



Aspectos da modernidade em *El Arco y la Lira*, de Octavio Paz

Danilo Rodrigues Bueno

Universidade de São Paulo (Mestrando)

Palavras-chave: Octavio Paz, Modernidade, poeta-crítico, dialética entre as obras crítica e poética, análise de *El Arco y La Lira*.

Keywords: Octavio Paz, Modernity, poet-critical, dialectic between critical and poetical works, analysis of *El Arco y la Lira*.

Introdução

Ao lado de *Los Hijos del Limo* (1972), *El Arco y la Lira*¹ (1956) representa a suma poética de Octavio Paz (México–1914 / 1998–México). Neste último volume concentra-se praticamente todo o entendimento e esforço paziano em analisar a poesia, ocidental e oriental, e seus desdobramentos na modernidade. É possível afirmar, a despeito da obra prolífica erigida por Paz, que toda suas teorias poéticas já constam em *El Arco y la Lira*, ainda que embrionariamente, e se desenvolvem ao decorrer da ensaística e da poesia do poeta mexicano.

Livro central, portanto. Tanto para o desdobramento da obra paziana quanto para a elucidação dos impasses estéticos da modernidade literária. É a partir desse volume que Octavio Paz insere-se no rol dos grandes poetas-críticos modernos, ao lado de T.S. Eliot e Ezra Pound, para somente apontar-se os mais célebres e canônicos. A definição poeta-crítico, guardadas as eventuais ressalvas teóricas que o termo possa suscitar, é a melhor forma de caracterizar um autor que, paralelamente à escritura de criação

¹ Para efeitos deste estudo se levará em conta a segunda edição de 1957, que incorporou como epílogo o ensaio «Los signos en rotación», mantido inclusive na obra completa organizada pelo próprio Paz.

poética, tinha um ímpeto voraz em analisar, questionar, criticar o arquivo literário e propor teorias acerca dos poetas de seu tempo.

Leyla Perrone-Moysés escreveu de maneira exemplar sobre o tema do poeta-crítico:

Contrariamente aos críticos de profissão, que pretendem analisar e classificar as obras segundo princípios implícitos, pretensamente objetivos e universais, os escritores [escritores-críticos] estabelecem e assumem pessoalmente os princípios que regem seus julgamentos de valor. Os autores escolhidos por eles são, ao mesmo tempo, a fonte e a confirmação desses princípios. (Perrone-Moisés, 1998: 144)

Em Paz é verificável alguns elementos tipificadores do poeta-crítico propostos por Leyla Perrone-Moisés, cujo estudo inventariou «a axiologia de *uma certa modernidade literária*» (1998: 154). Tais valores são: maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude e fragmentação, intransitividade, utilidade, impessoalidade, universalidade e novidade. Essas valências estão presentes em Paz, principalmente a maestria técnica, a completude e a fragmentação, e a universalidade, confirmados pelos poemas «Piedra de sol» e «Blanco», conforme se verá.

Esclarecido o aparente oxímoro do termo poeta-crítico, propõe-se neste estudo apontar a tensão dialética entre a obra crítica e a sua fatura na obra poética, como elemento caracterizador do «poeta moderno», tendo por objeto de análise o importante volume «El Arco y la Lira». Aponte-se, porém, que não se trata de esgotar o volume ensaístico, mas assinalar as tópicas que tangenciem o eixo dialógico aduzido, na tentativa de demonstrar a hipótese auspiciada.

Por óbvio, e para diminuir-se o risco de ser simplista e redutor, sabe-se que desde o início da escrita literária os intelectuais escrevem seus manuais poéticos e retóricos, sendo que a antiguidade greco-latina está repleta de exemplos de poéticas, algumas escritas por filósofos, outras escritas por poetas, cujo exemplo mais ilustre é a *Epistola ad Pisones* de Horácio, que chega aos dias de hoje sob o título acadêmico de *Arte Poética*. Seria possível deduzir, portanto, que a tensão dialética imposta como hipótese de investigação deste estudo seja imanente à escrita poética, e como de fato, quase sempre o é. Entretanto, o recorte aqui proposto pressupõe que o diálogo entre a seara ensaística e a poética seja decorrente de um projeto de modernidade essencialmente crítica e consciente de sua pulsão inquiridora e criativa.

Em outras palavras: é possível constatar-se a modernidade, em Octavio Paz, materializada na exploração criativa do campo hermenêutico da obra ensaística; e, por sua vez, a obra poemática fundamentada na problematização dessa modernidade para a aferição de sua poeticidade, inaugurando um eixo de auto-referencialidade de rara pluralidade semântica, em que a cadeia comunicacional projeta-se pela tensão sempre renovada entre o campo hermenêutico crítico e a poeticidade da obra poética e vice-versa.

Para fundamentar-se a análise do *El Arco y la Lira*, serão colacionadas passagens de poemas pazianos que corroboram a hipótese aventada, sendo, ao final, exposto um breve comentário à guisa de conclusão, que verificará se a hipótese é passível de comprovação dentro da estratégia de abordagem proposta para este estudo.

Aspectos da modernidade em *El Arco y la Lira*

El Arco y la Lira inicia-se com um capítulo importante para a verificação da construção do texto crítico paziano, intitulado «Poesía y poema». A poesia é definida no belo parágrafo inicial do livro: «La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar el mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual...» (Paz, 1994: 41).

Não é o caso de transcrever-se todo o parágrafo, dada sua extensão, e também por tratar-se de passagem amplamente conhecida e citada. O importante é verificar a amplitude que Paz confere ao termo poesia, referida como *imago mundi*, imagem metafórica do cosmos, do absoluto e do infinito. Já a definição de poema surge como o «caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal.» (ibid.: 41). É observável, portanto, que a *Weltanschauung* de Octavio Paz é ampla e abarca várias dimensões, tanto culturais quanto históricas, para as perguntas pressupostas e nunca expressas no parágrafo inicial: O que é poesia? O que é poema? Trata-se de um início totalizador, típico de uma concepção aberta, que se sobrepõe ao substrato conceitual acadêmico, muito diversa da abordagem de um manual de teoria literária, por exemplo.

Assim, Paz estabelece a possibilidade de haver poesia sem a ocasião do poema, aproximando o substantivo «poesia» ao adjetivo «poético» e duvida das classificações retóricas para o termo «poesia». Para ele, trata-se de uma tarefa infinita o intento de tal catalogação, e, de certo ponto, inútil. É melhor perceber que cada poema é um artefato fechado em si mesmo, e, aplicando-se a mesma lógica têm-se: «dentro de la producción de cada poeta cada obra es también única, aislada e irreductible» (ibid.: 44).

Por esta ótica, a técnica poética não é transmissível, mas possui utilidade apenas para o autor que a usufruiu no ato em si da criação, já que ao ser reutilizada jamais será a mesma, pois o contexto em que for empregada modificará sua intenção original. Esse posicionamento remete à feição criticista e relativista com que Paz imagina o poeta moderno, detentor de diversas técnicas estatuídas pela tradição, incluindo-se o legado dos antigos, e dimensionada, conjuntamente, com os experimentalismos próprios das vanguardas históricas. Essa liberdade no uso do arquivo técnico-retórico das poéticas e de seus procedimentos aponta para outra característica moderna: o exercício da crítica sincrônica, dada a liberdade de escolha referida, como elemento fundador do sentido

poético, tanto no plano formal, da enunciação, quanto no plano do enunciado, já que Paz elege seus precursores de maneira a projetar a sua própria obra, dialeticamente.

Veja-se uma passagem de *El Arco y la Lira* que ilustra a eleição desse cânone:

Parece ocioso citar a Milton, Dryden e Pope. Estos nombres evocan un sistema de versificación opuesto a lo que podría llamarse la tradición nativa inglesa: el verbo blanco de Milton, más latino que inglés, y el *heroic couplet*, medio favorito de Pope. Sobre este último, Driden decía que *it bounds and circumscribes the Nancy*. La rima regula a la fantasía, es un dique contra la marea verbal, una canalización del ritmo. La primera mitad de nuestro siglo ha sido también una reacción 'latina' en dirección contraria al movimiento del siglo anterior, de Blake al primer Yeats. (Digo 'primer' porque este poeta, como Juan Ramón Jiménez, es varios poetas.) La renovación de la poesía inglesa moderna se debe principalmente a dos poetas y a un novelista: Ezra Pound, T. S. Eliot y James Joyce. Aunque sus obras no pueden ser más distintas, una nota común las une: todas ellas son una reconquista de la herencia europea. Parece innecesario a añadir que se trata, sobre todo, de la herencia latina: poesía provenzal e italiana en Pound; Dante y Baudelaire en Eliot. En Joyce es más decisiva aún la presencia grecolatina y medieval: no en balde fue un hijo rebelde de la Compañía de Jesús. Para los tres, la vuelta a la tradición europea se inicia, y culmina, con una revolución verbal. (Paz, 1994: 95)

Torna-se claro, segundo o excerto acima, quais são os poetas com que Paz dialoga e se filia, ao analisar sincronicamente o cânone dos poetas provençais até os modernos, elegendo-os como precursores do projeto estético do qual Paz será um dos continuadores, ainda que não afirme no texto expressamente tal idéia.

Outra característica do texto paziano, muito visível no primeiro parágrafo referenciado é a aproximação da prosa poética (ou narrativa lírica como preferem os estudiosos portugueses) ao texto crítico. A construção do texto difere de uma ensaística acadêmica ou de investigação típica, como observou Maria Esther Maciel:

Se tomarmos, por exemplo, os textos críticos de Eliot, veremos que apresentam marcas de um ensaio convencional, onde o dito se sobrepõe ao dizer. Ainda que escritos em linguagem desenvolta e despida de pretensões científicas, apresentando eventualmente um «eu» que busca justificar a própria visão crítica a partir de sua condição de poeta, o poético entra apenas como objeto e nunca como estrutura do texto. O texto de Paz, além de dialogar com um fazer poético, é ele mesmo uma *poièsis*. (Maciel, 1995: 147-8)

Denota-se, portanto, a presença de um hibridismo de gêneros, sendo que Paz, assumidamente, contamina sua escrita ensaística com a pulsão poética², dominante em todo o discurso de *El Arco y la Lira*.

Pode-se referir um poema correspondente, ao que concerne o tema poesia e poema, corroborando o afirmado sobre o hibridismo de gêneros:

Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un centro fijo. Dos cuerpos, muchos seres que se encuentran en una palabra. El papel se cubre de letras indelebles, que nadie dijo, que nadie dictó, que han caído allí y arden y queman y se apagan. Así pues, existe la poesía, el amor existe. Y si yo no existo, existes tu
(...)

El poema prepara un orden amoroso. Preveo un hombre-sol y una mujer-luna, el uno libre de su poder, la otra libre de su esclavitud, y amores implacables rayando el espacio negro. Todo ha de ceder a esas águilas incandescentes. (Paz, 1995: 214-5)

É patente a preocupação paziana em abarcar o tema nas duas searas de sua obra. Atente-se para o título do poema citado: «Hacia el poema (Puntos de partida)»³ e pelo fato de se tratar de um poema em prosa, intensificando a interferência entre os gêneros, como se Paz já não diferenciase as duas searas de sua obra, sendo que a crítica teórica, por assim dizer, investisse na feitura do poema e a poeticidade do poema repercutisse no obra ensaística, criando a auto-referencialidade e a pluralidade semântica aludida na introdução deste estudo.

T.S. Eliot já havia atentado para a função criativa da crítica, no entanto não aplicava à sua ensaística a pulsão criadora, conforme consignou a citação declinada mais acima de Maria Esther Maciel. Leia-se:

Se de fato uma extensa parte do ato criador envolve a crítica, não seria autenticamente criadora uma extensa parte do que chamamos 'textos críticos'? Nesse caso, não estaríamos diante do que seria propriamente crítica criadora? A resposta parece ser a de que não se trata aqui de nenhuma equação. Admiti como axiomático que uma criação, uma obra de arte, é autotélica; e que a crítica, por definição, opera sobre algo que lhe é distinto. Consequentemente, podemos fundir criação com crítica como podemos fundir crítica com criação. A atividade crítica encontra sua suprema

² Leia-se a visão de Enrico Mario Santi: «¿Cómo escribir acerca de la poesía de Paz sin hacer uso de sus ensayos? ¿Cómo explicar su poesía sin hacer eco de sus ideas» (Santi, 1997: 246).

³ Este poema tem duas versões diferentes em português, uma por Haroldo de Campos e outra por Horácio Costa. Campos traduziu o título da seguinte forma: «Para o poema (Pontos de Partida)» (Campos, 1986: 197); já, Costa, traduziu: «Em direção ao poema (Pontos de Partida)» (Paz, 2001: 157). Na versão de Costa a idéia programática que o poema evidencia torna-se mais latente, como se fosse necessário chegar de um ponto a outro, e não somente indicar tópicos «para» o poema, já que «dirigir-se» ao poema importa percorrer o desconhecido de si e do mundo, idéia mais próxima à intenção paziana.

e verdadeira plenitude numa espécie de união com a criação do trabalho do artista. (Eliot, 1989: 58)

Outra observação importante acerca das preocupações construtivas do texto crítico paziano é verificável pela nota de rodapé número I (Paz, 1994: 74). incorporada às edições de *El arco y lira* a partir de 1964, em que Paz atualiza seu pensamento acerca da «frase» ser a unidade mínima auto-suficiente da linguagem, adequando-o às descobertas da Lingüística, em especial pela teoria de Roman Jakobson, que propalava como unidade mínima significativa o morfema. Essa alteridade entre pensamento ensaístico e preocupação com o desenvolvimento do processo de conhecimento acadêmico-científico denota o diálogo fulcral da metodologia paziana aplicada à construção de seus textos. Esse método, na falta de um termo mais preciso, pode ser lido como a essência do espírito criticista e inquiridor da modernidade, em que todas as esferas da cultura se interligam dispostas a anular a relação linear entre informação e arte, autor e obra; passando a impor uma relação múltipla, por vezes contraditória, altamente crítica e seletiva entre o substrato cultural e a produção ensaística e poética.

Ou seja: a linguagem quase sempre é poética e híbrida, porém as informações têm preocupação acadêmica, cuja validade epistemológica Paz verificou durante as décadas de reedições do livro.

Como visto, o ideário paziano rejeita a diacronia da história, e esse tema passa a ser de essencial interesse para o desenvolvimento de suas teorias, perpassando todo o volume de *El Arco y la Lira*. Em Paz, o que é histórico é o estilo e não a poesia. Em suas análises, o grande poeta é aquele que transcende a limitação temporal do estilo histórico, bem como o próprio poema, pois somente pode encarnar-se na história quando negar a história: «Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega la historia» (Paz, 1994: 51). Esse truísmo proposto por Paz prenuncia a idéia, de tradição da ruptura que será desenvolvida amplamente no volume *Los Hijos del Limo*, eixo apical para a compreensão da Modernidade em Octavio Paz. Leia-se a percuciente análise de Maria Esther Maciel:

Daí a já mencionada relação ambígua da poesia moderna com a história concebida como sucessão. Ela ingressa no fluxo temporal, ao mesmo tempo em que faz a crítica da cronologia, colocando em coexistência o presente e o passado reinventado. Ela pluraliza, assim, à luz da agoridade, tanto o conceito de tradição quanto o de novo, evidenciando, de certa maneira, a controvertida tese de Valéry segundo a qual o poeta moderno «entra no futuro em marcha a ré».

É nessa medida que o termo paziano *tradição da ruptura* pode designar tanto a ruptura explícita com o passado imediato quanto a ruptura silenciosa com os próprios valores da Modernidade. (Maciel, 1995: 192)

Em Paz, como constatado, tanto a tradição quanto a história são ferramentas ambíguas que podem ou não encarnarem a modernidade, dependendo da profundidade da ruptura que a leitura sincrônica do acervo literário operará.

Urge neste instante esclarecer um ponto crucial: em Paz o termo «ruptura» não possui o condão de rompimento total com a tradição, seja imediata ou antiga. Há, no entanto, uma sobreposição de «modernidades», como camadas estético-conceituais que se ampliam e retroagem de acordo com as convicções e o contexto histórico instaurador da modernidade. Ao emparelhar dois termos naturalmente antitéticos como «tradição» e «ruptura», Paz demonstra a esteira paradoxal em que a poesia moderna desenvolve-se. Conforme demonstrou Maria Esther Maciel:

Ao se afirmar como contínua descontinuidade, a Modernidade se revela, assim, como um conjunto fragmentado de modernidades. Do que advém não só sua pluralidade e sua heterogeneidade, como a dificuldade de se defini-la. Com diz Henri Meschonnic, ela é, simultaneamente, indivisível e irredutível à unidade, tecendo menos à «definition» do que à «infinition». (Maciel, 1995: 180)

Ou nas palavras de Javier Gonzalez:

El arte moderno ha hecho de la ruptura una tradición, su valor principal. Ruptura con los preceptos estéticos del arte tradicional, ruptura de las fronteras entre los géneros. Hoy, aún más, que en otras épocas, la crítica se enfrenta a grandes dificultades para seguir el vertiginoso movimiento del arte. La experiencia creativa se perfila como la actividad privilegiada en la realización de la diferencia y del cambio. (Gonzalez, 1990: 130).

A relação, aliás, em Paz, de todos os termos expostos até agora, são sempre conflitantes e possuem vários sentidos, dependendo de como empregados, sendo que, pelas citações de Maciel infere-se que até a própria modernidade é relativizada pelo viés crítico-histórico que Paz empreende, e pela citação de Gonzalez verifica-se que somente a criatividade (ou crítica criativa) pode entender as expansões da arte.

Como se tem demonstrando, o aparato crítico paziano reflete em sua produção poética. Um exemplo célebre é o poema «Piedra de Sol» (1957). Conforme a análise firmada por Horácio Costa:

De manera unánime, los estudiosos de la obra de Octavio Paz señala el papel fundamental de *Piedra de sol*, en su trayectoria poética. El carácter de este poema largo se vincula a la producción ensayística del poeta en la época de su escritura, especialmente *El arco y la lira*. Judith Bernard considera *Piedra de sol* su «most ambitious poetic creation and [...] a declaration of his poetic creed» mientras que José Emilio Pacheco dice: «Dentro de esa capacidad admirable para cambiar sin traicionarse nunca a sí mismo, Paz [en *Piedra de Sol*], inició una etapa a la que debemos, junto con

sus mejores ensayos, libros excelentes como *Salamandra* (1962), *Ladera este* (1969) y otros dos grandes poemas: *Viento entero* (1965) e *Blanco* (1967) que, con serlo, y contrariando el juicio del autor, no creo superen a *Piedra de Sol*». (Costa, 1998: 345)

Neste poema, Paz recapitula o calendário Asteca representado pela pedra de sol, tecendo correspondências entre a estrutura poemática e a simbologia mítica do ano venusiano, sendo que cada verso equivale a um dia venusiano, no total de 584 rotações solares ou versos, sendo que «... el poema 'termina', literalmente en su 'comienzo'. Así, volvemos a encontrar al *final* los mismos cinco versos y el hemistiquio del sexto del *principio*» (Schärer-Nussberger, 1989: 130). Há uma trama intrincada de relações mitológicas com o acervo histórico das civilizações ancestrais mexicanas que é resgatado e redimensionado, para o período de escritura do poema, como a passagem acerca da Guerra Civil Espanhola: «Madrid, 1937/ en la Plaza del Ángel las mujeres/ cosían y cantaban con sus hijos,/ después sonó la alarma y hubo gritos,/ casas arrodilladas en el polvo,/ torres hendidas, frentes esculpidas...» (Paz, 1995: 253), para citar-se apenas um exemplo.

Dada a complexidade do poema e todas as suas facetas, seria necessário um estudo detalhado somente para ele, o que não é o objetivo deste estudo. No entanto, o que se quer demonstrar é como Paz relaciona o passado remoto mexicano com o século vinte e como essa relação é fruto de suas teorias, em especial de *El Arco y la Lira*, atentando para o fato de que ambas as obras foram escritas em um período muito próximo de tempo, no início dos anos 50, e que o poema é brevemente posterior ao livro ensaístico.

A interpenetração do tempo mítico com a modernidade é dada, na estrutura de «*Piedra de sol*», por um procedimento caro aos modernistas: o simultaneísmo. Esse processo cria no bojo do poema a sensação de mistura temporal, borrando as barreiras entre o início e o fim de cada época, processada pela circularidade referida por Schärer-Nussberger.

Pode-se supor, mesmo sendo uma ilação extensiva, que Paz utiliza a idéia metafórica do ano venusiano também para indicar o caráter cíclico da apreensão temporal humana. Esse ciclo, transportado para a seara crítica, pode ser aproximado aos «ciclos» de leitura sincrônica do cânone paziano. Ou seja, o tempo reelabora a tradição à luz de conceitos e acontecimentos atuais da história, notadamente exposta na frase: «La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador» (Paz, 1994: 52), reavaliando a história por uma reescritura da história, assim como o poema emaranha o tempo histórico.

Leia-se um excerto do poema, ilustrativo de algumas características já indicadas:

todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,

es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre
o estalla como un astro taciturno
y las leyes comidas de ratones,
las rejas de los bancos y las cárceles,
las rejas de papel, las alambradas,
los timbres y las púas y los pinchos,
el sermón monocorde de las armas,
el escorpión meloso y con bonete,
el tigre con chistera, presidente
del Club Vegetariano y la Cruz Roja,
el burro pedagogo, el cocodrilo
metido a redentor, padre de pueblos,
el Jefe, el tiburón, el arquitecto
del porvenir, el cerdo uniformado,
el hijo pedilecto de la Iglesia
que se lava la negra dentadura
con el agua bendita y toma clases
de inglés y democracia, las paredes
invisibles, las máscaras podridas
que dividen al hombre de los hombres,
al hombre de sí mismo,
se derrumban
por un instante inmenso y vislumbramos
nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres
y compartir el pan, el sol, la muerte,
el olvidado asombro de estar vivos;
(Paz, 1995: 254-5).

Nesse excerto caracterizam-se os volteios temporais do poema, como se o ciclo venusiano elidisce a idéia de início e fim, propondo a todo tempo um reinício mítico e sem idade da perspectiva histórica, como já exposto mais acima por outras palavras.

Declina-se, ainda, a aproximação feita entre «Piedra de Sol» e *El Arco y la Lira*, feita por Horácio Costa:

Octavio Paz em *El arco y la lira* expone sus puntos de vista sobre la confundi-bilidad de los impulsos poético y religioso, que llevan, según él, a productos finales totalmente distintos. En este aspecto, podemos percatarnos de la integridad de su postura crítica: si se puede vincular el impulso de *Piedra de sol* a lo religioso, la concreción de la poesía, al problematizar una existencia individual, la del poeta, se aleja de la idea de un registro colectivo o de una super-voz globalizante, característica de lo puramente religioso, para definir-se dentro de los límites de la creación poética, en la que, a partir de la voz individual, habla la voz del grupo. A través del rasgo ante señalado, el poema mantra, inspirado por un calendario circular mandálico, se vuelve un rito verbal de pacificación». (Costa, 1998: 352)

Ou seja, pode-se inferir que no volume de ensaios há uma enunciação (dado que foi escrito anteriormente) da assunção do individual ao coletivo propugnada no poema em questão, como metáfora da presença do divino.

Somente para que se esclareça os objetivos centrais de *El Arco y la Lira*, antes de o relacionar com outro poema, veja-se as intenções pazianas, no remate do primeiro capítulo do volume:

Las tres partes en que ha dividido este libro se proponen responder a estas preguntas: ¿hay un decir poético –el poema – irreductible a todo otro decir?; ¿qué dicen los poemas?; ¿cómo se comunica el decir poético? Acaso no sea innecesario repetir que nada de lo que se afirme debe considerarse mera teoría o especulación, pues constituye el testimonio del encuentro con algunos poemas. (Paz, 1994: 51)

Vê-se, textualmente, que Paz quer fundamentar sua «teoria» com a devida «aplicação» nos poemas, provando a dialética essencial aventada como hipótese deste estudo.

Outro poema central da obra de Paz que se pauta com *El Arco y la Lira*, é *Blanco*. Elaborado entre 23 de julho a 25 de setembro de 1966, é composto da soma de fragmentos escritos em diversas cores e tipografias, num único papel desdobrável. Esta configuração simula uma partitura musical, seja pela espacialidade mesma do poema, seja pelos diferentes tipos gráficos regendo uma leitura diferenciada a cada mudança de cor e tipo dos caracteres.

Assim, dada as infinitas possibilidades de leitura do poema, disposto a significar, matematicamente comparando, uma «díxima poético-periódica», em que cada excerto pode ser combinado com qualquer outro e em qualquer seqüência, uma espécie de quebra-cabeças do universo; demonstra-se a complexidade estrutural em que *Blanco* foi escrito, guardando intertexto com as vanguardas estéticas do século vinte e instaurando, de forma contundente, a tradição da ruptura paziana.

Essa complexidade é fruto do desenvolvimento estético moderno. Desde o germe da modernidade em *Les fleurs du mal* de Baudelaire, até a radicalidade de *Un coup de Dés* de Mallarmé, observa-se um percurso estético com grande teor crítico, para citar apenas esses dois exemplos celebérrimos.

Se em Baudelaire iniciou-se a concepção de modernidade e a postura do poeta-crítico, foi em Mallarmé que se questionou pela primeira vez a própria feitura linear e temporal do discurso poético, iniciando-se, dada a sua postura crítica e inquisitiva, a crise do verso. Na mesma linha, o poema paziano visa insurgir-se contra a própria limitação e concepção de verso (discurso temporal), tentativa de alçar um novo prisma estético à escritura que já não podia ignorar as valências que a tridimensionalidade de «Un Coup de Dés» havia proposto (discurso espacial).

No entanto, é da poética de Baudelaire, que Paz elabora seu pensar poético e crítico. A tensão entre os contrários é um eixo fulcral da obra baudeleriana, e também é elemento compositivo de *Blanco*, que ao se iniciar com uma «página» em branco, ou mais precisamente, com uma lacuna latente de força simbólica e sgnica, presta-se a ser lida⁴ como possibilidades das seguintes analogias: do vazio, do paraíso, do útero primevo, da origem da vida, da iluminação búdica, do absoluto, do nada, da suprema compreensão, do orgasmo («la petite morte»), do princípio do universo, da máquina do mundo, da pedra filosofal, do «aleph» de Jorge Luis Borges e etc. Todas essas analogias são possíveis por intermédio da enorme atração entre signos e valores opostos que permutam sua natureza antitética.

Blanco, assim como o poema mallarmeano, opera a ausência de pontuação diacrítica, que em certa medida pode ser lida como recusa à submissão aos padrões da língua escrita; a espacialização dos caracteres de inúmeras cores pela página, ratificando o postulado verbivocovisual da poesia concreta; a escritura em mosaico, que permite variadas chaves de leitura, de acordo com a ordem escolhida pelo leitor para decifrar a simulação da partitura musical (kakemono) em que o poema desenvolve-se, sendo que espaço, tempo e palavra fundem-se e permutam-se, criando explorações temáticas definidas dentro de cada eventual chave de leitura. Além disso, *Blanco*, resgata de forma revisional e atualizadora os processos de construção do poema «Un Coup de Dés», início da aplicação do conceito «poético-ideogrâmico de ESTRUTURA», (Campos *et al.* 1991: 23) conforme assinala a concisa definição de Augusto de Campos em texto dedicado a exegese do monumental poema-constelação mallarmeano.

Assim, a pulsão aberta de *Blanco*, operando em diversas frentes de significação, constitui como ampliação da cosmovisão paziana delimitada no primeiro parágrafo de *El Arco y la Lira*.

⁴ Deixo de indicar a numeração da página já que o poema paziano as abole, talvez para aumentar a organicidade do espaço em branco.

Segue um excerto do poema:

*caes de tu cuerpo a tu sombra no allá en mis ojos
en un caer inmóvil de cascada cielo e suelo se juntan
caes de tu sombra a tu nombre intocable horizonte
te precipitas en tus semejanzas yo soy tu lejanía
caes de tu nombre a tu cuerpo el más allá de la mirada
en un presente que no acaba las imaginaciones de la arena
caes en tu comienzo las disipadas fábulas del viento
derramada en mi cuerpo yo soy la estela de tus erosiones
tú te repartes como el lenguaje espacio dios descuartizado
(...)*

(Paz, 1997).

Nesses versos é possível verificar o caráter da pluralidade semântica do texto. Pode-se ler o verso inteiro; pode-se ler somente a coluna escrita em preto, ou somente a escrita em vermelho, ou, ainda, repetir todas essas leituras debaixo para cima. Têm-se, assim, seis maneiras diferentes de decodificar a mandala sígnica de Paz.

Manuel Ulacia firmou importante estudo acerca deste poema:

En la escritura de *Blanco* como se verá más tarde, inciden principalmente dos tradiciones literarias: la que inaugura Mallarmé y el tantrismo de la India. Pero el poema también es el resultado de aquellas tradiciones que Paz fue incorporando o reafirmando desde principios de la década de los sesenta, así como también de las que había incorporado desde de sus inicios literarios. Esto se puede ser reflejado claramente en muchas de las composiciones de sus obras de estos años, tales como *Salamandra*, *Ladera Este* o 'Hacia el comienzo'. En los poemas de esos volúmenes están presentes leyendas y mitos del Islam y hinduismo de la India, las lecciones que lo dio la poesía japonesa, el budismo, el Tao. El *I Ching*, la tradición que inicia Mallarmé y que pasa por Reverdy, Apollinaire, Tablada, Huidobro y e.e. cummings y llega a la poesía concreta brasileña, así como también aquella otra que nace con el *imaginism* de Ezra Pound y los poemas sarcásticos y llenos de ironía de Eliot. (Ulacia, 1999: 226)

Nessa citação fica visível outra vez a abertura do imaginário paziano e a tentativa de relacionar-se tanto com o ocidente quanto com o oriente. A modernidade de Octavio Paz também se concretiza pela forma que transita pelas culturas e assimila o que interessa dos movimentos literários, não tendo uma visão dogmática, porém uma abordagem principiológica e dialética, retirando o que há de mais importante de cada cultura e período literário.

Na seção de *El Arco y la Lira*, intitulada «Los signos en rotación», colacionado à guisa de epílogo do volume, Paz explora um termo capital para sua poesia, muito presente em *Blanco*: o conceito de «otredad»:

La poesía no dice: yo soy tu; dice mi yo eres tu. La imagen poética es la *otredad*. El fenómeno moderno de la incomunicación no depende tanto de la pluralidad de sujetos cuanto de la desaparición del tú como elemento constitutivo de cada consciencia. (Paz, 1994: 253)

Surgimento do outro dentro do eu poético, imbricação das valências das sensações, quebra da couraça do ego. Na leitura da tradição moderna, pode-se identificar o «Je est un autre» rimbaudiano e o «sentir tudo de todas as maneiras» pessoano, dada a dicção que comporta várias vozes ou sujeitos poéticos; em *Blanco*, notadamente, há a aplicação do conceito de «otredad», residente na cópula verbal entre as várias vozes (vários outros) do poema.

Todas essas tópicas indicadas sustentam a hipótese inicial de que a dialética entre a seara crítica e poética paziana é imanente e deriva de um projeto intencional de recorte da modernidade, como já indicado, executado pela leitura sincrônica da tradição, pela criação de conceitos como a tradição da ruptura e de «otredad», bem como pelo hibridismo da enunciação ensaística.

Relacionou-se, ainda que minimamente, o volume *El Arco y la Lira* com poemas pazianos, como se havia proposto, e, desta forma, passa-se às considerações finais.

Conclusão

Em Octavio Paz a modernidade surge como projeto poético e também como crítica deste projeto. Foi o próprio Paz que afirmou que modernidade é consciência. No entanto, o conceito de consciência em Paz é extremamente amplo. Trata-se do sincretismo entre o conhecimento da história, da política, da sociedade, da arte, da lingüística etc. Da inter-relação entre esses segmentos culturais, em mudança e interpenetração constante, complexa e, muitas vezes, paradoxal, é que se depreende a fragilidade do próprio ideário do poeta moderno.

O que resta evidente deste estudo é a importância da crítica para o desenvolvimento da obra paziana, tanto quanto a própria poesia, já que o discurso crítico é predominantemente poético, e a poesia é quase sempre crítica.

É desse criticismo que os valores intrínsecos da Modernidade são minados, como o conceito de progresso e evolução, do «novo» como categoria estética positiva e a crença na razão como solução das teorias poéticas, entre outras tópicas, herdadas do Iluminismo, que são deslegitimadas no volume *El Arco y la Lira*, principalmente pelo cariz

de superação cultural-evolutiva da tradição da ruptura, cuja articulação desestabiliza os estratos culturais fundados em premissas filosóficas conservadoras do Iluminismo, inaplicáveis na sociedade cultural de meados do século XX.

Tais tópicos já foram apontadas como superadas por muitos teóricos da pós-modernidade. Não se trata de discutir se esses teóricos estão certos ou errados. Mas o que interessa para essa conclusão é notar que Paz, por intermédio de seu método crítico, prenuncia a ausência de referência e de estabilidade teórica definidora da Pós-modernidade⁵ ou simplesmente de um movimento literário-cultural que já não pudesse validar o positivismo propulsor de todo o Iluminismo (essência de muitos totalitarismos, como hoje é sabido). O que há é uma contínua ruptura dentro das teorias modernas, como uma implosão, do centro para fora, retirando-se dicotomias ingênuas e ideologemas ultrapassados.

Especificamente, Paz efetua uma leitura relativista das vanguardas históricas, já se distanciando da necessidade de chocar e de estatuir o novo, como os modernismos programavam, preocupando-se muito mais em totalizar e misturar as culturas, no plano ideológico, e borrar os gêneros no plano discursivo.

A dialética é a metodologia mais visível encontrada para operar essa função totalizadora. Já para testar a noção dogmatizada do fenômeno literário, Paz desmonta a diacronia aparente dos movimentos literários em prol de uma modernidade que a todo tempo duvida de si mesma.

Como constatado, Paz tem vários pontos de contato com a axiologia de Modernidade referida por Leyla Perrone-Moisés, sendo possível confirmar a dialética imanente entre crítica e poesia como a grande fonte de seu projeto moderno, conforme a hipótese proposta deste estudo.

Enfim, Paz transforma seu método construtivo em *leitmotiv* para atingir questões fundamentais da modernidade, enriquecendo sobremaneira tanto sua crítica quanto sua poesia.

Bibliografia

CAMPOS, Haroldo (1986). *Transblanco*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo (1991). *Mallarmé*. 3.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva.

CAMPOS, Geir (1978). *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. 3.^a ed. São Paulo: Editora Cultrix.

COSTA, Horácio (1998). *Mar abierto*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁵ Paz não usava este termo, pois não acreditava em sua base conceitual: «Llamarse *postmoderno* es una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos (...) Llamarse *postmoderno* es seguir siendo prisionero del tiempo sucesivo, lineal y progresivo» (Paz, 1994: 515).

- ELIOT, T. S (1989). *Ensaio*. São Paulo: Editora Art.
- GONZALEZ, Javier (1990). *El cuerpo y la letra – La cosmología poética de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MACIEL, Maria Esther (1995). *As Vertigens da Lucidez*. São Paulo: Editora Experimento.
- PAZ, Octavio (2001). *¿Aguila o sol? Águia ou sol?* (edição bilíngüe). Tradução de Horácio Costa. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1995). *Libertad bajo palabra*. 3.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1994). *Obras Completas, 1 – La casa de la presencia: poesia e historia*. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1997). *Obras Completas, 11 – Obra poética I*. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1998). *Altas literaturas*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- SANTÍ, Enrico Mario (1997). *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SCHARER-NUSSBERGER, Maya (1989). *Octavio Paz: Trayectorias y visiones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ULACIA, Manuel (1999). *El Árbol Milenario*. Barcelona: Editora Galaxia Gutemberg.

Resumo: Este estudo propõe-se a indicar aspectos de Modernidade constantes do livro *El Arco y La Lira*, de Octavio Paz, sob a hipótese hermenêutica de que há uma dialética imanente entre as suas obras crítica e poética, elemento caracterizador da consciência crítica da poesia moderna.

Abstract: This paper proposes to indicate aspects of Modernity in Octavio Paz's *El Arco y La Lira*, following the hermeneutic hypothesis that there is an essential dialectic between his critical and poetical works, an element which is typical of the modern poetry criticism.

