

## **OCTAVIO PAZ: OU O BELO NA TEORIA**

## **OCTAVIO PAZ: OR THE BEAUTY IN THEORY**

*Marcelo Almeida Peloggio<sup>1</sup>*

**RESUMO:** O texto tem como objeto de análise o pensamento crítico de Octavio Paz acerca do fazer poético. O trabalho procura evidenciar, desse modo, o caráter também poético desse pensamento. Para isso, serão analisadas, em Octavio Paz, as noções de "desvanecimento da imagem do mundo", do poema como "manancial" e o conceito de "revolta do futuro".

**PALAVRA-CHAVE:** Octavio Paz. Pensamento crítico-poético. Poesia.

**ABSTRACT:** The paper has as object of analysis Octavio Paz's critical thinking about the poetic making. The paper aims to emphasize, thus, the also poetic nature of this thought. For this, it will be analyzed, in Octavio Paz, the notions of "the world's image fading," the poem as "source" and the concept of "future uprising."

**KEYWORDS:** Octavio Paz. Critical-poetic thought. Poetry.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Ceará.

## OCTAVIO PAZ: OU O BELO NA TEORIA

“[...] se quiseres plantar para a Eternidade,  
então planta nas profundas  
faculdades infinitas do homem,  
sua Fantasia e seu Coração [...]”.  
Carlyle

Dissertar acerca do pensamento crítico, bem como da produção poética de Octavio Paz, e sobretudo por ocasião do seu centenário de nascimento (1914-2014), constitui, sem dúvida, tarefa das mais gratificantes e, ao mesmo tempo, bastante desafiadora. De fato, e é preciso reconhecer, quão satisfatório é homenagear aqueles a quem tanto se admira, e os quais, no transcorrer de suas vidas e com total justiça, tal qual o exemplo de Octavio Paz, destacaram-se não apenas pela capacidade de sondar o mundo à volta, mas, principalmente, de apresentá-lo à luz de um traçado teórico que, no autor de os “Signos em rotação”, tornou-se, força é dizê-lo, tornou-se *belo*. A este respeito, bem valem estas palavras de Carlyle para se definir o pensamento e a vida de Octavio Paz: “A Palavra é do Tempo, o Silêncio é da Eternidade” (CARLYLE, 2011, p.142).

Queremos dizer com isso que, em Octavio Paz, tanto o gesto quanto a palavra, se não chegam a ser *imagens* propriamente ditas, auxiliam, de forma direta e decisivamente, na sua composição ou formação. Com efeito, como imagens típicas da consciência comum, os gestos e as palavras, ainda que múltiplos, seriam, no todo ou em parte, “apreensíveis”, isto é, enquanto objetos do conhecimento sensível a serviço da ciência, da justiça, da moral, de uma teoria antropológica da linguagem e dos costumes, enfim, do conjunto de noções e categorias que põe os objetos em conformidade com algo, como mostram algumas sentenças de alto teor pragmático do tipo “água para beber”, “fogo para aquecer”, “ar para respirar”, “terra para pisar”, e assim por diante.

Tomemos então alguns gestos como exemplo: o mexicano Paz (que passou a infância nos Estados Unidos e morou na Espanha, na França e no Japão) fotografado em Istambul em 1962 e, no ano seguinte, no Nepal, acompanhado de um nativo. Mas, para além desse exemplo de universalidade, revelado na mais pura exterioridade geográfica, podemos citar outro, de cunho espiritual: influenciado por André Breton, com quem estabeleceu amizade, Octavio Paz adere ao surrealismo; isto é, passa a perscrutar, pela escrita automática,

os *silos* da interioridade, ou as “profundas faculdades infinitas do homem”. As nuances desta corrente registramos, por exemplo, e para os fins deste estudo, nos dezesseis segmentos do poema intitulado “Pedras soltas” (1955); dentre estes, destacamos dois:

10. *Objetos*

Vivem ao nosso lado,  
os ignoramos, nos ignoram  
Veza por outra conversam conosco.

5. *Diante da porta*

Gente, palavras, gente.  
Duvidei um instante:  
acima a lua, só (*Apud* DE CAMPOS, 1990, p.309-310).

No plano da investigação teórica, podemos identificar em seus escritos, sobretudo os que têm por objeto a linguagem poética, a presença do pensamento heideggeriano – “a poesia é entrar no ser” (PAZ, 1990, p.50), de vez que possa vir à aparição, por meio desse instrumento, a “condição humana” (PAZ, 1990, p.58). Nesse percurso, que vai da recusa ao determinismo lógico hegeliano, em que a absorção dos contrários efetua, em si e para si, uma harmonia substancial ou “unidade mediada” (HEGEL, 2001, p.124), até a sua contraposição tendo-se por base os ensinamentos do *Tao te ching*, de Chuang-Tsé, Octavio Paz segue a promover, em um arranjo conceitual bastante peculiar, o diálogo interno entre as épocas. Neste, o verdadeiro alcance das concepções e as ideias que engendram podem então ser mensurados pelos agentes que envolvem: Heráclito, Blake, Marx, Mallarmé, Apollinaire, Joyce, entre outros; todavia, o Oriente terá também seus representantes candidatando-se ao papel de protagonista: entre eles, o *Chandogya upanishad*, da Índia, e *O livro dos cantos*, da China; do Japão, o *Manyoshu*, o teatro Nô e os haikais do poeta do período Edo, o seiscentista Matsuo Baschô, a quem Paz dedica estudo e de quem recebe influência – é o que revela o poema de Baschô cuja vaguidão evocada espiritualiza a imagem dos que perderam a vida em combate. Diz Baschô: “relva de verão: / o após-sonho / dos samurais mortos” (*Apud* CAMPOS, 2000, p.14. Transcrição de Haroldo de Campos).

Pouco antes, mencionávamos os gestos e as palavras de Octavio Paz, e o próprio os justifica com “gente, palavras, gente”, ou, de modo mais específico: gestos e palavras dessa gente que constituiriam, no diálogo livre com os objetos, o ser mesmo da poesia. Na formulação teórica do autor de *Os filhos do barro*, é possível vislumbrar toda uma empresa crítica de natureza interna e contumaz para o real desvelamento de um suposto arcano poético – isto é, a partir de sua lógica intrínseca e determinante, de sua universalidade substancial concreta. E por tal modo é que a configuração, na interioridade legítima de um poema, é tanto mais a passagem para a “condição humana” quanto mais em formação se mantiver o próprio ato poético, como “horizonte que mal começa a se aclarar” (PAZ, 1990, p.120). Assim, pois, em Octavio Paz, no ser o no fazer da poesia, parafraseando Carlyle, a palavra vincula-se mais e mais à sua determinação temporal à medida que o silêncio gerado por um agrupamento autêntico de signos, ou *poema*, encaminha o tempo em curso rumo à eternidade. Daí que o tempo, na palavra e no gesto, e os quais lhe estão historicamente vinculados, não deve prescindir disto ou daquilo em razão de sua nota sensível característica, quer dizer, a relação entre os objetos e a sujeição destes ao devir histórico; antes, a categoria tempo, bem como o espaço, torna-se mais do que nunca essencial, pois a história, em seu *aqui e agora*, “para escapar de sua condição temporal, diz Octavio Paz, não tem outro remédio a não ser fundir-se mais plenamente no tempo” (1990, p.56).

Tal diálogo estabelecido com a duração e sua ascendência sobre os signos e as coisas constitui, sem mais, um fator profundamente decisivo, pois que deriva daí a compleição total de sua força e originalidade. Isso deve ao fato de haver, na opinião estética paziana, o indício claro de uma poética cuja vertente é inteiramente crítica, distanciando-se da referência usual a certos conjuntos de textos doutrinários que, em sentenças proverbiais, buscaram fixar as regras do gosto, extraídas de modelos artísticos considerados tão-somente em sua validade universal e objetiva. Ante esse procedimento, e para excetuar alguns nomes da antiguidade greco-latina, bem vale a alusão a alguns estetas dos séculos XVII e XVIII: entre eles, o francês Boileau, autor de a *Arte poética* (1674), o escocês Home, que contribuiu com os seus *Elementos de crítica* (1762), e o alemão Ramler, formulador de a *Introdução às ciências do belo* (1756-1758).

Daí ter razão Sebastião Uchoa Leite em tomar Octavio Paz, em maior grau, por “crítico-poeta”, mas também – e, em nossa perspectiva, muito mais fundamental ainda – por “poeta-crítico” (UCHOA LEITE, 1990, p.285-286): porque, em verdade, “Paz não é um crítico de sistema apoiado a um código específico de linguagem crítica. É um poeta que faz a crítica da linguagem poética” (UCHOA LEITE, 1990, p.287); o que significa ter mente a configuração da matéria artística em sua determinação mesma, o que dá a conhecer, em uma palavra, a aliança imperturbável entre o tempo, o espaço e a intuição direta ou indireta das coisas aí contidas. Consiste, diz Octavio Paz,

em desdobrar um lugar, um aqui, que receba e sustente uma escritura: fragmentos que se reagrupam e procuram constituir uma figura, um núcleo de significados. Ao imaginar o poema como uma configuração de signos sobre um espaço animado não penso na página do livro: penso nas Ilhas Açores vistas como um arquipélago de chamas numa noite de 1938, nas tendas negras nômades nos vales do Afeganistão, nos cogumelos dos paraquedas suspensos sobre uma cidade adormecida, na pequena cratera de formigas vermelhas em algum pátio citadino, na lua que se multiplica e se anula e desaparece e reaparece sobre o seio gotejante da Índia após as monções (PAZ, 1990, p.110).

Eis, então, a pretensão universal de um poema: atestar uma “resposta humana ao mundo” (PAZ, 1990, p.103) a partir dos objetos no tempo e no espaço – por exemplo, as “Ilhas Açores vistas como um arquipélago de chamas numa noite de 1938” –, de sorte que o poema se ofereça, a exemplo do corpo nos sistemas tântricos, diz Octavio Paz, como uma “metáfora ou imagem do cosmos” (1990, p.42); enfim, ser lido e vivido, graças à fusão com o seu instante consagrador o mais puro, em uma configuração arquetípica, como um “doble do universo” (Paz, 1984, p.79). Cumpre, para tanto, o estabelecimento de um programa geral ao mesmo tempo poético e crítico. Podemos dividi-lo em três partes ou categorias distintas formuladas por Octavio Paz e que, no entanto, se integram ao final, a saber: de um lado, a noção do *desvanecimento da imagem do mundo*; do outro, em contrapartida, a de *coração-manancial*; e por último, como que se projetando sobre as duas primeiras, no sentido de negá-las, a de *revolta do futuro*.

Sobre o primeiro ponto, com efeito, bem vale destacar a exposição de Pascal Acot acerca de um mundo em desencanto a aflorar na Renascença:

o Renascimento é mais uma transição que um renascimento: a física antiga não existe mais, a ciência clássica ainda não existe. Formulando-se matematicamente, o universo se laiciza, o céu esvazia-se e os encantamentos se esvanecem. Além disso, deve-se notar que, desse ponto de vista, as guerras religiosas e a Reforma não alimentam as certezas (ACOT, 1990, p.131).

A laicização, o esvaziamento, o desencanto prenunciam um mundo a vir, que é aquele da chamada *técnica* sob a fúria de seus agentes e, por conseguinte, do utilitarismo que lhes corresponde e engendram por toda a parte: em uma palavra, a ciência, a indústria e os mercados comercial e financeiro. Técnica está que “não nos deu uma nova imagem do mundo e tornou impossível um retorno às velhas mitologias” (PAZ, 1990, p.106). Schiller relaciona esse estado de coisas em geral a uma “época artificial do mundo” (1991, p.59), chamada também “degenerada” (1991, p.66). No plano do romance, podemos citar como exemplo a obra de Defoe, *Moll Flanders* (1722), que sintetiza à perfeição o quadro que aqui esboçamos, isto é, na dura constatação de sua protagonista, após voltas e reviravoltas para escapar à pobreza quase iminente: “Eu tinha dinheiro, mas não amigos” (DEFOE, 1971, p.179).

Esse “desterro transcendental”, de que fala Lukács (2000, p.61), ganhará maior dimensão e força nas relações humanas à proporção que, como dispositivo de uma regra universal, o interesse passa a ter por padrão de medida a visão utilitária das coisas. Conforme Jean Dorst (1973, p.382):

O *Homo faber* de hoje tem uma fé inquebrantável e absoluta no futuro. Amanhã deslocará montanhas, desviará rios, fará colheitas no deserto, irá à Lua e a outras partes. Um terrível conceito utilitário apoderou-se de nós. Só nos interessamos por aquilo que serve, por aquilo que tem um rendimento, e, de preferência, imediato.

É o que caracteriza, portanto, a cisão irreparável entre o homem e a totalidade a que se liga e a que o cerca. Por isso que “convém não subestimar”, diz Acot (1990, p.132, grifo do autor),

a importância, no plano do vivido, desse desencantamento do universo: o desaparecimento das divindades antropomorfadas e o abandono das concepções antropomórficas do movimento desumanizam a natureza e, isolando o homem, rompem uma *aliança* multilinear.

Há, em Octavio Paz, uma consideração muito específica relativa à noção de técnica; uma particularidade de tal ordem na percepção crítica apresentada, quer dizer, na organização lógica dos elementos conceituais – o que confere à abordagem do tema um quê de algo assaz peculiar. Isso se deve ao fato de o assunto em questão – a técnica – ser o motivo central e autêntico para a efetuação de um dado jogo teórico: porque, para Octavio Paz, em primeiro lugar, não cabe à técnica ou não se lhe deve exigir uma *interpretação do mundo*; até porque, em segundo lugar e por definição, é próprio da técnica levar a efeito uma *intervenção no mundo*.

Curiosamente, em relação à técnica, não se lhe atribui, aqui e então, qualquer conceito de índole científica, quer este em sua universalidade empírica (o conjunto de objetos sensíveis a que se associa), quer ainda em sua generalidade abstrata ou teleológica (seu apriorismo como meio de representação que diz o que o objeto deve ser – o que se confirma por expressões não necessariamente ligadas à ideia do belo do tipo “perfeito para isto”, “ideal para aquilo”, e assim por diante). Para o autor de *Os filhos do barro*, a técnica consiste, antes, em um vasto programa de intervenção bruta na realidade exterior, negando esta sobremaneira, porque dentro de parâmetros puramente utilitários. Em consequência, o mundo deve ser “mais ou menos maleável para a vontade humana”, já que “para a técnica o mundo se apresenta como resistência, não como arquétipo: tem realidade, não figura” (PAZ, 1990, p.103).

Sob essa concepção – nas “geometrias de ferro, vidro e alumínio” da técnica (PAZ, 1990, p.103) –, o ato de representar não desponta, portanto, como mera ferramenta desta; pelo contrário, *apresenta* em uma dada imagem aquilo com o qual nos achamos, desde sempre, no mais perfeito estado de comunhão e completude. É porque “representar” aqui não significa

outra coisa senão a mais potente vivificação de um mundo devindo a partir de nossa impressão espiritual e sensível, que é eternizada, neste caso, via a consagração de um instante lírico qualquer; e esse mundo que devém não o faz em conformidade com o tempo da praticidade e da cronologia histórica, mas no da livre associação poética, longe de qualquer contaminação ou influência da experiência comum. O poema, ao apresentar objetos desvinculados das incursões da técnica e dos programas teleológicos, do prosaísmo da vida, quer dizer, da sua intuição prática, bem como do caráter unilateral do conceito hegeliano, traz de volta, assim, de um só golpe, o *mundo* a si próprio.

Portanto, é o poema, ao mesmo tempo, negação e afirmação de uma substancialidade perdida: neste caso, como sugestão do organicismo e teor integrativo desta; naquele, como forma totalmente aberta, devido à livre capacidade associativa que a matéria poética é capaz de promover em sua autenticidade e verdade.

De fato, referimo-nos à totalidade da vida da idade heroica ou dos idílios, à sua forma fechada e integrativa; à da modernidade, na medida em que também o é, mas em razão apenas do poder coercitivo de um Estado já plenamente constituído, ou seja, a partir dos costumes, das atribuições jurídicas e dos procedimentos legais oriundos destas. Verifica-se, dessa maneira, para os dois casos – mesmo para o primeiro sistema, que é do tipo associativo –, uma *heterogeneidade na homogeneidade plena*, conforme o princípio de que isto *não* poder ser aquilo.

Em todo caso, a primeira forma ou situação – a da época mítica – é irrecuperável (quer seja como palavra, quer seja como gesto); a segunda, relativa à “prosa da vida”, é a que deve ser ultrapassada em toda a sua extensão. Tentar o resgate da primeira forma é sinal, pois, da mais completa afetação ou extravagância, como sugerem, por exemplo, os poemas do suíço Solomon Gessner, que, em seus “Idílios”, promove um clima de total inocência e bem-aventurança. Ilustremos as mesmas, mais precisamente no modo por que as ninfas são indagadas:

Have you not seen the young shepherd, when he leads his speckled cows and bounding calves by this stream, and calls the echoes as he passes to repeat the soft tones of his flute? Have you not seen his blue eyes? Oh! have you not marked his soft smile? Have you not listened to his song, when describes the delights of the cheerful spring, the merry harvest, or the variegated autumn? (GESSNER, 1802, p.9)

O resgate de uma tal vida soa deveras artificial, a tal ponto de Hegel (2003, p.262) considerá-la como entediante, pois à vista da mesma, não nos sentiríamos em casa; em contrapartida, sob a ótica do pensamento ocidental, os objetos veem-se submetidos à “redução” quantitativa do conceito científico, mas também à ideia de uma “transmutação” qualitativa preconizada pelo determinismo lógico e transcendental (PAZ, 1990, p.39-40).

Assim, para se atingir – a partir da elisão da imagem do mundo – aquilo que Octavio Paz denomina *coração-manancial* (1990, p.96) é necessário ter em mente uma seguinte comparação, fundamental a nosso ver: por um lado, na totalidade fechada das épocas primordiais, o objeto sensível é o que a todo momento mostra ser: uma réplica ou extensão do próprio mundo substancial, havendo aí, entre o caráter integrativo de ambos, uma identidade única – o que traz à luz o objeto “com todos os seus limites, se o individualiza” (SCHILLER, 1991, p.85); por outro lado, na realidade dos estados prosaicos, o objeto só *vem a ser* da fato mediante aquilo que o excede e a ele se impõe: sua definição tanto pode ser fornecida de modo imanente (pelo estatuto científico e pela prosa do mundo) quanto pela ascendência formal de cunho metafísico, a qual determina o conteúdo efetivo da realidade substancial a partir da uma potência suprassensível, considerada, *a priori*, em sua “beatitude celestial e angelical” (HEGEL, 2003, p.188).

Portanto, se no quadro mitológico da época de ouro ou dos idílios é o objeto o *outro do mundo*, a mesma sentença, na modernidade, se define a partir de um novo dado externo, a saber: na aliança da noção científica com a Ideia transcendental, sendo por isso o objeto, neste caso, o *outro do conceito lógico* (transcendente nesta e imanente naquela); em contrapartida, na perspectiva teórica de Octavio Paz, ou seja, na razão do jogo dialético, o objeto refere-se ao outro sem deixar de fazê-lo em relação a si próprio: dá a revelar, portanto, a um só tempo, o *outro de si mesmo*. Daí ser fundamental a noção de imagem no autor de *Os filhos do barro*, de vez que é assegurado por meio desta o “princípio da identidade dos contrários” (PAZ, 1990, p.41), a reunir e combinar os objetos na expressividade de uma forma livre e espontânea, em uma “visão do agora como centro de convergência dos tempos”, ou a “reconciliação do princípio e do fim” (PAZ, 1984, p.198). O poema, portanto, torna-se “fonte, manancial”, pois que “dá de beber a água de um perpétuo presente que é, também, o mais remoto passado e o futuro mais imediato” (PAZ, 1990, p.54). Com efeito, desse “mais remoto passado” o poema insinua, conforme dizíamos, o organicismo da substancialidade elidida, e, todavia, lhe nega a fixidez; do “futuro mais imediato”, adere, por um lado, à mudança incessante, mas recusa, por outro, a sucessão mecânica, o prosaísmo e os determinismos transcendental e científico.

É neste sentido, portanto, que se concebe a ideia de *outridade* (PAZ, 1990, p.107): isto é, as pedras são também plumas sem que aquelas, no entanto, deixem de ser ao mesmo tempo pedras e igualmente plumas (PAZ, 1990, p.39). Como fusão realizada, podemos chamar a isso, sem mais, de uma *homogeneidade na heterogeneidade efetiva*, segunda a noção de que isto é aquilo, não havendo, aí, qualquer prejuízo para a alteridade dos termos implicados no processo associativo.

Regressando por essa maneira à sentença de Carlyle, o signo poético paziano assume um papel decisivo para o tempo da enunciação – o de seu arauto, que “transmuta o mundo material” (PAZ, 1990, p.98); por conseguinte, lança-se a palavra, de uma vez para sempre, no silêncio de todo e qualquer signo que venha a abrigar, já que este busca na eternidade de um instante o sempre inacabado da significação: em suma, o belo no movimento crítico em Octavio Paz, em que pedras são plumas, plumas são pedras ou qualquer outro ente até o infinito.

O poema em si e para si, no curso de suas relações internas e autênticas, não designa, de forma alguma, a totalidade substancial ela própria, então elidida e perdida para sempre. Ele, o poema, não a resgata, não a substitui, não a instaura sob nenhuma circunstância; do contrário, isto é, se ele a totaliza em sua configuração, e se supõe fazê-lo, deixa então de existir no seio de sua própria extravagância, obliterando, por essa maneira, de acordo com Schiller (1991, p.95), a faculdade produtiva (a imaginação); por consequência lógica, o efeito destrutivo advindo de uma tal abstração implica, antes do mais, o fim não só da poesia, mas o do livre jogo associativo presente na colaboração recíproca entre as faculdades do conhecimento aí implicadas – jogo este que nada mais tem a significar senão a razão ser das artes em geral.

O poema, ou *coração-manancial*, não tem por finalidade última a restauração integral de uma estância originária em sua concretude mesma, ainda que se lhe ofereça a intuição do seu todo integrativo, o que faz com o poema escape, por um lado, à quantificação do reducionismo científico e da consciência comum e, por outro, à qualificação progressiva do determinismo lógico. Mas, de forma contraditória, o que se deve intuir é justamente isto: o sentimento de integração e unidade, toldado pelo prosaísmo e o tecnicismo da época moderna – não na qualidade de um sistema fechado, em que os objetos são uma mera projeção do mundo natural ou da teleologia de um conceito; mas, antes, como um princípio algo aberto de maneira vertiginosa ante a consagração mesma do instante lírico, em que, por exemplo, pedras e plumas são o quer que sejam para além de si próprias *mas em si próprias*; assim, não

mais sob a perspectiva espiritual do ideal romântico, e sim como a experiência concreta e efetiva dos povos, do homem em geral, como ritual, canto, celebração, enfim, a poesia como a “procura de um agora e de um aqui” (PAZ, 1990, p.106). Por conseguinte, já não é o mundo primordial ou imemorial o que se atinge neste processo, pois, como fora dito, o poema não tem por tarefa a reprodução ou o resgate de mundos; até porque ele – o poema – é, pois, o próprio mundo: conjunto linguístico, isto é, *cosmos* formado pela associação livre e integrativa de ideias e de imagens em palavras.

É o que liga a perspectiva ontológica de Octavio Paz a uma espécie de “naturalismo cósmico”, à maneira nietzschiana: com efeito, o poema configura-se, em seu aqui e agora, não como instauração excelsa ou aspiração saudosa, mas como “prefiguração: imanência de presença” (PAZ, 1990, p.122), ou aquilo que estar por vir na busca sem fim de uma ou outra significação poética, que é histórica, porque, afinal, “a Palavra é do Tempo”; todavia, o que surge aí, nessa busca, se verdadeiro, há de suplantar a aspiração que tenha por meta a imobilidade do sentido eterno e divinal de um todo primordial resgatado, de vez que “a poesia nasce no silêncio e no balbuciamiento, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente à recuperação da linguagem como uma realidade total” (PAZ, 1990, p.120). O infinito da busca é, então, perfeitamente pleno, completo; mas o que se conquista a partir daí já desponta inacabado, até porque o poema não passa, em primeiro lugar, de um constructo histórico e, em segundo lugar e por definição – na *apresentação* que faz das coisas, sentimentos e ideias – , de uma instância privilegiada, tendo por principal característica e mérito o silêncio que é capaz de instaurar, o qual representa, a rigor, o mundo em seu vir a ser, isto é, a sua significação plural, incondicionada, cujo raio de ação jamais se detém; daí ter razão Carlyle ao sentenciar que, sob essa perspectiva, “o Silêncio é da Eternidade”.

Eis aí, portanto, “o tempo do poeta: viver em dia” (PAZ, 1990, p.106); quer dizer, “vivê-lo, simultaneamente, de duas maneiras contraditórias: como se fosse interminável [a procura através da Palavra] e como se fosse acabar agora mesmo [as diversidades do Silêncio]. Assim, a imaginação não pode propor-se outra coisa senão recuperar e exaltar [...] a vida concreta de hoje” (PAZ, 1990, p.106). Isso explica o fato de ser o traço material de um poema algo de fundamental importância.

Breton disse: *là véritable existence est ailleurs*. Esse além está aqui, sempre aqui e neste momento. A verdadeira vida não se opõe nem à vida cotidiana nem à heroica; é a percepção do relampejar da *outridade* em qualquer dos nossos atos, sem excluir os mais mesquinhos. Frequentemente engloba-se esses estados sob um nome a meu ver inexato: *a experiência espiritual*. Nada nos permite afirmar que se trata de algo predominantemente espiritual; nada, além disso, nos faz pensar que o espírito seja realmente distinto da vida corpórea e do que, também com inexatidão, chamamos de matéria (PAZ, 1990, p.106-107, grifos do autor).

Para todos os efeitos: é o pressentir a “realidade” de um poema (sua *outridade*, portanto) justamente no lugar onde, sob todas as circunstâncias, a sua localização é algo impossível: não importa de que modo for – em atos de grandeza ou insignificantes, junto aos esclarecidos ou em meio aos simplórios; logo, a ironia aqui é total: pois que tal busca só se torna viável, de vez que tomada de um alto grau de plausibilidade, naquilo que consideramos, via de regra, como a negação mesma do ser da poesia: o espaço e o tempo da técnica; e, nesta consideração, Octavio Paz é assaz preciso: “viver em dia” em um espaço qualquer, o que constitui o tempo e o ser da poesia propriamente dita: nada mais, nada menos, que um aqui e um agora.

É o que o coloca em diálogo, de certa maneira, com o romantismo alemão, ou mais especificamente com o “romantismo do sentimento” (ABBAGNANO, 1984, p.163). Pois que parece tomar emprestado a Schlegel, neste ponto, sua noção de ironia, isto é, a “clara

consciência da eterna agilidade, do caos completo e infinito” (SCHLEGEL, 1994, I 69, p.113). De forma que, no ato poético – seja criando, seja intuído a partir do que se plasmou – tanto mais nos afastamos de uma suposta “idade de ouro anterior à história” (PAZ, 1990, p.106) quanto mais inatingível se torna o registro sensível do absoluto na progressão de um ideal, que secundaria a *ideia* ou a imagem de um “falanstério posterior” (PAZ, 1990, p.106). Regressa-se, portanto, à maneira segundo a qual Octavio Paz articula no poema, como “coração” ou “fonte”, a relação entre “o mais remoto passado” (em que se apropria das noções de integridade e unidade, refutando, todavia, a fixidez semântica de um estado primordial) e o “futuro mais imediato” (em que adere à ideia de um vórtice incessante no plano da significação, sem abraçar, no entanto, à luz desse parâmetro moderno, os determinismos científico e metafísico). E é justamente do núcleo mais íntimo dessa realidade conflitiva, e que podemos chamar gnoseológica, que vemos despontar a noção mesma de *outridade*, em cuja índole destaca-se o ser ágil da ironia. Assim, é a partir e tão-somente a partir dessa articulação que o autor de *Os filhos do barro* pode reunir em uma mesma e única teoria crítica a dialética (ou a *poesia*) do *inacabado* e do *orgânico*. Portanto,

se o absoluto não pode ser representado em si mesmo, o ponto de enlace entre o absoluto e o finito é o quase-representável, podendo-se evocá-lo apenas à medida que se apresente como parcial e provisório, mero indicador de uma presença, continuamente em processo de montagem e desmontagem.

[O que força] uma referência ideal através da incompletude que avisa: o que é mostrado *não é* o que se quer mostrar (STIRNIMANN, 1994, p.17, grifos do autor).

Partindo-se do princípio de que, no conceito de formação – *Bildung* –, ou cultivo do ideal, a totalização é irrealizável (o que, se fosse o caso, incorreríamos em extravagância ou afetação, a exemplo de Gessner), pode-se dizer que o programa crítico-poético de Octavio Paz, regulando-se pela mesma medida ou determinação, há de oferecer, também, a ideia de uma “montagem e desmontagem” simultâneas, todavia, sem a compensação romântica que se traduz na autorreferencialidade do gênio, que seria completo em seu interior espiritual: o “mediador” ou o “homem entre homens” (Schlegel); ou conforme Kleist, o “homem verdadeiro”, que deve se apartar dos demais homens; e, bem ao gosto do idealismo alemão, não importando de que extração seja, já que se trata de uma procura autêntica, aspira-se, neste caso, à “região de uma verdade mais alta, mais substancial” (HEGEL, 2001, p.114). Esses dois aspectos – a perfeição espiritual e o transcendentalismo –, no entanto, caem por terra na poética de índole crítica de Octavio Paz. E isso graças ao fator espaciotemporal, ou mais propriamente ao primado ontológico do *estar* para *ser*, isto é: *estar* em todo lugar ao *ser* outro e si próprio no “tempo que fazemos entre todos e que a todos nos desfaz” (PAZ, 1990, p.122). Ora, essa imanência é de tal ordem que nivela tudo e todos – o próprio homem e as coisas, uma vez que “o poema não abstrai a experiência” (PAZ, 1990, p.53), daí o senso muito preciso do *inacabado*:

O homem é o *inacabado*, ainda que seja cabal em sua própria inconclusão; e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba, sem acabar-se nunca de todo. Ele mesmo é um poema: é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu não-acabamento (PAZ, 1990, p.109).

E arrematando, diz Octavio Paz (1990, p.109):

A experiência da *outridade* abrange [por isso] as duas notas extremas de um ritmo de separação e reunião, presente em todas as manifestações do ser, desde as físicas até as biológicas. No homem este ritmo se exprime como queda, sentir-se só em um mundo estranho, e como reunião, em acordo com a totalidade.

É pois da junção algo improvável entre o sentimento do *inacabado*, ou a razão de ser do devir do mundo, com aquilo que daí resulta – o “tecido de nossos atos diários” (PAZ, 1990, p.107), ou seja, o *organicismo* invocado pela capacidade ser outro “sem deixar de *ser* o que somos e que, sem deixar de *estar* onde estamos, nosso verdadeiro *ser está* em outra parte” (PAZ, 1990, p.107, grifos nossos) – que se resolve, no todo, a dialética paziana. Sendo assim, vejamos: *inacabado* porque, de forma incessante, o objeto da poesia muda-se em outro, à medida que é subsumido na unidade orgânica do todo (ou poema), isto é, pelo fato de, justamente e ao mesmo tempo, isto ser aquilo *em si e para si mesmo*, livre, por conseguinte, da teologia de um conceito.

O ciclo da dinâmica poética encerra-se por essa maneira sob o lume da seguinte fórmula: *inacabado=integrado... integrado=inacabado...* e assim sucessivamente, ou nas palavras de Octavio Paz, o ir e vir da separação (o “sentir-se só” via o estranhamento que transcende a vida comum) e da reunião (o “acordo com a totalidade” via o estranhamento que assegura o vínculo impensável entre as coisas, tais como “ar para escalar”, “terra para beber” etc.); e tudo isso (graças à rotação dos signos) até o infinito – que nada tem a ver com a divindade que habitaria o homem, à maneira de Hölderlin, mas com as palavras que o poema despede ao abrir-se ao mundo como o indizível que diz por imagens, já que a “linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta” (PAZ, 1990, p.50). E por tal forma que

o homem fica só, encerrado em sua linguagem. E na verdade fica também sem linguagem, pois as palavras que emite são puros sons que já não significam nada. Com a imagem sucede o contrário. Longe de aumentar a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa. O sentido – na medida em que é nexa ou ponte – também desaparece: já não há nada que apreender, nada que assinalar. Mas não se produz o sem-sentido ou o contrassentido e sim algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo. Outra vez: o sentido da imagem é a própria imagem (PAZ, 1990, p.49).

Pode-se admitir que, por meio de sua poética-crítica, Octavio Paz caracteriza, em sentido geral, a lógica de um poema, que não expressa senão a imagem de um mundo reconciliado consigo mesmo, cuja “verdade estética” [...] “só vale dentro de seu próprio universo” (PAZ, 1990, p.45). Abrams define essa organização como um “poema-que-é”, ou “um poema em si mesmo”, e que se apresenta como o revelador e avalista dessas “relações internas que determinam a compossibilidade de qualquer conjunto de entidades modelares, sejam elas concretizadas por Deus em sua criação, sejam pelo poeta no seu processo também criador” (ABRAMS, 2010, p.369, grifo do autor).

Recusa-se, dessa forma, portanto, a ideia de que a arte deva ser a projeção fiel da natureza, como foi corrente pregar, por exemplo, partindo-se da pintura grega à luz das anedotas sobre Parrásio, Zêuxis e Apeles. Pelo contrário: em Octavio Paz, a compreensão mimética das coisas só é possível de ser concebida mediante a lógica mesma do poema, ou melhor, do poeta, o qual “cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência” (PAZ, 1990, p.45). De sorte que essa verdade não consolida senão um “conjunto de entidades modelares”, ou, em uma palavra, “um sistema de essências que podem coexistir” (ABRAMS, 2010, p.368).

Sejam então coisas (“o sol, negro mais brilhante”, descrito por Blake); acontecimentos (um “corpo sem cabeça”, cuja caminhada Dante afirma ter visto no Inferno); ou ideias (o tempo tempestuoso a refletir a alma de um pai transtornado ante o desprezo filial, como no *Lear* de Shakespeare); enfim, as associações livres que modulam os elementos em

nome da coesão, o que, de resto, vivifica-os, assegurando à matéria poética, de ponta a ponta, a sua mais completa autenticidade e verdade.

Nessas fusões, emblema de uma *homogeneidade na heterogeneidade plena*, o mundo do poema se mostra perfeitamente integrado e, para tanto, livre de contradições, quer dizer, ao menos para a “verdade imaginativa”; de todo modo, essa representa uma das partes constituintes do programa de conceituação crítica paziano, já que diz respeito apenas à sua feição interna. De fato, o percurso que vai do *desvanecimento da imagem do mundo* até o seu oposto – neste caso, o *coração-manancial* – tem por ponto de partida a exterioridade de cunho histórico-ecológica para culminar, com força e pertinência, na interioridade do mundo como poema.

Não se trata, aqui e então, de inverter o trajeto, regressando-se à exterioridade, mas de lançar sobre as duas esferas, para negá-las, absorvendo-as, o conceito de *revolta do futuro*. Porque a ideia de desvanecimento das idades heroica e idílica deu lugar, na modernidade, à noção de uma época degradada, e que é tarefa da poesia transcender e superar, sem que deixe de lado, por isso, a sua própria natureza e realidade histórica. Bem diz Octavio Paz (1990, p.55):

O poeta não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoas se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem.

Ultrapassar ou transpor a experiência sensível – deteriorada pela técnica – é atribuição clara do poema como *coração-manancial*, desde que não desemboque na ilusão extravagante de uma “arte pela arte” linguística. Contudo, Octavio Paz ancora a poesia à realidade do mundo exterior, de vez que “o poema é um produto social” (PAZ, 1990, p.54). Daí que há algo de curioso no sistema poético-crítico paziano: o poema (*coração-manancial*) é de natureza a superar, por um lado, o mundo desvanecido pela técnica, todavia, por outro, deve regressar à exterioridade para o qual fala, pois “a poesia não se sente: diz-se” (PAZ, 1990, p.55); e revela-se, com clareza dialética, como a “afirmação daquilo mesmo que nega: o tempo e a sucessão” (PAZ, 1990, p.55).

Essa exterioridade, estímulo e necessária compensação à interioridade crítica do poema, chama Octavio Paz, com todo acerto, *revolta do futuro*. Pode-se dizer que esse exterior põe-se a si mesmo como o espelho do interior e vice-versa: porque o poema, uma vez superando o dado prosaico e teleológico, secunda, com plenitude e real vivacidade, o rodopio de signos rumo ao infinito, repetindo, a partir desse procedimento, o vir a ser do próprio mundo material. Diz Octavio Paz (1984, p.53): “a literatura moderna é uma apaixonada negação da modernidade [...]. Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores; a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados”. E isso porque “só a idade moderna pode negar-se a si própria” (PAZ, 1984, p.53). Assim, mediante essa “crítica da crítica”, como “tradição da ruptura”, o poema põe-se a perseguir o antigo ritmo cósmico (garantia de unidade e integridade) em um nunca acabado dirigir-se para o futuro, isto é, como a superação sempre recomeçada da era prosaica. A interioridade crítica do poema e o devir legítimo do mundo exterior tornam-se, pois, uma só e mesma coisa: o poema, negando os valores de um período decadente, produz a única realidade algo possível: a sugestão de uma totalidade cujo núcleo é o puro exterior, ou a dança eterna dos signos – beleza crítica de Octavio Paz, fruto então de seu talento inventivo (autônomo e por isso mesmo autêntico), acompanhado de uma grande erudição, criatividade e um senso humano profundo.

## REREFÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia*. 3ª ed. Trad. de Antônio R. Rosa e Antônio B. Coelho. Lisboa: Editorial Presença, v. 8, 1984.

ABRAMS, Meyer H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ACOT, Pascal. *História da ecologia*. 2.ed. Trad. de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

DE CAMPOS, Haroldo. Constelação para Octavio Paz. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 299-313.

\_\_\_\_\_. O arco e a reta. In: GREINER, Christine. *O teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000, p. 11-14.

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Trad. de Antônio Alves Cury. São Paulo: Abril, 1971.

DORST, Jean. *Antes que a natureza morra: por uma ecologia política*. Trad. de Rita Buongermino. São Paulo: Edgard Blücher/EdUSP, 1973.

GESSNER, Solomon. *The works of Solomon Gessner*. Translated from the German. Liverpool: J. M'creery, v. II, 1802.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Cursos de estética*. 2.ed. Trad. de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, v. I, 2001.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. 2.ed. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 11-25.

UCHOA LEITE, Sebastião. Octavio Paz: o mundo como texto. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 283-297.

Recebido em: 16 de janeiro de 2015.

Aceito em: 08 de julho de 2015.