposições que se convertem em consonâncias, também faz do poema um duplo do universo. Dupla consequência: podemos ler o universo, podemos viver o poema. No primeiro caso, a poesia é conhecimento; no segundo, ato. De uma e de outra maneira se avizinha – mas só para contradizê-las – da filosofia e da religião. A imagem poética configura uma realidade rival da visão do revolucionário e da visão do religioso. A poesia é outra coerência, não feita de razões, mas de ritmos.⁴⁶

Dessa maneira, podemos inferir tanto a razão de ser da poesia quanto a tarefa do poeta: mais uma vez, a tese é de que há na Poesia (da qual o poema é uma manifestação histórica e circunscrita) algum valor, se não epistemológico, sem dúvida ético. Em verdade, uma epistemologia que prefigura uma determinada tomada de posição frente ao mundo. A analogia “oferece” uma “coerência feita de ritmos”. Mas no que consiste o ritmo? Ora, fica claro que para destrinchar todas as possibilidades do conceito paziano de analogia é necessário compreender o que ele quer dizer com “ritmo”. Todavia, *Os Filhos do barro* não se ocupa com este conceito. Antes, é necessário retornar ao livro anterior de Paz, *O arco e a lira*, do qual, aliás, *Os filhos do barro* pretende ser uma espécie de continuação ou retomada.

Escrito em 1955, *O arco e a lira* é o livro que inaugura a fase madura da obra ensaística de Paz. Sobre ele, o romancista Julio Cortázar afirma, em carta direcionada ao próprio Paz:

Octavio, acredito que você mostrou em seu livro o que me parece ser a característica mais profunda do pensador, do ensaísta latino-americano (...). Estou-me referindo à possibilidade que nos foi dada (e que ainda exercitamos pouco) de conhecer e explorar um assunto por todos os seus ângulos, sem a redução inevitável a um modo de pensar, a uma cultura dada, que é o signo fatal dos trabalhadores europeus.⁴⁷

⁴⁶PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013, p.62.

⁴⁷CORTÁZAR, Julio. In: PAZ, O. *O Arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Por temerária que possa ser esta afirmação, ela certamente é acertada no que diz respeito ao método do ensaio paziano, que se caracteriza principalmente pela generosidade conceitual com que um problema ou objeto é analisado. Assim, não é de se espantar que *O arco e a lira* se inicie, sem maiores cerimônias, com uma definição própria de linguagem.

Segundo Paz, desde o começo da filosofia, fez-se mister entre os filósofos depararem-se sempre e novamente com o problema da linguagem. No início, “a primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram o mesmo”, nos diz o poeta mexicano. Em algum momento, entretanto, o uso das palavras provoca seu desgaste e sua insuficiência; os homens se dão conta do abismo que separa as coisas e as palavras. Esse momento de tomada de consciência é o início da filosofia, ou, nas palavras de Paz, “toda crítica filosófica tem início como uma análise da linguagem”. Logo, se o início da filosofia se dá com a tomada de consciência da inadequação da linguagem comum, sua posterior história – sobretudo com a consolidação da metafísica – nada mais é do que um esforço de purificar a linguagem de qualquer ruído que atrapalhe o objetivo último do pensamento, a obtenção da verdade.

Ora, contrapondo-se ao “preconceito metafísico”, e certamente influenciado pelo célebre texto póstumo de Nietzsche, *Verdade e mentira no sentido extra-moral*, Paz afirma que, antes de qualquer compromisso epistemológico, o modo próprio de ser da linguagem consiste numa constante poetificação de metáforas:

Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas. A ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: A linguagem é poesia em estado natural. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. E desse modo é um instrumento mágico, ou seja, algo suscetível de tornar-se outra coisa e de transmutar aquilo em que toca. (...)A palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que criou a si mesmo ao criar uma linguagem.⁴⁸

Ou seja, há dois caracteres essenciais da linguagem, um simbólico e um poético. Simbólico: sendo sempre metáforas, as palavras implicam-se umas nas outras numa constante sucessão de deslocamentos. Poético: a origem das palavras se dá sempre por

⁴⁸ PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012,p.42.

meio de um ato criador. “Pela palavra”, diz Paz, “o homem é a constante produção de imagens e formas verbais rítmicas, é uma prova do caráter simbolizador da fala, de sua natureza poética.” O caráter poético da linguagem, por sua vez, também se dá de forma dupla. Inserido no meio da linguagem, o homem não vê outra saída senão poetar. Na inexorável lida com a linguagem, ou seja, na fala, o homem é a um só tempo poeta e poetado.

Aqui, vemos Paz desenvolver um tema heideggeriano, influência, aliás, que lhe é bastante conhecida. Como nos diz Benedito Nunes (1968), dentro do pensamento de Heidegger, no qual a essência poética da arte é afirmada como “abertura do mundo”, a linguagem aparece como a poesia primordial (*Urpoesie*); a clareira primeva que torna habitável o mundo. Nas palavras do próprio Heidegger:

O pensamento do ser é o modo original do dizer poético. Nele a linguagem acontece como linguagem em sua própria essência. O pensamento diz o ditado (*Diktat*) da verdade do ser. O pensamento é o *dictare* original. O pensamento é a poesia original (*Urdichtung*), que precede toda a poesia e assim o poético da arte, na medida em que esta se torna obra no círculo da linguagem.⁴⁹

Outrossim, é na poetização original da língua, na abertura de sua clareira, que o pensamento pode então fazer morada: “A língua é a poesia originária em que um povo poetiza (*dichten*) o ser. Inversamente vale: a grande poesia pela qual um povo entra na história inicia a configuração de uma língua.” Ou, ainda mais claramente, “língua é poesia no sentido essencial”. Portanto, a linguagem da qual participa uma determinada comunidade é fruto de uma operação poética essencial e originária. A Poesia (*Dichtung*), entendida no sentido de poesia lírica, seria então, por sua vez, devido a sua proximidade com a própria origem (*Ursprung*) da linguagem, o paradigma ao qual toda arte aspira. Por essa razão:

Mais diretamente do que qualquer outra arte, a poesia participa, pela palavra, que constitui a sua matéria, do trabalho preliminar e mais primitivo do pensamento, como obra de linguagem. A poesia é o limiar da experiência artística em geral por ser, antes de tudo, ponto de irrupção do ser na linguagem, que acede à palavra e, portanto, também de interseção da linguagem com o pensamento.⁵⁰

⁴⁹ HEIDEGGER, Martin. “Hölderlin e a essência da poesia”. Tradução: Benedito Nunes. In: *O Belo Autônomo*. Organização: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autentica Editora; Crisálida. 2015, p.35.

⁵⁰ NUNES, Benedito. “Da arte como poesia”. In: *O Belo Autônomo*. Organização: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autentica Editora; Crisálida. 2015 p, 351.

A poesia, então, sendo a arte cuja matéria é a palavra, estaria essencialmente imbricada na origem da linguagem. O verdadeiro poeta seria aquele que, na lida com as palavras, restituísse e reinaugurasse o momento original de abertura da clareira da linguagem, no qual a própria “terra é mantida no aberto de um mundo”. Portanto, a obra poética de alguma forma recriaria esse momento mágico de abertura da linguagem para o ser, extirpando dela qualquer traço de instrumentalidade que a usura dos séculos tenha lhe conferido.

Essa ideia do poeta como um servidor da linguagem não é estranha ao pensamento de Paz, muito pelo contrário. Entretanto, Paz chama a atenção para o caráter extraordinário da experiência poética no campo da linguagem. Não se “deve entender a ideia do poema como uma secreção natural da linguagem”. Segundo Paz:

A impossibilidade de confiar a criação poética ao puro dinamismo da linguagem se confirma quando constatamos que não existe um único poema sem a intervenção de uma vontade criadora. Sim, a linguagem é poesia e cada palavra esconde certa carga metafórica disposta a explodir no momento que se toque na mola secreta, mas a força criadora da palavra reside no homem que a pronuncia. O homem põe a linguagem em marcha.⁵¹

Ou seja, a despeito da essência poética da linguagem, “o faiscar poético” só é entrevisto na linguagem. Paz sustenta que o poeta e o ato poético são da ordem do extraordinário. Uma imersão ingênua na linguagem, em que o ato de falar confunda-se com o próprio criar, com o próprio poetar, é impossível, pois:

A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e mais profundamente, entre o homem e seu ser –, se interpõe a consciência de si. A palavra é uma ponte mediante a qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. Mas essa distância faz parte da natureza humana. Para dissolvê-la, o homem tem de renunciar a sua humanidade, seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que sua condição lhe impõe.⁵²

Assim, paradoxalmente, a consciência que emerge no homem no momento em que ele se insere na linguagem o impede de viver a essência poética da linguagem. A linguagem afasta o homem da “inocência animal” e o exila na História. Somente a regressão a um estado animal, ou então a experiência revolucionária “que reconciliaria a

⁵¹PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 45.

⁵²Ibidem, p.43.

história e a consciência”, conseguiriam alterar essa condição existencial do homem. Não por acaso, a poesia moderna se vê sempre às voltas com esses dois pólos.

(...) a fusão – ou melhor: a reunião – da palavra com a coisa, do nome com o nomeado, exige uma prévia reconciliação do homem consigo mesmo e com o mundo. Enquanto não se der essa mudança o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir, adiante de si mesmo, ao encontro do que profunda e originalmente é.

Destarte, assim como em Heidegger, a poesia em Paz permite ao homem vivenciar de alguma forma, ainda que precariamente, esse momento primevo. Mas para que isso seja possível é necessário um ato violento na linguagem, que desloque as palavras dos sentidos usuais e instrumentais que a usura do tempo e da história lhes legou. O poeta é aquele que de alguma forma perpetua esse delito, não como uma força criadora autônoma, mas à maneira do aprendiz do feiticeiro de que nos falava Goethe, que liberta os espíritos e não consegue controlá-los. O poeta reacende a chama poética na linguagem.

Toda vez que nos servimos das palavras, nós as mutilamos. Mas o poeta não se serve das palavras. É um servo delas. Ao servi-las, ele as devolve a sua plena natureza, recuperando seu ser. Graça à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Em primeiro lugar, seus valores plásticos e sonoros, geralmente desdenhados pelo pensamento, depois, os afetivos; e por fim, os significativos. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original.(...) A palavra, em si mesma, é uma pluralidade de sentidos. Se por obra da poesia a palavra recupera sua natureza original – ou seja, sua possibilidade de significar duas ou mais coisas ao mesmo tempo –, o poema parece negar a própria essência da linguagem: a significação ou sentido. A poesia seria uma empreitada fútil e, ao mesmo tempo, monstruosa: despoja o homem de seu bem mais precioso, a linguagem, e em troca lhe dá um sonoro balbúcio ininteligível! Que sentido tem, se é que tem algum sentido, as palavras e as frases do poema?⁵³

A tarefa do poeta, portanto, encerraria uma aporia. Se o “purificar” no qual consiste a poesia extirpa da linguagem sua potencialidade comunicativa imediata, qual seria o “ganho” da poesia? Por que, como diz Nietzsche no aforismo 84 da *Gaia Ciência*, a despeito de que “antes atrapalha do que promove a clareza da comunicação”, a poesia “brotou e continua a brotar em todo lugar desse mundo”? Ora, a resposta é que a poesia reinstaura na linguagem a primazia do ritmo.

Aqui nós finalmente retomamos o conceito de ritmo. Seguindo os passos do aforismo 84 da *Gaia Ciência* de Nietzsche –no qual o ritmo é definido como a origem da poesia –, Paz, tal como o filósofo alemão, considera o ritmo como uma espécie de força

⁵³Ibidem, p.55.

ordenadora exercida na linguagem, uma espécie de potência coercitiva que, por necessidade, reorganiza os “átomos da frase” segundo algum arbítrio próprio, inerente à linguagem, somente intuído e sentido pelos homens. Se Nietzsche se ocupa em ressaltar o caráter utilitário e instrumental exercido pelo ritmo na “antiga e supersticiosa humanidade”, que procura emular o ritmo a fim de submeter a própria natureza aos seus encantos, Paz envereda por um outro caminho, ressaltando, como já foi dito no início do capítulo, seu valor epistemológico e mimético. Ora, segundo o poeta mexicano, o ritmo pressentido, ou, melhor dizendo, ouvido na linguagem atesta por espelhamento a existência de uma espécie de ritmo cósmico, e portanto de uma linguagem universal, uma prosódia que conjuga a realidade numa totalidade indivisível. Fica mais clara a relação da “visão romântica do mundo e do homem”, ou seja, da analogia, com o ritmo. O devir das coisas se dá da mesma forma em que, num poema, os signos se sucedem.

A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica: também é uma prosódia. Se o universo é um texto ou trama de signos, a rotação desses signos é governada pelo ritmo. O mundo é um poema; o poema por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não passam de nomes do ritmo universal.⁵⁴

Destarte, para os românticos, o universo é um poema, e o poema é portanto *como se fosse* um duplo do universo.⁵⁵ No entanto, a constante lida do homem com a linguagem torna inevitável a “instrumentalização” da linguagem. Nisso, o puro dinamismo rítmico deixa de ser a principal força motriz da linguagem, o fluxo desta submete-se a fins determinados, que a conduzem segundo um interesse próprio, como num exemplo citado pelo próprio Paz, no qual, ao conduzir um argumento, o falante de uma determinada língua procura guiar sua fala por um determinado ideal de clareza, a fim de convencer seu

⁵⁴ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.p71.

⁵⁵ Ora, ao falar em tempo original que se encarna por meio do ritmo, e de um ritmo universal que conjuga e harmoniza as coisas seguindo um critério próprio, uma gramática e uma sintaxe, ou seja, uma linguagem, um *lógos*, Paz nos oferece uma imagem heraclítica da *phýsis*. Com efeito não é por acaso que o título do livro, *O Arco e a Lira*, seja referência a um fragmento do filósofo de Éfeso, pois ainda que a “a ideia da correspondência universal seja provavelmente tão antiga quanto a sociedade humana”, Heráclito é o primeiro filósofo da tradição ocidental a afirmar o parentesco entre *lógos* e *phýsis*. Em verdade, no pensamento heraclítico, a *phýsis* é uma manifestação do *lógos*. “Todas as coisas vêm a ser segundo esse logos”, diz o Efésio. Ou seja, esse *lógos* é um regimento, um ritmo universal que conjuga e harmoniza as coisas seguindo um critério próprio, uma gramática e uma sintaxe, ou seja uma linguagem. O homem também invariavelmente escuta esse *lógos*, mas “*Do lógos com que constantemente lidam, divergem, e as coisas que a cada dia encontram revelam-se-lhes estranhas*”. Assim, ainda que a escuta do *lógos* seja algo inexorável, os homens necessariamente estão condenados a errar. O *lógos* humano, apesar de intimamente aparentado com o *lógos* cósmico, é um ruído que atrapalha a escuta do homem. O *lógos* diz algo, ele diz o *lógos*. O homem escuta essa linguagem universal.

interlocutor. Evidentemente, mesmo nos casos mais instrumentalizados, o ser poético da linguagem associado ao ritmo nunca é totalmente extirpado. Pela própria materialidade da linguagem, o ritmo é sempre presente.

No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam respeitando certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um contínuo fluxo-e-refluxo de frases e associações verbais governado por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras. O dinamismo da linguagem leva o poeta a criar seu inverso verbal utilizando as mesmas forças de atração e repulsão. *O poeta cria por analogia*. Seu modelo é o ritmo que move todo idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de metros, rimas, aliterações, paranomásias, e outros procedimentos –, ele convoca as palavras.⁵⁶

O poeta, sensível a esse ritmo, tenta emulá-lo, e com isso “convoca as palavras”, restituindo a elas, no poema, “um sentido mais puro”. “O poeta”, nos diz Paz, “encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo.”

“Forma artística baseada no ritmo”, o poema invoca uma temporalidade das palavras. Ele “preenche”, ou melhor dizendo, compõe o tempo da linguagem; seu poder magnético converte as palavras numa determinada experiência do tempo. Nas palavras de Paz:

Todo ritmo é sentido de algo. Então o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, é tempo original. A medida não é tempo, é maneira de calculá-lo. Heidegger nos mostrou que toda medida é uma forma de tornar presente o tempo(...). A temporalidade que é o próprio homem e que, portanto, dá sentido ao que toca, é anterior à apresentação e ao que a torna possível(...) O tempo afirma o sentido de um modo paradoxal: possui um sentido – o ir além, sempre fora de si – que não cessa de negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e, ao se destruir, repete-se, mas cada repetição é uma mudança. Sempre o mesmo e a negação do mesmo. Assim, nunca é apenas medida, sucessão vazia. Quando o ritmo se desdobra à nossa frente, algo passa com ele: nós mesmos. No ritmo há um ir para que só pode ser elucidado se, ao mesmo tempo, se elucidam o que somos nós. O ritmo não é medida, nem algo que esteja fora de nós, nós nos vertemos no ritmo e nos lançamos em direção a “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo”.⁵⁷

O ritmo é sentido: ele é sentido enquanto um afeto, mas também e sobretudo sentido enquanto direcionamento; ele é uma inclinação da alma do poeta para fora de si.

⁵⁶PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2012, p. 60.

⁵⁷Ibidem, p. 64.

Um ir para, para algo além, seja ele a pessoa amada, Deus, a Natureza. O ritmo diz algo: *ele é a matéria do tempo enformada*. Posto que é forma, o ritmo possui conteúdo. Não um conteúdo dentro *da* forma, mas um conteúdo *na* forma. Ou seja, o ritmo no poema não indica uma medida vazia de tempo, um receptáculo esperando ser preenchido por palavras— um alexandrino à espera de uma oxítone afim de contemplar o acento na décima sílaba—, mas sim um “caminhar que se faz caminhando”, um ritmo que se constitui ao mesmo tempo em que as palavras são convocadas. “A ideia poética” diz Paz, “não precede o ritmo nem este antecede aquela.”

O ritmo é, portanto, forma. O problema, como nos lembra Gumbrecht, é que concebemos o conceito de forma com uma carga sobretudo espacial, nos esquecendo de seu caráter temporal. Ora, no ensaio ilustrativamente denominado “Como se aproximar da poesia como um modo de atenção?”, Gumbrecht, assim como Paz, entende o “ritmo” “como noção que compreende todo tipo de formas linguísticas que associamos especificamente com poesia”.⁵⁸ Em verdade, o ritmo surge em todos os “objetos temporais em sentido específico”. Basicamente, o ritmo é a percepção de uma forma em seu desdobrar temporal. Uma forma, diz Gumbrecht, é a “simultaneidade de autorreferência e referência externa”. Assim, ao observamos um círculo, notamos tanto sua interioridade (autorreferência) quanto o resto do mundo “que não será circunscrito pelo círculo (referência externa)”.

Se você agora imaginar que a linha que delinea o círculo começa a se expandir e contrair, então o espaço interno que é circunscrito começa a se alterar e não é mais idêntico a si mesmo. Em outras palavras, um círculo movente não parece ter a estabilidade que associamos com o conceito de “forma”.⁵⁹

No entanto:

Se os movimentos de expansão e contração do círculo, depois de um tempo, recomeçam e tornam a repetir a mesma sequência de movimentos iniciais uma e outra vez, então diremos que esse movimento tem um “ritmo” e por meio de sua repetição o círculo movente recupera uma identidade que identificamos por “forma dinâmica”.⁶⁰

⁵⁸GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Seleção e tradução: Mariana Lage. Belo Horizonte MG: Relicário edições, 2016, p.91.

⁵⁹GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Seleção e tradução: Mariana Lage. Belo Horizonte MG: Relicário edições, 2016, p.93.

⁶⁰Ibidem, p.93.

O ritmo é, portanto, uma forma dinâmica. Da mesma maneira que a forma geométrica círculo marca no espaço um espaço, uma “zona” que se diferencia do espaço que o circunscribe, a repetição que inaugura o ritmo forma um outro tempo frente ao tempo referencial externo:

Então, dizendo ainda de forma metafórica, podemos dizer que o fluxo do tempo interrompido e congelado funciona de fato como uma zona, mais precisamente como uma janela, através da qual momentos e coisas do passado (e, em princípio, também do futuro) podem se tornar presentes e como que “tangíveis” para nós.”⁶¹

O ritmo, portanto, interrompe o fluxo do “tempo cotidiano” e em seu lugar nos oferece uma temporalidade suspensa, uma “zona”, mas, e essa é a grande questão, não uma zona vazia a ser preenchida, mas uma já preenchida pelos “objetos e fenômenos” suscitados no momento mesmo de invocação do ritmo.

Heideggerianamente, Gumbrecht fala de fenômenos. Paz, no entanto, fala de imagens. O ritmo convoca imagens, ritmo é visão de mundo. A definição paziana de imagem é exaustiva, mas eloquente:

Convém então advertir que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas elas têm em comum a característica de preservar a pluralidade de significados das palavras sem romper a unidade sintática da frase ou dos conjuntos de frases. Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares que ela abrange ou reconcilia sem suprimir.⁶²

As imagens são então as “ideias” inspiradas, mas também re-apresentadas e representadas pelas palavras em ação no poema. Para evitar o enfado das tautologias, convém referir-nos a um poema do próprio Paz, que comporta em si mesmo uma teoria da imagem. Trata-se do poema *Lago*, presente na coletânea *Libertad bajo palabra*.

⁶¹Ibidem, p.93

⁶²PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2012, p.104

Lago

*Tout pour l'oeil,
rien pour les oreilles!*

Charles Baudelaire

Entre montañas áridas
las aguas prisioneras
reposan, centellean,
como un cielo caído.

Una mitad violeta,
otra de plata, escama,
resplandor indolente,
soñoliento entre nácares.

Nada sino los montes
y la luz entre brumas;
agua y cielo reposan,
pecho a pecho, infinitos.

Como el dedo que roza
unos senos, un vientre,
estremece las aguas,
delgado, un soplo frío

Vibra el silencio, vaho
de presentida música,
invisible al oído,
sólo para los ojos.

Sólo para los ojos
esta luz y estas aguas,
esta perla dormida
que apenas resplandece.

¡Todo para los ojos!
Yen los ojos un ritmo,
un color fugitivo,
la sombra de una forma,
un repentino viento
y un naufragio infinito⁶³

À primeira vista, este poema pode quase parecer um mero lugar comum da poesia lírica, a saber, a descrição e exaltação de um *locus amoenus*, uma paisagem bucólica e idílica. Um prístino vale, onde um lago de águas diáfanas circundado por remotas montanhas reflete a aquarela do céu. Diferentes elementos do real conjugados numa

⁶³PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Ediciones Cátedra. Madrid: 1998.

imagem edênica. Todavia, conforme o poema progride, à descrição meramente física da imagem vão se acrescentando outras psicológicas e analógicas, e logo fica evidente o caráter metalinguístico do poema; ele reapresenta uma imagem, sim, mas uma imagem que fala das imagens, uma *metaimagem*, portanto. É interessante ler esse poema à luz das reflexões propostas por *O arco e a lira*, e perceber a forma quase ilustrativa com que o poema corresponde às ideias de Paz. No ensaio, o poeta afirma que “toda imagem aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real”. No poema, por sua vez, o céu e as águas são elementos opostos, contraditórios, e, no entanto, se espelham; o céu espelha-se na água e a água espelha-se no céu, e é *como se* o céu fosse um lago suspenso e o lago um céu descido. O movimento do céu e das águas são como movimentos do corpo; no que eles pulsam, são comparados a seios e a ventres: *isso é como se fosse aquilo: analogia*. O céu e as águas, os dois elementos contrários, não se contradizem, mas se enroscam e com isso engendram a luz rosácea madreperla que inunda tudo e o vento que roça o corpo dessas duas coisas— os dois desdobramentos, “ações”, do poema —; não surge um terceiro elemento que de forma dialética soluciona tese e antítese em síntese: a luz e o vento não deixam de ser luz e vento, e no entanto são também o céu e a água. “Assim a imagem reproduz o momento de percepção e obriga o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido.” A imagem nos é apresentada como um nó pulsante. Ela é um “silêncio de uma pressentida música”—numa referência a São João da Cruz —, percebida “não pelo ouvido, mas sim pelos olhos”. Ou seja, essas coisas que se apresentam aos olhos, também elas, são governadas por um ritmo, por uma mudança, uma tensão inerente às coisas mesmas. Finalmente, o poema se encerra com o poeta se dando conta de que esse ritmo presente na natureza, essa música subjacente às coisas, só pode ser vislumbrado. A imagem é “a forma de uma sombra”, figurada num instante fugidio; no momento em que o poeta se dá conta daquilo que percebe, este algo percebido deixa de ser mera imagem e adentra o pensamento já metamorfoseado, “o naufrágio infinito é a vertigem da impossibilidade de dizer o que não pode ser dito...”

A imagem reconcilia os opostos, mas essa reconciliação não pode ser explicada com palavras — exceto as da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade todas as vezes que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas para as próprias vísceras, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Aquém da imagem, está o mundo do

idioma, das explicações e da história. Para além, abrem-se as portas do real; significação e não significação se tornam termos equivalentes. Este o sentido última da imagem: ela mesma.⁶⁴

O ritmo convoca as imagens para dar sentido ao não sentido. À medida que avança, o ritmo cristaliza-se em palavras, e as palavras em poema, e nesse momento já ingressamos no domínio da linguagem. Para Paz, no entanto, no ritmo e nas imagens do poema algo que transcende a linguagem se sedimenta, e pode, com efeito, ser de alguma forma “vivenciado”, ou ao menos vislumbrado. “Somente na foz do rio é possível ouvir o murmúrio de todas as fontes,” diz Guimarães Rosa. Ou seja, só na linguagem é possível vislumbrar algo além da linguagem (só na modernidade pode-se conceber a história?).

Se formos sistematizar então tudo o que foi dito, poderíamos dizer que Paz estabelece a analogia em dois níveis. Primeiro: uma analogia entre “linguagem”, *lógos*, e “natureza”, *phýsis*, que se dá pelo ritmo constitutivo de cada uma delas. Segundo: uma analogia entre os elementos constitutivos desses dois universos, as palavras e as coisas. A analogia é, portanto, ao mesmo tempo “a visão do universo como um sistema de correspondências e a visão da linguagem como um duplo do universo.”⁶⁵

⁶⁴ PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.177.

⁶⁵PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2003.

Capítulo III – Reverso: Ironia e consciência crítica

Nas ruas do Rio de Janeiro, espalhados em muros aleatórios— nas ruínas do antigo Elevado da Perimetral, mas também ao longo da Via Binário, por exemplo—, o transeunte distraído pode se deparar com um curioso tipo de grafite. Trata-se de uma sequência de símbolos misteriosos, vagamente semelhantes a antigas runas nórdicas. Dispostos horizontalmente, podem ser encontrados nas variantes vermelho, preto e branco. A despeito da impossibilidade de identificar sua exata proveniência, seu caráter combinatório nos permite deduzir que seja algum tipo de alfabeto. Na verdade, estamos diante da obra da artista plástica Joana César, que numa entrevista à revista dominical do Globo em 2011, reclamou a autoria daquelas enigmáticas cifras. Segundo a artista carioca, aqueles traçados rúnicos consistem, com efeito, em um alfabeto próprio, cunhado por ela ainda em sua adolescência, como forma de ocultar de seu irmão as confissões escritas em seu diário. Inspirada nesse episódio, a artista resolvera extrapolar o seu uso das páginas em branco de seu diário para os muros da cidade, pintando neles mensagens cifradas.

Numa reportagem da revista *Piauí*⁶⁶, o jornalista Bernardo Esteves relata o episódio de como o estudante de matemática da PUC, Paulo Ornstein, fascinado e obcecado por aquela escrita misteriosa, empenhou-se em decifrá-la. Partindo da premissa de que se tratava de uma cifra de substituição, isto é, de que cada símbolo individual do código de Joana corresponderia a uma letra do alfabeto latino, caberia ao matemático apenas comparar a frequência dos símbolos num registro exemplar de cada código e, por meio de um jogo de tentativa e erro, fazer a substituição pelo símbolo correspondente. Por exemplo, levando-se em conta que as letras mais frequentes em qualquer sentença em português transcrita no alfabeto latino serão “A”, “E” e “O”, é muito provável que numa mensagem codificada no alfabeto de Joana os símbolos mais comuns correspondam a alguma dessas letras, e assim por diante. Assim, com a ajuda de um programa de computador, Ornstein comparou um dos escritos de Joana com um texto em língua portuguesa, e após algumas tentativas e algum drama, o estudante conseguiu quebrar o código.⁶⁷

⁶⁶<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/gritomudonomuro/>

⁶⁷O episódio, que já possui um caráter confessadamente borgiano, alcança seu ápice ao final da reportagem, quando Bernardo Estevez relata o encontro/confronto entre os antagonistas que se espelham numa mesa de bar. Em meio a muitas elipses e reticências o matemático diz, num misto de condescendência e confissão, que gostaria de ter sido artista. Joana dá então o que poderíamos chamar de uma resposta paziana “Se o seu olhar fosse completamente livre, talvez você conseguisse entender o alfabeto sem a matemática.”

Ora, esse episódio inteiro ilustra perfeitamente o que Paz quer dizer acerca da analogia e sua relação com a poesia. Como vimos, a visão analógica do mundo implica, segundo Paz, a concepção do universo como um Grande Livro: “O mundo não é um conjunto de coisas,” diz o poeta mexicano, “mas de signos: o que chamamos de coisas são palavras. Uma montanha é uma palavra, um rio é outra, uma paisagem é uma frase.” Por sua vez:

Cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução. Essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade que se decifra. Escrever um poema é decifrar o universo para poder cifrá-lo de novo. O jogo da analogia é infinito: o leitor repete o gesto do poeta: A leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta no poema do leitor.⁶⁸

A atividade de Joana é, portanto, essencialmente análoga à do poeta; sua escrita é tanto uma decodificação da Unidade (da língua portuguesa inscrita nos caracteres latinos), quanto uma codificação num registro outro, o seu alfabeto. Ela decifra a realidade apenas para cifrá-la novamente. Paulo Ornstein, por sua vez, também é um poeta-decifrador-leitor. Por meio da analogia entre o alfabeto de Joana e as letras latinas, e a relação destas com a língua portuguesa, Ornstein decifra e lê as mensagens de Joana espalhadas pelos muros da cidade. Portanto, a atividade de ambos reflete o jogo de desvelamento/ocultação inerente à lida *com* e *na* linguagem.

Ora, se o universo é um grande livro, ou uma grande escrita, a ênfase aqui então está no ato de ler. Saber ler o mundo, para poder habitá-lo. É menos importante saber o significado individual de cada signo do que compreender o funcionamento interno do código; a analogia garante a condição de legibilidade do mundo. Com efeito, é essa condição primordial da analogia que, segundo Paz, explica a antiguidade do saber analógico.

A analogia aparece tanto entre os primitivos quanto nas grandes civilizações do começo da história, reaparece entre os platônicos e os estoicos da Antiguidade, espalha-se no mundo medieval e, ramificado em muitas crenças e seitas subterrâneas, a partir do Renascimento se torna a religião secreta, por assim dizer, do Ocidente: cabala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. A história da poesia moderna, do romantismo aos nossos dias, é inseparável dessa corrente de ideias e crenças inspiradas na analogia.⁶⁹

⁶⁸PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

⁶⁹Ibidem.

Ora, é verdade que na Idade Média, durante a regência do paradigma cristão, o *lógos* é como que sequestrado. No entanto, como vimos no capítulo anterior, segundo Paz, a derrocada dessa visão de mundo possibilita a “redescoberta” do saber analógico pela poesia romântica. Mais uma vez, o grande exemplo que sintetiza a hipótese paziana é Baudelaire.

Por influência ocultista e dos românticos alemães, Baudelaire “faz da analogia um dos centros de sua poética”. Além de dissertar sobre ela em muitos de seus ensaios, a analogia aparece teorizada em forma de verso no célebre soneto *Correspondências*.⁷⁰

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les haut bois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*⁷¹

A Natureza é um templo, ou seja, um lugar de morada e de fala do sagrado. Os pilares que constituem esse templo são “vivos” e emitem “confusas palavras”. O homem anda por esse santuário no qual reconhece (e *se* reconhece em) símbolos que o observam com “olhares familiares”: sons, cores, perfumes e os diferentes elementos do real se harmonizam numa sempremovente totalidade. Tudo no real corresponde e se corresponde. Ora, a analogia, diz Paz, é justamente a “ciência das correspondências”:

⁷⁰ Para um estudo minucioso do poema *Correspondências* e de sua relação tanto com a tradição ocultista, sobretudo com as ideias do místico sueco Swendenborg, quanto com a romântica, ver GOMES, Alvaro Cardoso. “Baudelaire e a linguagem das correspondências”. In: Revista Criação & Crítica, n. 9, pgs. 128-139, novembro, 2012.

⁷¹ “A Natureza é um templo vivo em que os pilares/ Deixam filtrar não raro insólitos enredos; / O homem o cruza em meio a um bosque de segredos/ Que ali o espreitam com seus olhos familiares./ Como ecos longos que à distância se matizam/ Numa vertiginosa e lúgubre unidade,/ Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/ Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam./ Há aromas frescos como a carne dos infantes,/ Doces como oboé, verdes como a campina,/ E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,/ Com a fluidez daquilo que jamais termina,/ Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,/ Que a glória exalta dos sentidos e da mente.” BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira, 2012.

Mas é uma ciência que só vive graças às diferenças: exatamente porque isto não é aquilo é possível fazer uma ponte entre isso e aquilo. A ponte é a palavra como ou a palavra é: isto é como aquilo, isto é aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos. A analogia é a metáfora em que a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. Com a analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade se organiza e se torna inteligível; a analogia é a operação por meio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: ela as redime, torna possível sua existência.⁷²

Da mesma maneira, no poema de Baudelaire se dá a experiência do “real”: o homem jogado na pluralidade da natureza experimenta a analogia; exposto ao acidente e à diversidade, ele consegue de alguma forma identificar uma unidade “subjacente” ao seio da pluralidade reconhecida pelos sentidos sem, no entanto, negar essa mesma pluralidade. Ora, também aqui a ênfase é no valor “epistemológico” da analogia. Com ela, “a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade se organiza e se torna inteligível”. Podemos habitar o mundo porque reconhecemos nele signos que nos permitem lê-lo.

À primeira vista, o poema de Baudelaire aparece então como uma continuação/tradução dos *Versos Dourados* de Nerval. Ambos os poemas seriam uma espécie de manifesto da visão analógica do mundo; o Universo como um grande livro feito de “signos em rotação”, uma totalidade comunicante, um sistema de correspondências “em verbo unido”, onde, por sua vez, o “poeta em seu sentido mais amplo” seria um tradutor. Todavia, no poema de Baudelaire, à diferença do soneto nervaliano, reside a leve insinuação de um mal-estar, de uma inquietação. Sim, a natureza é um templo-santuário, uma floresta de símbolos comunicantes. E, no entanto, o homem, diz Paz, “atravessa esses bosques verbais semânticos sem entender bem a linguagem das coisas: as palavras que esses pilares-árvores emitem são insólitas” (*confuses paroles*, ou seja, palavras confusas, no original).

⁷²PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013, p.80.

Ora, Paz nos chama a atenção para o fato de que o poema das *Correspondências* esconde uma verdade terrível. Sim, o universo é uma escrita, um livro, e o poeta é como se fosse um tradutor. Entretanto,

O texto que é o mundo não é um texto único: cada página é tradução e metamorfose de outra, e assim sucessivamente. O mundo é a metáfora de uma metáfora. O mundo perde sua realidade e se transforma numa figura de linguagem. No centro da analogia há um oco: a pluralidade de textos implica que não haja um texto original. Nesse oco se precipitam, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem.⁷³

A analogia moderna guarda, portanto, uma ambigüidade. Ela se assenta sob um oco. O nome desse oco é, para Paz, Ironia, a outra face da poesia moderna. Ora, como lembra Lucia Fabrini de Almeida: “A consciência da ironia no interior da analogia constitui um operador conceitual necessário para uma interpretação das poéticas da modernidade, na perspectiva de Octavio Paz.”⁷⁴ Em outras palavras, analogia e ironia são dois desdobramentos da crítica moderna, afinal de contas, lembremos, Paz define a modernidade como “tradição da ruptura”. Assim, se a analogia é a crítica necessária ao paradigma cartesiano/kantiano/iluminista, a ironia é, por sua vez, a crítica à concepção analógica do mundo.

A ironia é, portanto, uma consequência infausta da afirmação romântica da analogia. Ela é a “ferida pela qual a analogia sangra”. Na modernidade, diz Paz, “o centro da analogia é um centro vazio”. Esse buraco, esse vazio, consiste no fato de que a pluralidade das traduções, reconhecida pela analogia, implica que talvez o original esteja perdido, ou pior, que ele nunca tenha existido, ou ainda – o que dá no mesmo – que ele nos é inacessível. Nós, modernos, “perdemos o segredo da linguagem cósmica, a chave para a analogia”. Na Idade Média, o *Lógos* estava com Deus, e as Sagradas Escrituras eram a pedra de Roseta que nos permitia de alguma forma acessá-lo. No exemplo de Paulo e Joana, o original era a própria língua portuguesa em sua virtual totalidade. Na Modernidade, por sua vez, a analogia é necessariamente múltipla. Não um *lógos*, mas uma multiplicidade deles, para além de qualquer original. Ou, como afirma Ival de Assis:

O mundo, para os poetas modernos, é uma pluralidade de palavras dispersas em vários textos. Os pontos de referência deixam de ser fixos, o tempo torna-se uma abstração (imagens dos tempos, sentimento das

⁷³PAZ, Octavio “Os filhos do barro”: do romantismo à vanguarda. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013, p.79.

⁷⁴ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. Tempo e otredad nos ensaios de Octavio Paz. – São Paulo : ANNABLUME, 1997, p. 52

temporalidades) e o poeta passa a lidar com um repertório de signos heterogêneo.⁷⁵

Ou nas palavras do próprio Paz: “A ironia mostra que, se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é uma verborragia babélica.”⁷⁶A ironia, portanto, não deixa de ser um saber, uma potência. Ao contrário da analogia, ela é um “saber irônico, abismal”. A analogia postula que o universo é uma linguagem; a ironia, que essa linguagem é ilegível.

Não obstante seu uso como um dispositivo capaz de dar conta de uma explicação da condição moderna da poesia, Analogia e Ironia não são para Paz atributos originalmente modernos. A potência irônica, assim como a analógica, também sempre esteve de alguma forma imbricada no próprio modo de ser da linguagem. Como vimos, em *O Arco e a Lira* a desconfiança sobre a adequação epistêmica das palavras às coisas é situada por Paz na própria gênese da filosofia. Com efeito, se formos generosos, podemos remontar o saber da distância entre significante e significado, entre linguagem e mundo, à própria epopeia, quando, por exemplo, na *Odisseia*, Ulisses proclama ser ninguém, escapando assim, por meio de uma mentira, da cólera dos ciclopes. Também no zoroastrismo, a primeira das religiões reveladas, ou seja, a primeira em que o Verbo de Deus se fez conhecer aos homens pela voz do profeta, era a Mentira o maior dos pecados possíveis, em oposição à maior virtude, a Verdade, como se se presentisse que hipostasiar qualquer coisa numa língua revelada seria o suficiente para fazer ruir todo o edifício metafísico porvir... Enfim, os exemplos são potencialmente infinitos, limitados apenas pelo alcance da erudição do comentador. Basicamente, o que queremos dizer aqui é: assim como a analogia, a ironia foi desde sempre conhecida enquanto uma figura de linguagem. Não obstante, na “ontologia” moderna, na qual o mundo perde peso em prol da linguagem, ou melhor, na qual a linguagem aparece como mundo, analogia e ironia adquirem predicados mais radicais. É *como se* elas deixassem de ser apenas figuras de linguagem e passassem a ser categorias do próprio ser. Na verdade, o “mundo”, diz Paz, “transforma-se numa figura de linguagem”.

Ora, como vimos, Paz preconiza uma concepção nietzschiana da linguagem, sobretudo aquela formulada em *Verdade e Mentira no sentido extramoral*, que postula a

⁷⁵ CRIPA. Ival de Assis. Analogia e Ironia e a crítica de Octavio Paz. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/291/253>

⁷⁶PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013.p, 81.

linguagem como sendo antes de tudo uma constante poetificação de metáforas, ou seja, uma série de alusões a um elemento por meio de outro. Nas palavras de Nietzsche:

O que é uma palavra? A representação sonora de uma excitação nervosa nos fonemas. Mas derivar de uma excitação nervosa uma causa exterior a nós já é o resultado de uma aplicação falsa e injustificada do princípio de razão. Como teríamos o direito, se só a verdade tivesse sido determinante na gênese da linguagem eo ponto de vista da certeza nas designações, como teríamos, pois, o direito de dizer: a pedra é dura: como se dura nos fosse conhecido de outra forma e não só como uma excitação subjetiva?⁷⁷

Nietzsche nos chama a atenção para o fato de que este “algo” que é significado no processo de significação por meio do significante não é uma causa exterior a nós, mas sim um estímulo, uma impressão interna, subjetiva. Esse estímulo é então transposto, metaforizado numa determinada imagem sonora, que ao ser expressa será avaliada por determinada comunidade como sendo útil ou não. E é justamente nessa utilização comunitária que essa metáfora será ou não estabelecida enquanto verdade:

O que é, portanto, a verdade? Uma multidão movente de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em resumo, uma soma de relações humanas, figuras e relações que foram poética e retoricamente elevadas, transpostas, enfeitadas e que, depois de longo uso, parecem um pouco firmes, canônicas e constrangedoras: as verdades são ilusões que esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam sua força sensível, moedas que perderam seu cunho e que a partir de então entram em consideração, não mais como moeda, mas como metal.⁷⁸

A linguagem, portanto, é necessariamente equívoca e, de certa forma, autorreferente. O lastro da linguagem é posterior ao valor. Ela é antes de tudo um artifício. Por essa razão, em *Cursos de retórica*, texto que, em muitos aspectos, e não apenas o cronológico, pode ser lido como uma antecipação de *Verdade e Mentira no sentido extramoral*, Nietzsche afirma que os tropos, isto é, as *figuras de linguagem*, são a verdadeira essência e a natureza última da linguagem.

Nesse texto, escrito quando Nietzsche ainda era professor de filologia na Universidade da Basileia, usando um método que talvez já pudéssemos chamar de genealógico, o filósofo alemão parte do conceito vulgar de retórica, como a disciplina que ensina a bem usar os tropos, as figuras de linguagem, para o bom e belo discurso, para

⁷⁷NIETZSCHE, Frederich. “Verdade e mentira no sentido extra-moral”. In *O livro do filósofo*.

⁷⁸Ibidem.

mostrar que esses artifícios, menosprezados pelos modernos, eram e são, em verdade, a própria natureza última da linguagem. Ora, não é por acaso que ao longo da história do pensamento ocidental o prestígio da retórica foi caindo à medida que se foi estabelecendo o primado do pensamento chamado por Nietzsche de metafísico. Justamente pela pretensão epistemológica desse pensamento, o caráter artificial e fabricado da retórica aparece como algo de desnecessário, inútil e, sobretudo, enganoso. Segundo Nietzsche, os “velhos filósofos”, preocupados com uma linguagem “natural”, menos comprometida com os artifícios do discurso, ignorariam que a linguagem é, *a priori*, artifício:

Mas não é difícil provar que o que se chama “retórico” como um meio de arte consciente já estava atuando, na linguagem e em seu vir a ser, como meio de uma arte inconsciente e que, sob a clara luz do entendimento, a Retórica é o aperfeiçoamento de artifícios que repousam na linguagem. Não há nenhuma “naturalidade” não retórica na linguagem à qual se pudesse apelar: a própria linguagem é o resultado das meras artes retóricas.⁷⁹

Portanto, não há naturalidade na linguagem, isto é, não há uma correspondência entre verdade e linguagem. Para demonstrar isso, Nietzsche utiliza-se da filologia para mostrar que as palavras, as unidades constitutivas da linguagem, têm sempre como origem uma operação artificiosa, e que, devido ao uso corrente, tiveram a sua origem poética esquecida em favor do ganho de estatuto de uma falsa naturalidade.

Os tropos, designações impróprias, são os artifícios mais importantes da retórica. Mas, em si e desde o início, todas as palavras, em relação ao seu significado, são tropos.⁸⁰

Para Nietzsche, portanto, na origem das palavras, e, por conseguinte, da linguagem, reside uma operação poética. Como vimos, toda a concepção de Paz se assenta nessa ideia. Seria exaustivo e desnecessário retomá-la em pormenores. Basta reafirmar aqui a ideia de que toda e qualquer palavra é em sua origem uma metáfora.

Enquanto elemento do jogo das correspondências que reconcilia as diferenças e as oposições por meio das semelhanças, a metáfora se insere no âmbito da analogia. Para o escrutínio crítico/moderno, entretanto, não existe, em última instância, uma correspondência necessária entre palavra e coisa; de fato, uma palavra pode possuir mais de um significado, porque no fundo a relação entre a palavra e o significado é, quando

⁷⁹NIETZSCHE, Frederich. “Cadernos de Retórica” In: *Cadernos de tradução* n°4, DF, UFF, 199. Tradução e apresentação de Thelma Lessa da Fonseca.

⁸⁰Ibidem.

muito, fortuita, mas, na maioria das vezes, é mesmo arbitrária. Por essa razão a distância entre significado e significante é um abismo: se a analogia concebe a palavra como uma ponte que se lança sobre esse abismo, a ironia mostra que na verdade ela se assemelha mais a um *leap of faith*. Não é por acaso que Paz reforça o fato de que a ironia surge dentro da analogia: no meio do salto, os poetas românticos, em sua virada linguística *avant la lettre*, perceberam a intransponibilidade do abismo. Nesse momento, eles adentraram no reino da ironia.

Ora, enquanto figura de linguagem, a ironia significa dizer algo querendo dizer o seu oposto. Ou seja, a ironia consiste num esvaziamento da propriedade do signo, uma vez em que consiste justamente na sua utilização para representar aquilo que lhe é mais impróprio. Num universo em que o estatuto ontológico da realidade e do mundo não se encontra em cheque, o esvaziamento do signo não acarreta nenhuma grave consequência; mais uma vez, a existência de um “original”, ou de algo “por detrás” da linguagem, subjacente a ela e por ela aludido, garante a sobrevivência do ser.

Na Modernidade, no entanto, não há algo “por detrás”: se você esvazia um signo, resta um nada. É por essa razão que a ironia na modernidade não é mera figura de linguagem, ela é também um saber. Porque ela aponta para um nada, ou para o nada, em que a realidade se assenta.

Em um famoso estudo intitulado *A rhetoric of irony*, o teórico da literatura Wayne Booth classifica a ironia em dois tipos: estável e instável. Dentro dessa conceituação, ironia estável seria justamente aquela mais associada à concepção “vulgar” de ironia como “mero” tropo utilizado num discurso. Segundo Patrick Pessoa:

Por ironia estável, entenda-se aquela ironia de matiz mais clássico, que pressupõe a possibilidade de que, dadas condições favoráveis à compreensão, o interlocutor daquele que ironiza tenha como apreender o verdadeiro sentido do que está sendo dito pela mera inversão do sentido aparente ou corriqueiro.⁸¹

Por sua vez, a “ironia instável”, o segundo tipo de ironia possível, consistiria num registro em que não há possibilidade de desvendamento de um verdadeiro sentido oculto nas palavras do “ironista”:

A ironia instável, por outro lado, *cuja conceituação remonta ao primeiro romantismo alemão*, teria um matiz mais equívoco, e o efeito imediato de seu aparecimento seria não apenas a inversão do sentido corriqueiro

⁸¹ PESSOA, Patrick. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 22.

do dizer irônico, mas a desestabilização da possibilidade mesma de uma distinção definitiva entre o sentido corriqueiro ou aparente e o sentido verdadeiro ou essencial de um dizer. A ironia instável, sob essa ótica, pode ser vista como uma espécie de ironia reduplicada, que obrigaria o interlocutor daquele que ironiza a sustentar um distanciamento irônico-reflexivo inclusive com relação a sua própria interpretação do dizer original, o que converteria a tradução da ironia para a linguagem corriqueira em um novo dizer irônico, que por sua vez, exigiria um novo distanciamento irônico-reflexivo, e assim o movimento da voltado eu sobre si mesmo teria de se repetir infinitamente, impossibilitando a fixação de um pretense sentido último do dizer irônico imaginariamente assemelhado à verdadeira face do ironista, para além de todas as suas máscaras.⁸²

A ironia moderna conforme descrita por Paz, portanto, se aproximada ironia instável definida por Booth. Essa ironia, “que remonta ao primeiro romantismo alemão”,⁸³ compromete a própria possibilidade de fixação de um sentido, daí sua “instabilidade”: ela provoca uma desconfiança estrutural na linguagem que nos impede de tomá-la em seu sentido literal. Torna-se necessário um “distanciamento reflexivo” afim de “traduzir a fala irônica em fala corriqueira”, ou seja, de tentar apreender o sentido, que sendo sempre fugaz, requererá novamente um novo distanciamento, e assim por diante.

Fica mais clara então a relação estrutural entre Ironia e consciência crítica, ou melhor, fica mais claro o porquê de a Ironia ser a manifestação da consciência crítica moderna na poesia. O acirramento da descontinuidade entre significado e significante provoca a autorreflexibilidade do pensamento crítico. A ironia, nesse sentido, é o saber dos limites e da ambiguidade inerente a todo e qualquer dizer, ela é a marca “da perda moderna da possibilidade de plena significação”, como relembra Pedro Duarte.⁸⁴Por essa razão, a Ironia não aparece no poema circunscrita apenas a uma figura de linguagem que aparece eventualmente para causar um efeito, algo assim como a marca de um estilo, que caracterizaria a poesia romântica/moderna como algo zombeteiro ou debochado. Ela é,

⁸² Ibidem, p. 222.

⁸³Para o primeiro romantismo alemão a ironia tinha, se não um sentido claro, certamente uma importância central. Dentro do contexto pós-fichteano em que se desenvolve o pensamento romântico, a ironia aparece atrelada à questão do desdobramento infinito da reflexão. Dada a influência capital que esta corrente filosófica-artística exerce em Octavio Paz, é certo de que o poeta mexicano nela se inspira para traçar sua própria teoria acerca da Ironia, sobretudo nos moldes como a concebe Schlegel. De fato, apesar das diferenças significativas de vocabulário, há muitas semelhanças entre a Ironia romântica, e a Ironia aludida por Paz (ainda mais levando em consideração o lugar da Ironia dentro do conceito de “tradição da ruptura”). Para uma explicação detalhada das particularidades da ironia romântica, ver DUARTE, Pedro. *O estio do tempo*. Editora Zahar.

⁸⁴DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo*. Zahar. Rio de Janeiro. 2011.p.132.

na verdade, um atributo presente na própria constituição estrutural dessas obras pelo fato de serem obras modernas. Como diz Lúcia Almeida:

Assim sendo, tudo que pertence à esfera da razão crítica se expressa no poema moderno por meio da ironia. Esta, ao mesmo tempo que efetua a cisão, lança o sujeito no desengano por não poder abolir o espaço que se interpõe entre ele e o mundo exterior. Saber-se dividido é ter consciência da contradição de ser uno e outro ao mesmo tempo. Porque nega a identidade, a ironia nega também a analogia. Ambas são irreconciliáveis e atuam numa direção oposta: a analogia busca identificar os contrários; a ironia lhes acentua as diferenças e intensifica a divisão. A atuação da ironia, na linguagem, se expressa por meio da cisão entre palavra e objeto.⁸⁵

Essa ironia estrutural, portanto, atravessa, de uma maneira ou de outra, toda a poesia moderna. Ela vem atrelada à consciência moderna de se saber moderno, ou seja, à consciência da historicidade das coisas. Portanto, sempre que a consciência e a auto-reflexibilidade crítica se manifestam de alguma forma no poema, sempre que a “obra mostrar que se sabe obra”⁸⁶, encontraremos ali Ironia. Essa aparição, por sua vez, pode se dar de diversas maneiras: por exemplo, sob a forma “da estética do grotesco, do bizarro do único”, tão comum na poesia romântica e simbolista. “O universo, diz a ironia, não é uma escrita: se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra *morte*, e o homem é mortal”. Ou, ainda mais claramente: “O bizarro é uma das encarnações da poesia moderna.” Também o uso da prosa atesta a Ironia. Invasão da prosa no meio do verso, não só por meio dos “poemas em prosas”, essa nova forma eminentemente moderna (que tem início com Baudelaire em *Spleen de Paris*), mas também pela prosa que irrompe no meio do verso e quebra o ritmo naturalmente esperado do poema. A prosa tem início, meio e fim, ela tem um objetivo: contar uma história, desenvolver um argumento. Ela é, portanto, filha do tempo linear, histórico. O verso, por sua vez, é a manifestação pura do tempo cíclico e sua natureza está, como vimos, associada ao ritmo. O fim de um verso é o início de outro, e mesmo no poema circunscrito a uma obra, mesmo num poema específico, fica subentendida a duração *ad infinitum* do verso. Com a quebra do verso por meio da prosa, voltamos à apreensão moderna do tempo. “A analogia”, diz Paz, “é continuamente dilacerada pela prosa”:

A arte moderna se sabe mortal, e nisso consiste a sua modernidade. O modernismo é moderno quando tem consciência de sua mortalidade, ou

⁸⁵ ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. *Tempo e oterdad nos ensaios de Octavio Paz*. São Paulo: ANNABLUME, 1997, p. 52

⁸⁶ DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo*. Zahar. Rio de Janeiro, p. 132.

seja, quando não se leva a sério, injeta uma dose de prosa no verso e faz poesia com a crítica da poesia.⁸⁷

Para citar um exemplo um tanto arbitrário, mas que demonstra perfeitamente o modo como a Ironia aparece no poema moderno sob a forma da prosa, temos o “Poema de Sete Faces”, de Drummond, um clássico do modernismo brasileiro. A expectativa posta pelos dois primeiros versos da sexta estrofe (mundo, mundo, vasto mundo/ se eu me chamasse Raimundo), é interrompida pelo prosaísmo do verso seguinte (isso seria uma rima, não uma solução); é um chiste, uma broma que desestabiliza tanto a forma quanto o conteúdo do poema. Ela vem expressar a consciência do poeta de que uma rima – analogia – não é uma solução, mas sim arbitrariedade, um gesto vazio, ou, pelo menos, ignaro de qualquer consequência extratextual. O poema sabe de sua condição enquanto poema, ou seja, de sua realidade enquanto uma obra condicionada e circunscrita historicamente. Ele é ciente de sua própria contingência estrutural.⁸⁸

Dito tudo isso, talvez seja interessante encerrar esse capítulo com uma breve reapresentação dos três poetas franceses analisados por Paz e re-apresentados aqui—Nerval, Baudelaire, Mallarmé—, como uma espécie de ilustração da trajetória dialética da relação entre Analogia e Ironia na Modernidade. Obviamente, tal esquematização apresentará todos os pecados das simplificações. Não obstante, como um modelo teórico, ela servirá para depurar tudo o que foi dito anteriormente. Além disso, o próprio Paz atesta o caráter exemplar da literatura francesa para suas ideias:

Em cada um dos grandes poetas franceses desse período se abre e se fecha o leque de correspondências da analogia. Do mesmo modo, a história da poesia francesa, de “As quimeras” a “Um lance de dados”, pode ser vista como uma vasta analogia: cada poeta é uma estrofe desse poema de poemas que é a poesia francesa, e cada poema é uma versão, uma metáfora, desse texto plural.⁸⁹

De início, portanto, temos Nerval, com a constatação do deicídio em “O Cristo no horto das oliveiras”, e a redescoberta da Analogia em “Versos Dourados”. Depois Baudelaire, com a “estética das correspondências”, onde ao lado da Analogia vemos

⁸⁷PAZ, Octavio *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 101.

⁸⁸ “São as obras condicionadas por toda a situação histórica em que se encontram que buscam, ainda assim, o sentido sem condições: a verdade. Esse conflito é insolúvel. Reconhece-se, então, que o sentido nos escapa, mas não vai embora definitivamente. Jamais o possuímos, porém não somos completamente desprovidos dele.” DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 133.

⁸⁹PAZ, Octavio *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013

insinuados os poderes de cisão da Ironia, ficando o poeta assim dilacerado entre esses dois extremos. Finalmente, assistimos com Mallarmé e “Um lance de dados” o desfecho dessa dialética. “Mallarmé”, diz Paz, “encerra esse período, e ao fazê-lo, abre o nosso”.

Mallarmé quer resolver a oposição entre analogia e ironia: aceita a realidade do nada – afinal de contas, o mundo da alteridade e da ironia não passa da manifestação de um nada –, mas desse modo aceita a realidade da analogia, a realidade da obra poética. A poesia como máscara do nada. O universo se resolve em um livro: um poema impessoal e que não é obra do poeta Mallarmé, desaparecido na crise espiritual de 1866, nem de qualquer outra pessoa: através do poeta, já reduzido a uma transparência, fala a linguagem.⁹⁰

O poeta torna-se transparente, vislumbra-se nele a linguagem, mas a linguagem, por sua vez, também é transparente e através dela vemos o nada. O poeta aceita a realidade do nada e, com isso, paradoxalmente, aceita a realidade da linguagem. “O nada que é o mundo se transforma em um livro, o Livro.” O jogo entre Analogia e Ironia é levado aqui a extremos vertiginosos intoleráveis. Estamos diante do poema “Um Lance de dados”.

“Um lance de dados” (*Un coup de dés*), de 1897, esse “poema-estrutura”, nas palavras dos irmãos Campos, é a um só tempo o apogeu da poesia dezenovecentista e o seu fim. Ele “fecha o período, o da poesia propriamente simbolista, e abre outro: o da poesia contemporânea”. Verdadeira palavra da fundação, ele guarda em si todas as possibilidades que serão exploradas pelas vanguardas do século XX.

De acordo com Paz,

A primeira coisa que surpreende no poema é sua disposição tipográfica. Impressas em caracteres de diversos tamanhos e espessuras – maiúsculas, negritos, itálicos–, as palavras se reúnem ou se dispersam de uma maneira que está longe de ser arbitrária, mas que não é habitual nem na prosa nem na poesia. Sensação de estar ante um cartaz ou material de propaganda. (...) Ao mesmo tempo, esclarece que não se trata propriamente de versos – *traits sonores réguliers* –, mas sim de *subdivisions prismatiques de L’Idée*.⁹¹

Confessadamente, estamos diante de um novo modo de fazer poesia. No epílogo de *O Arco e a Lira*, o poeta mexicano se empenha numa longa e cuidadosa interpretação de “Um lance de dados”. Não caberia neste trabalho explorar todas as ressonâncias possíveis da interpretação paziana desse poema, pois, com efeito, esta pode ser

⁹⁰PAZ, Octavio *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013.

⁹¹ PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2012, p. 91.

considerada um verdadeiro ensaio à parte. É necessário, no entanto, retomar alguns pontos que aludem à dialética entre Analogia e Ironia, uma vez que, para o ensaísta mexicano, em Mallarmé essa questão aparece em sua total plenitude.

Ora, segundo Paz:

(...) Mallarmé proclama que é absurda e nula a tentativa de fazer do poema um duplo ideal do universo. Por outro lado, “Um lance de dados” não implica uma renúncia à poesia; pelo contrário, Mallarmé propõe o seu poema nada menos do que como modelo de um novo gênero.⁹²

Esse novo poema é justamente o poema *crítico*:

Poema crítico: se não estou enganado, a união dessas duas palavras contraditórias quer dizer um poema que contém a sua própria negação e que faz dessa negação o ponto de partida do canto equidistante entre afirmação e negação. A poesia, concebida por Mallarmé como a única possibilidade de identificação da linguagem com o absoluto, do ser o absoluto, nega a si mesma toda vez que se realiza num poema (nenhum ato, nem mesmo um ato puro e hipotético sem autor, tempo nem lugar abolirá o acaso) – a menos que o poema seja simultaneamente uma crítica dessa empreitada. A negação da negação anula o absurdo e dissolve o acaso. O poema, o ato de jogar os dados ou pronunciar o número que suprimirá o acaso (porque suas cifras coincidirão com a totalidade), é absurdo e não é.

Trata-se de uma poesia, portanto, que, mesmo ciente do estatuto precário e arbitrário de ser poesia, não renuncia a essa condição, mas dela faz sua própria matéria. Se a Analogia, enquanto tentativa de reproduzir num poema o *lógos* do universo, se mostra um impropério e um absurdo, por outro lado, o poeta reafirma seu comprometimento com a analogia constituinte da linguagem e dela faz a matéria de sua poesia. Uma poesia da linguagem que deixa a linguagem falar por meio da poesia.

A impossibilidade de escrever um poema absoluto em condições também absolutas⁹³, (...) graças à crítica, e à negação, se converte na possibilidade, aqui e agora, de escrever um poema aberto ao infinito. Esse poema é o único ponto de vista possível, momentâneo porém suficiente, do absoluto. O poema não nega o acaso, mas o neutraliza e o dissolve. “Il réduit la hasard à l’infini”. A negação da poesia é também exaltação jubilosa do ato poético, verdadeiro disparo em direção ao infinito: “Toute pensée émet un coup de dés”. Esses dados lançados pelo poeta, ideograma do acaso, são uma constelação que gira no espaço e que diz, sem jamais dizer inteiramente, o número absoluto.⁹⁴

⁹²Ibdem, p. 277.

⁹⁴Ibdem, p.277.

Um lance de dados não abole o acaso; a obra, o poema, não abole sua arbitrariedade, mas antes a afirma e a reconhece. Afirmação da criação frente à contingência e à arbitrariedade; mas uma criação destruidora, pois também ela é contingente e arbitrária, uma criação *irônica*, portanto:

A destruição foi minha Beatriz, diz Mallarmé em carta a um amigo; no final da viagem o poeta não encontra a Ideia, símbolo, ou arquétipo do universo, mas um espaço onde desponta uma constelação: seu poema.⁹⁵

Constelação. A disposição das palavras em “Um lance de dados” rompe a forma diacrônica do verso; elas se encontram espalhadas pelas páginas, e mesmo que haja uma leve indicação de como lê-las, “centros de gravidade”, é somente no ato da leitura que se desenha a forma como se deve ler. Ler o poema é constelar o poema. Constelam-se palavras como se constelassem estrelas, ler o poema é fundar uma relação. Aceita-se a realidade da analogia, e a palavra *como* é suprimida. As palavras não são como estrelas numa constelação, elas são estrelas numa constelação inaugurada sempre e toda vez no ato da leitura. O poema não é um duplo do universo, é um ato de criação.

(...) Mallarmé busca um momento de convergência de todos os momentos no qual possa desenvolver-se um ato puro: o poema. Esse ato, esses “dados lançados em circunstâncias eternas”, é uma realidade contraditória porque, sendo um ato, é também um não ato. E o lugar em que se desenvolve o ato-poema é um não lugar: circunstâncias eternas, ou seja, não circunstâncias. O relativo e o absoluto se fundem sem desaparecer. O momento do poema é a dissolução de todos os momentos; no entanto, o momento eterno do poema é este momento: um tempo único, irreproduzível, histórico. O poema não é um ato puro, é uma contingência, uma violação do absoluto. O reaparecimento da contingência, por sua vez, não passa de um momento da rotação de dados, já confundidos com o rodar dos mundos: o absoluto absorve o acaso, a singularidade desse momento se dissolve numa infinita “conta total em formação”. Violação do universo, o poema é também o duplo do universo; duplo do universo, o poema é a exceção.⁹⁶

⁹⁵, Ibidem, p. 208.

⁹⁶Octavio “Os filhos do barro”: do romantismo à vanguarda. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013 pg 118

IV– Conclusão

Todo poema se cumple a expensas del poeta.

*Mediodía futuro, árbol inmenso de follaje invisible.
Em las plazas cantan los hombres y las mujeres el
canto solar, surtidor de transparencias. Me cubre la
marejada amarilla: nada mío ha de hablar por mi
boca.*

*Cuando la Historia duerme, habla en sueños: em la
frente del pueblo dormido el poema es una
constelación de sangre. Cuando la Historia despierta,
la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía
entra em acción.*

Merece lo que sueñas.

Octavio Paz, “Hacia el poema”

Na classificação temporal de Octavio Paz, Mallarmé inicia o período das vanguardas. Esse período, portanto, tem início em finais do XIX, se desdobra na primeira metade do século XX, e perdura até a época em que Paz escreve. Dentro da tipologia cronológica paziana, a vanguarda ainda se constitui dentro do horizonte da “poesia moderna”.

A expressão ‘poesia moderna’ geralmente é usada em dois sentidos, um restrito e outro amplo. No primeiro, aludo ao período que tem início com o simbolismo e culmina na vanguarda. (...) No sentido amplo, tal como se usou neste livro, a poesia moderna nasceu com os primeiros românticos e seus predecessores imediatos do final do século XVIII, atravessa o século XIX e, através de sucessivas mutações que são também reiterações, chega até o século XX.⁹⁷

A vanguarda é então uma “continuação” da tradição iniciada com o romantismo: a tradição moderna de poesia. Mais uma vez cabe lembrar que a tradição moderna é a tradição da ruptura e, portanto, as experiências das vanguardas devem ser entendidas dentro dessa perspectiva. “A vanguarda”, diz Paz, “rompe com a tradição imediata. (...) E essa ruptura é uma continuação da tradição iniciada pelo romantismo”. Nesse sentido, as experiências das vanguardas históricas não devem ser entendidas como uma permanência “dócil” dos pressupostos e problemáticas românticas mas antes uma reatualização violenta e polêmica de sua premissa: a negação da tradição.

Boa parte do último capítulo de *Os filhos do barro* se ocupa em reconstruir os desdobramentos de algumas das diversas experiências ditas de vanguarda. Num trabalho

⁹⁷Ibdem, p.124

de fôlego, Paz acompanha a trajetória das vanguardas norte-americana, francesa, hispano-americana, chegando, por fim, até os poetas de sua geração, e a si próprio, tendo sempre como preocupação demonstrar como a história dessas vanguardas, suas descobertas e seus desencontros, suas desventuras e seus desvios, são sempre desdobramentos do par Analogia/Ironia.

O nome do capítulo, entretanto, se intitula *O ocaso da vanguarda*, e a reconstrução paziana tem ares de elegia. Com efeito, trata-se da tese de que chega-se ao fim de um determinado processo histórico.

Sobre a vanguarda, escreve Pedro Duarte:

Sabemos que a palavra “vanguarda” possui origem no vocabulário militar. Designa as tropas que, na situação de combate, vão à frente para iniciar, abrir caminho. Literalmente, então, a palavra diz respeito ao espaço, à tomada do lugar avançando no terreno. Tal espaço, porém, deveria ser depois ocupado pelos que vêm atrás, ou seja, a vanguarda diz respeito ao tempo também. No âmbito da cultura e em especial da arte, vanguarda passou a designar, por analogia, os que estão à frente do seu tempo, os que, embora situados no presente, apresentam o futuro, colocando sob nova perspectiva até o passado. (...) Não é preciso, portanto, sempre colar às vanguardas o valor de corte completo com o passado como tantas vezes se fez tendo em vista operações poéticas de movimentos artísticos no começo do século XX. Se as vanguardas rompem, elas o fazem no sentido de que “abrem algo”, rompem o tempo como as tropas no espaço, descortinando dimensões que antes não conhecíamos. Para tal, muitas vezes entram em choque com os soldados que preferem, tomados pelo medo, não se movimentar, protegendo o homem da passagem do tempo.⁹⁸

O fenômeno das vanguardas está, portanto, intimamente ligado a uma concepção moderna do tempo e da história. Uma concepção não necessariamente comprometida com a noção de progresso (apesar de às vezes englobá-la), mas forçosamente com a ideia de História como mudança, transformação, processo, como algo que se realiza no futuro. Ao proclamar o “ocaso das vanguardas”, Paz acenaria então para uma determinada posição conservadora que declararia por encerrada a história da arte. Não se trata disso:

A arte moderna é moderna porque é crítica. Sua crítica se desdobrou em duas direções contraditórias: foi uma negação do tempo linear da modernidade e foi uma negação de si mesma. No primeiro caso, negava a modernidade; no segundo, afirmava-a. Diante da história e suas mudanças, postulou o tempo sem tempo da origem, do instante ou do ciclo; diante de sua própria tradição, postulou a mudança e a crítica. Cada movimento artístico negava o anterior, e em cada uma dessas negações a arte se perpetuava. A negação só podia se desenvolver plenamente dentro

⁹⁸ DUARTE, Pedro. *O estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro. Zahar 2011, p. 113

do tempo linear, e só em uma idade crítica como a nossa a crítica podia ser criadora. Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há vários anos suas negações não passaram de repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. *Não digo que estamos vivendo o fim da arte: vivemos o fim da ideia de arte moderna.*⁹⁹

“Fim da ideia de arte moderna”: o que está em jogo, portanto, é um certo esgotamento dos ideais modernos que por dois séculos permearam o próprio fazer poético e artístico. Esse cansaço dos valores modernos, por sua vez, seria reflexo de uma crise estrutural na Modernidade, não só restrita ao campo artístico, mas antes ao próprio auto-entendimento da Modernidade. Observa Paz:

A concepção da história como processo linear e progresso se mostrou inconsistente. Essa crença nasceu com a idade moderna e, de certo modo, foi sua justificação, sua *raison d'être*. Sua ruptura revela uma fratura no próprio seio da consciência contemporânea: a modernidade começa a perder a fé em si mesma.¹⁰⁰

Em outras palavras: Octavio Paz, esse “grande modernista”, nas palavras do sociólogo Marshall Berman, estaria constatando o “fim” da Modernidade.

Segundo Eduardo Jardim,

Paz reconhecia na contemporaneidade, no nosso tempo, os sinais do ocaso do futuro. Alguns traços deste novo cenários são, para ele: o fato de que a própria noção de progresso e dos meios de assegurá-lo, a ciência e a técnica, foram questionados; o de que o destino do sujeito histórico, como mostraram todas as catástrofes do século XX, não está assegurado e o de que as ideologias que pretendiam conhecer as leis do desenvolvimento histórico foram desmentidas.¹⁰¹

Ou seja, apesar de pertencer a “uma geração que ainda confiou nas utopias do século XIX, e que definiam a história como o caminho para a realização da síntese entre liberdade e necessidade,”¹⁰² Octavio Paz já começara a perceber, em seus escritos de maturidade, as limitações dos projetos modernistas. A modernidade “se identificou com a mudança, identificou a mudança com a crítica e os dois com o progresso”, no entanto, a partir de

⁹⁹ PAZ, Octavio “*Os filhos do barro*”: *do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013, p.154

¹⁰⁰Ibidem, p.155

¹⁰¹JARDIM, Eduardo. “Paixão crítica – 100 anos de Octavio Paz” In: *O que nos faz pensar?*

¹⁰²Ibidem

um certo momento – e este momento é a segunda metade do século XX –, a Modernidade perde sua confiança na própria capacidade de realizar os próprios programas por ela mesma postulados. Não obstante, para Eduardo Jardim, Octavio Paz não viveu a “impossibilidade do fecho da dialética com um sentimento de desamparo”, pelo contrário, para o poeta mexicano, esse “ocaso do futuro” possibilita a “irrupção do presente ofendido”, ou seja, o surgimento de uma temporalidade mais inequivocamente comprometida com o agora, e não submetida a um eterno vir-a-ser que nunca se realiza, amparado no ideal de um futuro cada vez mais quimérico, quando não ameaçador e terrível. Ou seja, uma Modernidade mais radicalmente moderna (não seria a pós-modernidade apenas uma Modernidade ainda mais moderna?, pergunta-se o poeta). Não exatamente o fim da Modernidade, de seus pressupostos, problemáticas e dramas – todos esses ainda em jogo – mas sim uma nova perspectiva, uma nova visada sobre o próprio horizonte moderno.

Perseguimos a modernidade em suas incessantes metamorfoses e nunca conseguimos pegá-la. Escapa sempre: cada encontro é uma fuga. Abraçamo-la e logo ela se dissipa: era só um pouco de ar. É o instante, esse pássaro que está em toda parte e em nenhuma. Queremos pegá-lo vivo, mas ele abre as asas e se desvanece, tornado um punhado de sílabas. Ficamos de mãos vazias. Então as portas da percepção se entreabrem e aparece o outro tempo, o verdadeiro, o que buscávamos sem saber: o presente, a presença.

Não é a toa que este ensaio, o derradeiro da obra paziana, se denomine *A busca pelo presente*. Na busca pela Modernidade engendrada pelo poeta Paz, a descoberta acidental do presente.

Assim como tivemos filosofias do passado e do futuro, da eternidade e do nada, amanhã teremos uma filosofia do presente. A experiência poética pode ser uma de suas bases. Que sabemos do Presente? Nada ou quase nada. Mas os poetas sabem algo: o presente é o manancial das presenças.¹⁰³

Ora, é justamente com essa nota que chega ao fim *Os filhos do barro*. A poesia como uma forma de lidar com o agora, com essa temporalidade que nos define e nos encerra, esse “tigre que nos despedaça e que nós somos”¹⁰⁴. Ora,

¹⁰³ PAZ, Octavio. “A busca pelo presente”. In: *A busca do presente e outros ensaios*. Tradução Eduardo Jardim. Rio de Janeiro Bazar do tempo, 2017

¹⁰⁴ O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatou, mas eu sou o rio; é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. BORGES, Jorge Luis. “Nova refutação do tempo” in *Antologia pessoal*. Tradução: Davi Arrigucci Jr., Josely Vianna Baptista e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras. 2008

o agora nos mostra que o fim não é diferente ou contrário ao começo, mas sim seu complemento, sua metade inseparável. Viver no agora é viver de frente para a morte. O homem inventou as eternidades e os futuros para escapar da morte, mas cada uma desses inventos foi uma armadilha mortal. O agora nos reconcilia com nossa realidade: somos mortais. É só diante da morte que nossa vida é realmente vida. No agora nossa morte não está separada de nossa vida: são a mesma realidade, o mesmo fruto.¹⁰⁵

No agora residem passado e futuro: nós somos o que fomos e o que seremos. Nem puro passado, nem puro futuro, o presente é uma tensão que condensa e converge os três tempos. Futuro e passado não desaparecem, mas sim “ganham mais realidade, ambos se tornam dimensões do presente, ambos são presença e estão presentes no agora.”

Essa visão do presente como o “ponto de convergência” é, segundo Paz, “originalmente visão de poetas”. Num misto de manifesto, previsão e apelo, Paz fala sobre uma “nova” poesia, que vá além da “estética da mudança”:

A estética da mudança não é menos ilusória que a da imitação dos antigos. Uma tende a minimizar as mudanças, a outra a exagerá-las. A história das revoluções poéticas da idade moderna foi a história do diálogo entre analogia e ironia. A primeira negou a modernidade; a segunda negou a analogia. A poesia moderna foi crítica tanto do mundo moderno como de si mesma. Uma crítica que termina em imagem de Hölderlin a Mallarmé, a poesia constrói monumentos transparentes de sua própria queda. *Ironia e analogia, o bizarro e a imagem são momentos da rotação dos signos.* Os perigos da estética da mudança são também suas virtudes: se tudo muda, a estética da mudança também muda. *É o que está acontecendo hoje. Os poetas da idade moderna procuraram o princípio da mudança: nós, os poetas da idade que está no começo, procuramos o princípio invariante que é o fundamento das mudanças.* Indagamos se não há algo em comum entre a Odisseia e Em busca do tempo perdido. *Essa pergunta, mais que negar a vanguarda, se desdobra para além dela,* em outro tempo e outro lugar: os nossos, os de agora.¹⁰⁶

Analogia e ironia são dois momentos das rotações dos signos, ou seja, dois momentos do poema. Analogia diz respeito ao tempo cíclico, ao tempo do nascimento, morte, ressurreição. A ironia ao tempo linear, ao tempo do corte, mas também o da reflexão. Ambos os tempos, no entanto, se presentificam no poema. A rotação dos signos é o acontecer do poema, ele se dá na criação, mas também sempre e novamente a cada leitura. Portanto, a leitura do texto é a presentificação da presença

¹⁰⁵ PAZ, Octavio “*Os filhos do barro*”: *do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013 pg 161

¹⁰⁶Ibdempg 163

A poesia que começa agora, sem começar, busca a intersecção dos tempos, o ponto de convergência. Afirma que, entre o passado heteróclito e o futuro desabitado, a poesia é o presente. A re-produção é uma apresentação. Tempo puro: um adejo da presença no momento de sua aparição/ desapareção.¹⁰⁷

Entre a tirania do passado e a colonização do futuro, a poesia para Paz é uma possibilidade de habitar o presente.

¹⁰⁷Ibdempg 165

Bibliografia

- ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. *Tempo e otredad nos ensaios de Octavio Paz*. São Paulo: ANNABLUME, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles, *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna* organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução prefácio e notas Marcio Seligmann-Silva. São Paulo. Iluminuras, 2011
- BUENO, Alexei. Traduzindo Nerval. *Estud. av.* [online]. 2012, vol.26, n.76 Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-
- CORTÁZAR, Julio. “Prefácio”, In: PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2012.
- CRIPA. Ival de Assis. *Analogia e Ironia e a crítica de Octavio Paz*. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/291/253>
- DUARTE, Pedro. *O estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro. Zahar 2011.
- GATTI, Luciano. “Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire.” In: *Kriterion* [online]. 2009, vol.50, n.119 [cited 2017-05-04], pp.159-178.
- GOMES. Alvaro Cardoso. “Baudelaire e a linguagem das correspondências”. In: *Revista Criação & Crítica*, n.9, pg 128-139, novembro, 2012.
- GUMBRECHT, Hansi Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Seleção e tradução: Mariana Lage. Belo Horizonte MG: Relicário edições, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. “Holderin e a essência da poesia”. Tradução: Benedito Nunes. In: “Da arte como poesia”. In: *O Belo Autonomo*. Organização: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autentica Editora; Crisálida. 2015.
- JARDIM, Eduardo. “Paixão crítica – 100 anos de Octavio Paz”. In: *O que nos faz pensar?* v.37, Rio de Janeiro .2015.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Tradução. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Editora Perspectiva. 1974
- NERVAL. *Aurélia*, tradução e prefácio de Contador Borges, Iluminuras, São Paulo, 1991,
- NERVAL. *Les filles du feu. /Les chimères*. Garnier- Flammarion. Paris. 1965

- NIETZSCHE, Frederich. “Cursos de Retórica” In: *Cadernos de tradução* nº4, DF, UFF, 199. Tradução e apresentação de Thelma Lessa da Fonseca.
- NIETZSCHE, Frederich. “Verdade e mentira no sentido extra-moral”. In: *O livro do filósofo*.
- NUNES, Benedito. “Da arte como poesia” .In: *O Belo Autonomo*. Organização: Rodrigo Duarte.
- PAZ, Octavio *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013.
- _____. *A outra voz*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1003.
- _____. *Labirinto da Solidão*. Tradução de Eliane Zagury. Paz e Terra: São Paulo, 2006.
- _____. *Libertad bajo palabra*. Ediciones Cátedra. Madrid: 1998.
- _____. *O Arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2012
- _____. “Poesia de solidão e poesia de comunhão”. In: *A busca do presente e outros ensaios*. Tradução de Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.
- _____. “A busca pelo presente”. In: *A busca do presente e outros ensaios*. Tradução Eduardo Jardim. Rio de Janeiro Bazar do tempo, 2017
- PESSOA, Patrick. *A segunda vida de Brás Cubas: a Filosofia da Arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad., pref. e notas Victor Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- WILLER, Claudio. “Gerard de Nerval, 200 anos”. In *Revista Agulha* 63, 2008.