

Ângela Vieira Campos

OS SENTIDOS DO FOGO:

corpo e *otredad* em *Salamandra*, de Octavio Paz

Juiz de Fora

Faculdade de Letras da UFJF

2013

Ângela Vieira Campos

OS SENTIDOS DO FOGO:

corpo e *otredad* em *Salamandra*, de Octavio Paz

Tese apresentada ao Curso de Doutorado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários

Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais

Orientador: Professor Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado

Juiz de Fora

Faculdade de Letras da UFJF

2013

Dedicatória

Ao meu filho, Heleno, meu devir criança.

Ao meu irmão, José Vieira, amor na pele da minha memória.

À minha sobrinha, Marina, fonte de vivacidade e de alegria.

Aos meus pais, Maria José e Campos, minha força.

Aos que ainda vêm pela senda da poesia.

A G R A D E C I M E N T O S

A Deus

“Al cabo de estas pruebas, sabemos menos pero estamos más ligeros, podemos emprender el viaje y afrontar la mirada vertiginosa y vacía de la verdad. Vertiginosa en su inmovilidad; vacía en su plenitud” Octavio Paz

Ao meu orientador, professor Doutor Fernando Fábio Fiorese Furtado, pela leitura crítica dos capítulos, por sua dedicação ao trabalho. Pela grandeza da escuta e da confiança que reconhecemos nos verdadeiros mestres. A você, a minha admiração e o meu afeto.

À professora Doutora Maria Esther Maciel, com quem iniciei essa trajetória, por me descortinar o esplendor da poesia de Octavio Paz.

Aos professores Doutores da banca examinadora Prisca Augustoni, André Monteiro, Olga Valeska, Sylvia Cyntrão, Alexandre Faria e Anderson Pires, pela inestimável contribuição de sua leitura e avaliação.

A todos os colegas do PPG Letras da UFJF, com quem convivi, em especial, aos queridos Édimo de Almeida Pereira e Carolina Alves Magaldi, encontro alegre, de grandes afetos e de força.

A todos os professores do PPG Letras da UFJF, em especial, aos queridos Edimilson de Almeida Pereira e Marília Rothier, pela poesia que imprimem ao pensamento.

Às professoras Marta Passos e Rosângela Rocha, fontes de luz e de afeto, pelo apoio e pela leitura do meu texto.

À direção do CEFET-MG e ao Departamento de Linguagem por me concederem o tempo necessário aos estudos e à escrita da tese.

Cadáver, enterro-me nos buracos negros e frios como réptil ou toupeira, mas também no húmus úmido e na rocha dura das galerias ou das solapas, às quais se juntam as raízes da árvore e de mim mesmo enquanto árvore, grama e camundongo, casca de árvore e touro, abelha e gladiolo; como uma carpa ou lampreia, nado pelas águas fugidias dos rios; como uma anchova ou salmão, eu os perco de volta até a nascente ou deslizo até o mar. Ondulante, eu os acompanho pelo fundo com minha cabeleira viscosa de algas verdes e, com meus fluidos, chego até o ponto de união de suas confluências; turbulência aérea e mudança de ventos, transporte em mim águias e condores, mas em momentos de inteligência plano nas alturas com minhas asas, andorinha ou cotovia; pequeno falcão, sobrevôo o local alerta à presa que se encontra ao alcance de minhas garras; fogo de Deus, língua de fogo, espírito de fogo, galho ardente e salamandra, desde que nasci flambo entre as chamas, até me transformar num pequeno volume de cinzas pesadas e molhadas que vai fundir-se na rocha e nos terrenos de aluvião para nutrir os torrões de terra ou se perder, leves, elementares, flutuantes, no fluxo dos oceanos ou nos véus transparentes do vento. Imóvel como a flora e vivo como a fauna, primordial enquanto elemento, limitado pelos pés fixos a um local, tórax ampliado até o horizonte, cabeça, nuvem e luz, neurônios voando pelo vasto universo, da montanha às estrelas, poros estalando próximos ao fogo, contraído, dilatado, denso e raro, dissolvido, líquido e forjado pelo martelo e pelo braseiro da metamorfose, não sou nada mais do que as outras coisas, crescidas dos outros homens do mundo. Nesse momento, e apenas nele, eu passo a compreender.

(SERRES, 2004, p. 55-56)

R E S U M O

Os sentidos do fogo: corpo e *otredad* em *Salamandra*, de Octavio Paz

A tese propõe um diálogo entre poesia e filosofia, com o objetivo de analisar os poemas do livro *Salamandra*, de Octavio Paz e de demonstrar a construção do corpo em sua relação com o conceito de *otredad*, evidenciado pelo autor em suas obras críticas. A partir do poema "Noche en claro", destaca-se, inicialmente, o diálogo de Paz com o movimento surrealista e se estabelecem outras discussões tais como a relação do eu-lírico com o tempo e com o corpo da cidade.

Considera-se ainda a *otredad* na perspectiva da conciliação dos opostos, observando-se as relações analógicas entre microcosmos e macrocosmos. Nesse sentido, procede-se à análise dos poemas que apontam para a conexão entre o corpo humano e a natureza.

Por fim, discute-se o poema "Salamandra", considerando-se a multiplicidade de corpos que o atravessa, bem como as proliferações do signo do animal que se desdobra a partir dos conhecimentos da alquimia presentes nesse texto.

Todos esses movimentos de leitura têm o fogo como um elemento direcionador, seja para se pensar o corpo em sua dupla chama de amor e de erotismo, conforme o demonstra Octavio Paz em sua obra, seja para designar o devir, conforme o pensamento de Heráclito, ou mesmo para se abrir a uma poética do fogo, para se pensar com Gaston Bachelard. Os poemas e os textos críticos de Paz suscitam, ainda, o pensamento sobre a vitalidade e a potência dos corpos, para tanto, tornou-se necessário abordar as obras de pensadores como Nietzsche, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Palavras-chaves: corpo, *otredad*, erotismo, poesia, filosofia, fogo

A B S T R A C T

Meanings of fire: body and *otredad* in Octavio Paz's *Salamandra*

This thesis proposes a dialogue between poetry and philosophy, aiming at analyzing the book *Salamandra* by Octavio Paz, and also showing the construction of the body in relation to the *otredad* concept, which is evident in this author's critical works. From "Noche en claro" poem, the dialogue between Paz and the surreal movement is initially highlighted, and other discussions are established, such as the relationship between the lyric "I", time and the city body.

Otredad is also considered in the perspective of an opposite conciliation taking into account the analogical relations between microcosms and macrocosms. Then, in this sense, the poems analysis point to the connection of the human body with nature.

In the end, *Salamandra* poem is discussed concerning the multiplicity of bodies that pass by it, as well as proliferations of the animal sign unfolded from the Alchemy knowledges in the text.

All these reading movements have the fire as a directing element, either in order to consider the body with its dual flame of love and eroticism, as Octavio Paz demonstrates in his works, or to nominate the "devenir" according to Heraclito's thought, or even to open a fire poetics, considering Gaston Bachelard's term. Paz's poems and critical texts also arise the thought about the bodies' vitality and power, so it was necessary to approach works by Nietzsche, Michel Foucault, Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Key-words: body, *otredad*, eroticism, poetry, philosophy, fire

R E S U M E N

Las significaciones del fuego: cuerpo y *otredad*, en *Salamandra*, de Octavio Paz

Esta tesis propone un diálogo entre poesía y filosofía, objetivando el análisis de los poemas del libro *Salamandra*, de Octavio Paz y demuestra la construcción del cuerpo en su relación con el concepto de *otredad*, lo que es evidenciado por el autor en sus obras críticas. Partiendo del poema “Noche en claro”, destaca en el comienzo, el diálogo de Paz con el movimiento surrealista y se establecen otras discusiones, tales como la relación del yo lírico con el tiempo y con el cuerpo de la ciudad.

Al concepto de *otredad*, se le considera desde la perspectiva de la conciliación de los opuestos, observándose las relaciones analógicas entre microcosmos y macrocosmos. En ese sentido, procedese al análisis de los poemas que apuntan a la conexión entre el cuerpo humano y la naturaleza.

En suma, discutese el poema “Salamandra” considerándose la multiplicidad de cuerpos que lo atraviesa y la proliferación del signo del animal asociado a los conocimientos de alquimia presentes en el texto.

Todos esos movimientos de lectura tienen el fuego como un elemento director, sea al pensarnos el cuerpo en su doble llama de amor y de erotismo, según lo demuestra Octavio Paz en su obra, sea en la designación del “devenir”, en conformidad con el pensamiento de Heráclito, o aún abriéndose a una poética del fuego como propone Gaston Bachelard. Los poemas y los textos críticos de Paz suscitan también el pensamiento acerca de la vitalidad y de la potencia de los cuerpos lo que ha hecho necesario el análisis de las obras de pensadores como Nietzsche, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Palabras-claves: cuerpo, *otredad*, erotismo, poesía, filosofía, fuego

S U M Á R I O

RESUMO	06
INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I – POVOAÇÕES DA NOITE	14
1.1 O tempo e os corpos	25
1.2 O eterno retorno	44
CAPÍTULO II – EROS E A CORPOGRAFIA URBANA	56
2.1 “Noche en claro” e <i>Nadja</i>	56
2.2 Rostos de Eros	67
CAPÍTULO III – CORPO-COSMOS: FIGURAÇÕES <i>DA OTREDAD</i>	93
3.1 Conciliação dos opostos	93
3.2 Imagens do mundo: corpo-natureza	117
CAPÍTULO IV – MUTAÇÃO, DEVIR E PROLIFERAÇÃO DOS CORPOS	139
4.1 Sob o signo da mutação	139
4.2 Limiares do outro	157
4.3 Salamandra: proliferações e incandescências	173
CONCLUSÃO	209
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	212
ANEXOS	220

I N T R O D U Ç Ã O

Para nós, leitores, a poesia de Octavio Paz (1914-1998) sempre se descortinou como uma provocação ao pensamento e como um desafio: ir ao encontro de uma escrita que se pauta pelo vasto conhecimento do autor no campo da literatura, das artes, da filosofia, da antropologia e da política, tanto no que concerne à cultura ocidental quanto à oriental. Como poeta, crítico e embaixador mexicano, Paz delineou uma cartografia de inúmeras rotas entre o México, Estados Unidos, Europa, Índia e Japão, demonstrando a sua opção de pensar a cultura mexicana a partir da experiência com as outras culturas.

Por volta de 1937, aos 23 anos, Paz abandonou a casa paterna, o curso de Direito na universidade e a cidade do México e dirigiu-se a Yucatán onde fundou, com alguns amigos, uma nova escola progressista para trabalhadores. Durante esse período, o poeta-crítico deparou-se com a riqueza do passado pré-hispânico do México, pois Yucatán consistia num importante sítio arqueológico. Esse encontro com o México antigo tornou-se fundamental para seus trabalhos posteriores, principalmente devido à sua arte que lhe provocou grande fascínio, como se lhe abrisse uma outra dimensão da consciência, uma outra realidade.

Nesse mesmo ano de 1937, Octavio Paz é convidado a participar do II Congresso Internacional de Escritores Antifascistas para a Defesa da Cultura. Escritores e artistas defendiam uma nova cultura a qual deveria figurar numa nova sociedade. Essa nova sociedade proposta pelos intelectuais seguia claramente os rumos de países socialistas como a União Soviética. Paz, desde então, colocou-se questões políticas como a necessidade da independência do escritor frente à realidade histórica. Os mexicanos Paz e Carlos Pellicer foram os únicos que não repudiaram a dissidência do autor francês André Gide, que publicou um amargo relato sobre sua experiência na URSS um ano antes e foi condenado por traição durante o congresso.

Nos finais da década de 1930, uma nova geração de escritores vem surgindo em torno da revista *Taller*, fundada por Paz e por outros autores mexicanos. Sua proposta consistia em definir a criação literária como exercício autônomo que não deveria ser indiferente à história como também não se subordinaria a ela. Eram escritores e poetas herdeiros de mais de 30 anos de convívio com as vanguardas

artísticas, e buscavam uma poesia que não fosse social nem “pura”. Propunham o caminho da invenção, do experimentalismo, uma escrita nova, menos esquemática, mais livre, aberta para o encontro de novas possibilidades poéticas.

No livro *Itinerario* (PAZ, 1997), Octavio Paz reafirma sua posição crítica contra o fascismo, lembrando o seu repúdio à aliança entre a União Soviética e a Alemanha nazista em 1939. O autor lembra que, durante a guerra fria, informava-se pela imprensa norte-americana, sobre os campos de concentração nazistas na Alemanha. Dessa forma, o poeta traduz as suas impressões diante das notícias e das imagens que se revelaram:

Los campos de exterminio me abrieron una inesperada vista sobre la naturaleza humana. Expusieron ante mis ojos la indudable e insondable realidad del mal (...) la sombra del mal mancha y anula todas las construcciones utópicas. El mal no es únicamente una noción metafísica o religiosa: es una realidad sensible, biológica, psicológica y histórica. El mal se toca, el mal duele (PAZ, 1997, p.79-80)¹.

Em 1945, Paz retorna à França e depara-se com uma Paris empobrecida, mas intelectualmente muito viva, um centro de debates filosóficos e políticos. Em 1947-1948, o poeta-crítico conhece a experiência de David Rousset, autor do livro *Le jours de notre mort*, no qual relata sua experiência como prisioneiro num campo de concentração na Alemanha. Rousset também denuncia no jornal *Le Figaro* a existência dos campos de concentração soviéticos.

De posse de cópias dos documentos mais importantes referentes a um processo judicial sofrido por Rousset, (o escritor francês foi acusado de injúria pelos intelectuais comunistas), Paz fez uma recompilação de todo o material e o publicou na revista *Sur*², latino-americana, com o objetivo de despertar aqueles intelectuais ditos reacionários. Além de receber o silêncio como resposta e de ser ignorado, Paz conseguiu grandes inimizades, além de muitos anos de vitupério. Faz-se necessário acompanhar esse itinerário, pelas palavras de Octavio Paz

¹ Os campos de extermínio me abriram uma inesperada vista sobre a natureza humana. Expuseram ante meus olhos a indubitável e insondável realidade do mal (...) a sombra do mal mancha e anula todas as construções utópicas. O mal não é unicamente uma noção metafísica ou religiosa: é uma realidade sensível, biológica, psicológica e histórica. O mal se toca, o mal dói (PAZ, 1997, p.79-80).

² Fundada em 1931 pela escritora Victoria Ocampo, a revista literária argentina *Sur* tornou-se uma das mais importantes do mundo entre as décadas de 1930 e 1970.

Había perdido no sólo a varios amigos sino a mis antiguas certidumbres. Flotaba a la deriva. La cura de desintoxicación no había terminado enteramente: me faltaba mucho por aprender y por desaprender. Pero escribía, tal vez como una compensación o por desquite. La escritura me abrió espacios inexplorados (PAZ, 1997, p.98)³.

Nesse ponto do seu itinerário, Paz volta a encontrar o amigo e poeta francês Benjamin Péret, situado à esquerda da esquerda, dissidente do comunismo oficial e da Rússia estalinista. O encontro de Paz com Péret, em 1946 e, logo em seguida, com André Breton marca o início das nossas discussões, do nosso trabalho.

Compreendemos que todo esse percurso descrito de Yucatán até Paris permite-nos entrever um pensamento modulado pelos afetos que atravessam um corpo, o do escritor Octavio Paz, corpo em deslocamento entre si mesmo e o outro, em que se imiscuem experiências muito íntimas e vivências intensamente políticas. O pensamento paziano traz sempre um olhar para fora, para a outra margem, em direção aos territórios desconhecidos, às experiências que negam a “mesmidade”, a uniformidade, para apostar na dimensão corpórea do outro, seja erótica, amorosa ou política, isto é, na experiência da *otredad*; por essas vivências, a liberdade sempre se anuncia sob a palavra.

O presente estudo realiza uma análise do livro *Salamandra*, escrito entre os anos de 1958 e 1961, e propõe um diálogo entre poesia e filosofia, com o objetivo de discutir a relação entre os conceitos de corpo e de *otredad* a partir dos poemas. Desse modo, colocamo-nos as seguintes questões: é possível pensar que, ao tratar do corpo, o poeta-crítico concebe-o enquanto movimento para a *otredad*, considerando desde a experiência de um sujeito lírico que põe em evidência a esfera mítica, sagrada, passando pela dupla chama de amor e erotismo até às conexões com outros corpos numa dimensão planetária? Nesse sentido, podemos presupor que o corpo enquanto movimento para o outro, para os outros, encontra-se em permanente estado de devir? Em que medida o corpo em *Salamandra* exerce uma resistência política, compreendendo-o, portanto, em sua dimensão coletiva, mesmo quando aborda uma experiência individual, subjetiva?

Inicialmente, chama-nos a atenção o próprio título da obra que nos provoca a pensar no corpo-signo do animal, o qual, a princípio, nos conduz a considerar a sua

³ Havia perdido não só vários amigos, mas minhas antigas certezas. Flutuava à deriva. A cura de desintoxicação não havia terminado inteiramente: faltava-me muito a aprender e a desaprender. Mas escrevia, talvez, como uma compensação ou por vingança. A escritura me abriu espaços inexplorados (PAZ, 1997, p.98).

relação com o fogo e com outros inúmeros corpos, dada a sua estreita ligação com os conhecimentos alquímicos. Desse modo, partimos do pressuposto que pensar o corpo em *Salamandra* significa considerar principalmente os símbolos presentes nessa poética, bem como o substrato mítico que aí se afigura.

No primeiro capítulo, “Povoações da noite”, focalizamos o poema “Noche en claro”, dedicado a André Breton e Benjamin Péret. Compreendemos que o diálogo de Paz com a vanguarda surrealista é importante para a nossa análise, pois aí estão implicados alguns pressupostos que, certamente, interferem na concepção poética de Paz. Nesse momento, colocamos em questão a concepção de corpo atravessada pela visão histórica e mítica do tempo, para se chegar ao conceito de **agoridade** ou ponto de convergência paziano.

No segundo capítulo, “Eros e as corpografias urbanas”, a discussão de “Noche en claro” busca evidenciar os corpos que o atravessam. Nesse sentido, partimos de sua interlocução com a *Fábula de Polifemo e Galatéia*, de Luis de Gôngora, e com o romance *Nadja*, de André Breton, visualizando a atmosfera onírica, a ilogicidade na associação das imagens e nas montagens do texto, além da articulação entre escrita poética, liberdade e rebelião política dos corpos.

No terceiro capítulo, “Corpo-cosmos: figurações da *otredad*”, analisamos outros poemas do livro, surpreendendo nos mesmos a conciliação dos opostos, bem como estabelecendo um diálogo com o pensamento de Heráclito. Além disso, consideramos também a leitura de Paz acerca das analogias entre micro e macrocosmos.

No quarto capítulo “Mutações, devir e proliferação dos corpos”, abordamos os poemas de *Salamandra* que possibilitam a discussão do conceito de mutação, tendo em vista o conhecimento de Paz sobre o *I ching* e sobre o *Taoísmo*. Aproximamos o pensamento paziano aos postulados de Gilles Deleuze e de Félix Guattari sobre o devir dos corpos, partindo do texto poético. Por fim, colocamos em destaque o poema “Salamandra” em que buscamos analisar a multiplicidade e a proliferação dos corpos-signos no poema, além de considerar o diálogo de Paz com os conhecimentos da alquimia ocidental.

Trata-se de um estudo original, principalmente no Brasil, uma vez que a obra de Octavio Paz, ora em análise, permanece desconhecida do grande público, pois não foi traduzida para o português e suas discussões ainda são escassas.

Acrescentamos ainda as contribuições dessa tese para os estudos da poética paziana, uma vez que busca associar estética, filosofia e política, ao considerar o texto literário em seu diálogo com uma tradição de pensamento que, como buscamos demonstrar, considera o corpo em sua dimensão libertária e desejante, e, por isso mesmo, micropolítica, a provocar curtos-circuitos nas cenas onde o fascismo ainda exerce um certo domínio.

C A P Í T U L O I

Povoações da noite

“Ele vai, levado por essas imagens que o encantam, que lhe dão apenas o tempo de soprar o fogo de seus dedos. É a mais bela das noites, a noite dos clarões: o dia, junto a ela é noite” (BRETON, Manifesto Surrealista, 1997. p. 201).

“Contra vento e maré, procurei ser fiel a essa revelação; a palavra amor guarda intactos todos os seus poderes sobre mim” (PAZ, 1996. p.226).

Salamandra (1958-1961) traduz a experiência do poeta-crítico mexicano Octavio Paz (1914-1998), junto ao movimento surrealista, quando de suas estadias em Paris - primeiramente, entre 1946 e 1951, e, num segundo momento, entre 1959 e 1962. Antes, porém, no ano de 1940, Paz conhecera Benjamin Perét no México, onde o poeta e expoente do Surrealismo se exilara. Na ocasião, Perét traduz “Piedra de sol” para o francês, conquistando a admiração e a amizade de Paz.

Em 1946, os dois amigos reencontram-se em Paris. Péret apresenta-lhe André Breton e, imediatamente, Paz começa a frequentar os encontros do grupo no *Café de la Place Blanche*. Entre os componentes, encontravam-se Max Ernst, Julien Gracq, Mandiargues e, eventualmente, Joán Miró, quando de passagem pela cidade, conforme relata Octavio Paz em entrevista a Masao Yamaguchi⁴.

Nessa mesma entrevista, o poeta mexicano destaca que, quando apresentou seus poemas a Breton, antes mesmo de se integrar ao grupo surrealista, o escritor francês pediu-lhe permissão para publicá-los no *Almanach Surréaliste du Demi Siécle*, em cuja edição trabalhava. O próprio Paz assim se refere à sua aproximação do grupo surrealista: “Antes de acercarme al movimiento surrealista yo estaba empapado, impregnado por la poesía moderna. Quizás esto me acercó al Surrealismo. Se podía decir que todos fuimos surrealistas *avant la lettre*.” (PAZ, 1985, p. 164.)⁵

⁴ YAMAGUCHI *apud* PAZ, 1985. p. 163-179.

⁵ “Antes de me aproximar do movimento surrealista, eu estava embebido, impregnado pela poesia moderna. Talvez isso me aproximou do Surrealismo. Pode-se dizer que todos fomos surrealistas *avant la lettre*.”(PAZ, 1985, p. 164) (Tradução da autora)

Em entrevista concedida à Rita Guibert, intitulada “Octavio Paz” (PAZ, 1985, p. 37-103), o poeta-crítico sublinha novamente a inserção de sua poética dentro da tradição literária moderna e compreende seus escritos como um modo relevante de participação na história dessa poesia. Considera-os, assim, prolongamento e transgressão dessa tradição da modernidade que se iniciou com o Romantismo alemão e inglês. Trata-se de um movimento artístico que se constitui de maneira paradoxal, dada a sua ambivalência de afirmar e de negar o triunfo da razão, da ciência e o modo de vida burguês. Segundo Paz, essa ambiguidade prevalecerá na poesia até às vanguardas, até o Surrealismo, sendo que os românticos se mostram como os primeiros a erigirem a imaginação, a analogia e a correspondência universal entre o cosmos e o homem como marcas da escrita poética (PAZ, 1985, p. 69-70). O poeta reúne assim, em seu paideuma, desde escritores como Blake, Coleridge, Novalis, Wodsworth e Hölderlin até os franceses Baudelaire, Rimbaud, Nerval e Mallarmé. Podemos acompanhar as afirmações de Paz acerca das influências dessa poética no século XX:

Todas estas tendencias reaparecem nuevamente en el magnifico estallido del primer cuarto de nuestro siglo (los futuristas rusos, Apollinaire, el grand portuges Fernando Pessoa) y alcanzan su máxima concentración y violencia en el movimiento surrealista (PAZ, 1985, p. 70).⁶

Em *Los hijos del limo* (PAZ, 1998), Octavio Paz desenvolve bem seus argumentos acerca da relação das vanguardas com o Romantismo. No capítulo intitulado “O ocaso das vanguardas”, o crítico demonstra as semelhanças entre tais manifestações artísticas, considerando que ambas se rebelam contra a razão enquanto forma totalizadora do pensamento e elegem o corpo e suas paixões (o erotismo, o sonho e a inspiração) como diretrizes do processo de criação artístico-literária. Esses elementos representam um modo de reconstrução da realidade que se evidencia de foma mágica, sobrenatural, suprarreal. Tanto no Romantismo quanto nas vanguardas, o **eu** se protege do mundo circundante por meio da ironia e do humor, afirmando e negando a modernidade, conforme sublinha Paz (PAZ, 1998, p. 147).

⁶ “Todas estas tendências reaparecem, novamente, no magnífico estalar do primeiro quarto de nosso século (os futuristas russos, Apollinaire, o grande português, Fernando Pessoa) e alcançam sua máxima concentração e violência no movimento surrealista.”(PAZ, 1985, p. 70) (Tradução da autora)

O crítico ressalta também que a negação das vanguardas em relação ao Romantismo constitui, na verdade, um ato romântico, inscrevendo-se, portanto, na tradição da ruptura inaugurada por esse movimento artístico do século XIX, o qual nega a si próprio para se manter, para que tenha continuidade. Assim sendo, deve haver uma consciência maior da relação singular entre os movimentos de vanguarda e as poéticas que os precederam, pois, ao negarem o passado, o prolongavam, por isso o poeta-crítico afirma que “la vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura.” (PAZ, 1998, p.148)⁷

Segundo Octavio Paz, como o Romantismo, as vanguardas não significam simplesmente uma estética e uma linguagem, mas sobretudo uma erótica, uma política, uma ação no mundo, por isso a mais notável semelhança entre tais movimentos, a seu ver, consiste na intenção de reunir a arte e a vida, sendo que amor, humor, magia e política constituem as formas de relação entre os dois elementos. Os poetas da modernidade têm enfrentado essa discussão sem conseguir solucioná-la ou até dissipá-la, pelo contrário, a referida oposição assume outras dualidades como, por exemplo, entre a palavra poética e a história. Os argumentos de Paz, na referida obra, valorizam, portanto, o poder subversivo da linguagem poética em sua relação com o desejo, com o erotismo, com o corpo, com a vida:

Los surrealistas creen en el poder subversivo del deseo y en la función revolucionaria del erotismo.(...) La diferente valoración de los sueños y las visiones no es menos notable y reveladora que la del erotismo. (...) Los surrealistas exaltan a los sueños y a las visiones, pero, (...) no trazan una línea divisoria entre ellos: ambos brotan de abajo, ambos son revelaciones del abismo y “del otro lado” del hombre - el oscuro, el corporal. El cuerpo habla en los sueños (PAZ, 1998, p.194-195).⁸

Octavio Paz compreende o Surrealismo não apenas como uma estética, mas como uma política, isto é, trata-se, sobretudo, de uma atitude vital que afirma o corpo em sua totalidade, pela imaginação, pela liberdade, pela aventura espiritual, pelo erotismo e pela visão.

⁷ “ A vanguarda é a grande ruptura e com ela se fecha a tradição da ruptura.” (PAZ, 1998, p.148) (Tradução da autora)

⁸ “Os surrealistas creem no poder subversivo do desejo e na função revolucionária do erotismo. (...) A diferente valoração dos sonhos e das visões não é menos notável e reveladora que a do erotismo. Os surrealistas exaltam os sonhos e as visões, mas (...) não traçam uma linha divisória entre eles: ambos brotam debaixo, ambos são revelações do abismo e do “outro lado” do homem – o escuro, o corporal. O corpo fala nos sonhos.”(PAZ, 1998, p. 194-195)

Nesses termos, adentrar os meandros de *Salamandra* significa aceitar o desafio de analisar uma obra poética que, de acordo com Roberta Seabrok, no ensaio intitulado “La poesía en Movimiento: Octavio Paz” (SEABROK, 1971, p. 161-176), provocou uma violenta reação crítica, quase unânime, dado o seu caráter hermético, excessivamente intelectual e formado por um jorro de imagens surrealistas sem tema unificador algum em muitos momentos do texto (SEABROK, 1971, p. 161).

Nesse texto, a autora aponta ainda que, a despeito da profusão de imagens insólitas, a ordenação de *Salamandra* apresenta-se com o esmero de quem pensa e trabalha a palavra poética. Tais imagens mostram-se surpreendentes, porque o poeta deseja consolidar, para si mesmo e para o leitor, uma visão intuitiva, ou seja, quer captar uma essência que diz respeito ao encontro com algo mais antigo e genuíno traduzido por imagens verdadeiramente assombrosas e atingir um desnudamento da metáfora, pois no dizer de Paz: “La función de la metáfora es desnudar...el arte poético es la ciencia de la iluminación.” (PAZ *apud* SEABROK, 1971, p. 169)⁹

Compreender uma obra como *Salamandra* consiste ainda em mapear territórios onde a racionalidade da palavra escrita polemiza com as pulsões do inconsciente, de *eros* e de *thanatos*, deixando na pele dos poemas as marcas do corpo, suas formas, seus odores, suas imagens e seus ritmos vitais.

Nesse contexto, abordar o corpo significa considerá-lo, principalmente, enquanto manifestação do erotismo que, nesse caso, pressupõe uma digressão à linguagem dos símbolos e dos mitos, revelando aspectos profundos da realidade do ser, da multiplicidade dos seres: animais, vegetais, rios, oceanos, astros, planetas.

Não partimos do pressuposto de que as dimensões do erotismo dizem respeito apenas à realidade humana, como se os corpos não se multiplicassem em outros. Pelo contrário, pensamos na possibilidade de verificação de uma escrita que nos convida a sair das rotas convencionais da relação homem-mulher, como já assinalamos no estudo intitulado *Corpos poéticos, transições da outra voz*: “Mais do que rostos humanos definidos, mostram-se paisagens estranhas onde o encontro com o outro torna-se, antes de mais nada, encontro com os outros, com a radical *otredad*. (CAMPOS, 2001, p. 113)

⁹ “A função da metáfora é desnudar... a arte poética é a ciência da iluminação.” (PAZ *apud* SEABROK, 1971, p. 169) (Tradução da autora)

O conceito de *Otredad* em Octavio Paz apresenta diversas nuances e está disperso em muitos textos de sua crítica literária, entretanto cumpre enfatizar que Paz desenvolve esse termo a partir das leituras do poeta Antônio Machado, utilizando, desse modo, o seu pensamento como epígrafe em seu livro *O Labirinto da solidão*:

El otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en lo otro, en 'La esencial heterogeneidad del ser', como si dijéramos en la incurable otredad que padece lo uno¹⁰ (MACHADO apud PAZ, 1998)

No nosso referido estudo, apontamos também para a proposta de Gilles Deleuze em entrevista a Claire Parnet, quando afirma que um homem e uma mulher são fluxos, assim como são fluxos todos os devires que há no fazer amor, todos os sexos, os “n” sexos. Para o filósofo, há apenas uma única coisa: a experimentação-vida (DELEUZE, PARNET, 1998, p.49).

A partir dessas afirmações, pretendemos demonstrar que o corpo na poética de *Salamandra* está regido por uma imagem muito cara ao poeta: a da dupla chama de erotismo e amor. Para focalizar essas duas dimensões, elegemos, primeiramente, como objeto de análise, o poema que inicia o livro, intitulado “Noche en claro”.

Trata-se de um poema longo, com cento e quarenta versos brancos e livres. O texto é dedicado aos poetas surrealistas Benjamin Péret e André Breton e trata das deambulações do sujeito poético, numa noite em claro, pelas ruas de Paris, o que lhe proporciona vivências singulares precipitadas pela aparição de um casal de adolescentes e por seu encontro com a cidade.

¹⁰ O outro não existe: tal é a fé racional, a incurável crença da razão humana. Identidade= realidade, como se fosse , finalmente, tudo que tivesse ser , absoluta e necessariamente, um e o mesmo. Mas o outro não se deixa eliminar, subsiste, persiste; é o osso duro de roer no qual a razão deixa os dentes. Abel Martim, com fé poética, não menos humana que a fé racional, acreditava no outro, na “essencial heterogeneidade do ser”, como se dissêssemos da incurável otredad de que padece o uno (MACHADO apud PAZ, 1998).

Ao dedicar o poema aos amigos surrealistas, Paz presta também uma homenagem ao movimento, considerando efetivamente suas linhas estéticas, suas linhas de força que mantiveram essa vanguarda sempre atual, mesmo sendo modificados cenários e atores.

Ao deparar-se com o movimento surrealista francês, Octavio Paz encontra mais um escopo teórico para as suas afirmações acerca da poesia. O poeta descreve como revolucionária a aparição de André Breton em sua trajetória, conforme nos relata em seu ensaio “André Breton ou a busca do início” (PAZ, 1996, p. 221-230). Certa noite do ano de 1964, ao caminhar com o autor de *Nadja* (1928) pelas ruas do bairro de *Les Halles*, Paz reconheceu, naquele encontro, a predestinação e a eleição que havia entre ambos, assim sendo escrever sobre Breton significa evocar a paixão pelos poderes da palavra, pela busca amorosa do conhecimento (PAZ, 1996, p. 227).

A referência ao café onde Paz e Breton costumavam conversar ocorre no ensaio mencionado acima e a amizade entre eles é descrita também no livro sobre a trajetória política de Paz intitulado *Itinerario* (PAZ, 1995). Podemos observar, portanto, as referências a estes encontros nos seguintes trechos:

Voltei a ver Benjamin em Paris. Ele me levou ao café da *Place Blanche*. Durante uma longa temporada vi Breton com frequência. Embora o contato assíduo nem sempre seja benéfico para o intercâmbio de idéias e sentimentos, mais de uma vez senti essa corrente que une realmente os interlocutores, inclusive se os seus pontos de vista não são idênticos (PAZ, 1996, p. 227).

Aquí me limitaré a repetir que el Surrealismo, en el momento en que conocí Breton y a sus amigos, había dejado de ser una llama pero era todavía una brasa. Bretón buscó para el Surrealismo, un movimiento con el que se identificaba no como un misionero sino como su fundador, una vía revolucionaria que lo insertase en la historia y en la sociedad. (...) Hombre de nieblas y relámpagos, vió más lejos que la mayoría de sus contemporáneos (PAZ, 1995, p. 86-87)¹¹.

¹¹ “Aqui me limitarei a repetir que o Surrealismo, no momento em que conheci Breton e seus amigos, havia deixado de ser uma chama, mas era, ainda, uma brasa. Breton buscou para o Surrealismo, um movimento com o qual se identificasse não como um missionário senão como seu fundador, uma via revolucionária que o inserisse na história e na sociedade (...) Homem de brumas e de relâmpagos, viu muito mais longe que a maioria de seus contemporâneos.” (PAZ, 1995, p. 86-87) (Tradução da autora)

A partir de suas leituras e de suas vivências, o poeta imprime a própria perspectiva sobre esse movimento artístico-literário no ensaio *Estrella de três puntas: el Surrealismo* (PAZ, 1998). O crítico mexicano ironiza todos aqueles que pensaram o Surrealismo como uma manifestação artística nula, vã, ultrapassada e datada para findar-se; os que sempre desejaram enterrá-lo, afirmando a inexistência do maravilhoso cotidiano e ressaltando, em detrimento deste, a moral do trabalho na lógica produtiva capitalista (PAZ, 1998, p. 203).

Apesar do fim já declarado por seus opositores, Octavio Paz reitera os princípios surrealistas que asseguram a sua manutenção como uma das mais relevantes produções artísticas da modernidade: são eles a imaginação e o desejo inerentes à condição humana. Destacamos, assim, as seguintes assertivas de Paz:

el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo. Y por eso es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagen, la encarnación de un sueño (...) Juego de espejos, juego de ecos, cuerpos que se deshacen y recrean infatigablemente bajo el sol inmóvil del amor (PAZ, 1998, p. 204).¹²

Além de assinalar a importância dos elementos mencionados anteriormente, o autor de *Libertad bajo palabra* (1949) aponta que o Surrealismo constitui-se como marca do nosso tempo, da nossa época moderna, estando arraigado em nós. Configura-se como uma constelação de obras, mas a ultrapassa, pois não representa uma escola literária, nem mesmo uma poética, apesar de afirmar o poder de liberação da inspiração do ato poético. O Surrealismo evidencia-se, sobretudo, enquanto atitude do espírito humano: antiga, constante, poderosa, secreta (PAZ, 1998, p. 204).

Num outro ensaio intitulado “O verbo desencarnado” (PAZ, 1996, p. 75-91), Octavio Paz realiza uma leitura crítica do Surrealismo, destacando não apenas a sua inserção entre as estéticas de vanguarda, herdeiras dos princípios românticos e de seus poetas, como também e, principalmente, fazendo algumas considerações sobre a renovação desse movimento.

¹² “O homem é o ser capaz de transformar o universo inteiro em imagem de seu desejo. E por isso é um ser amoroso, sedento de uma presença que é a viva imagem, a encarnação de um sonho. Jogo de espelhos, jogo de ecos, corpos que se desfazem e se recriam infatigavelmente sob o sol imóvel do amor.” (PAZ, 1988, p. 204) (Tradução da autora)

Todos os movimentos da arte moderna convergem para o estabelecimento do contato com aquilo que o poeta denomina de “a metade perdida do homem.” (PAZ, 1996, p. 85) Dessa forma os recursos do sonho, as referências à analogia universal, a busca da recuperação de uma linguagem original, a valorização dos mitos, a descida à noite e o voltar-se para as artes dos povos primitivos, tudo isso ressignificou esse homem perdido. Temos, portanto, nas palavras de Paz:

O programa surrealista – transformar a vida em poesia e operar assim uma revolução decisiva nos espíritos, nos costumes e na vida social – não é diverso do projeto de Schlegel e seus amigos: tornar poética a vida e a sociedade. Para consegui-lo, ambos apelam para a subjetividade: a desagregação da realidade objetiva, primeiro passo para a sua poetização, será obra da inserção do sujeito no objeto. A “ironia” romântica e o “humor” surrealista se dão as mãos. O amor e a mulher ocupam em ambos movimentos um lugar central: à plena liberdade erótica alia-se a crença no amor único. A mulher abre as portas da noite e da verdade; a união amorosa é uma das experiências mais altas do homem e nela o homem toca as vertentes mais altas do ser: a morte e a vida, a noite e o dia (PAZ, 1996, p.86).

Após a ruptura do movimento com o Partido Comunista, Paz avalia que o Surrealismo retornou aos círculos poéticos, configurando-se, novamente, como uma sociedade semi-secreta. Apesar do fracasso do projeto revolucionário, o triângulo incandescente liberdade-amor-poesia manteve-se constante sobre muitos escritores contemporâneos (PAZ, 1996, p. 90). De acordo com Octavio Paz, o Surrealismo permanece enquanto direção do espírito humano, não obstante a decadência inegável desse estilo poético quando transformado em receita. O poeta-crítico reafirma que os poderes do Surrealismo se mantêm, por outro lado, na medida de sua renovação ou da sua capacidade de fertilizar velhos estilos. É necessário acompanharmos o pensamento paziano no seguinte excerto:

Na realidade, (o surrealismo) é a única tendência que conseguiu chegar viva à metade do século, depois de atravessar uma guerra e uma crise espiritual sem paralelo. O que distingue o romantismo e o surrealismo do resto dos movimentos literários modernos é o seu poder de transformação e a sua capacidade para atravessar, subterraneamente, a superfície histórica e reaparecer outra vez (PAZ, 1996, p. 90).

Voltando ao ensaio anteriormente referido, *Estrella de tres puntas: el Surrealismo* (PAZ, 1998), o poeta reforça ainda o caráter anti-capitalista, anti-utilitarista desse movimento, na medida em que se recusa a ver o mundo por uma perspectiva binária, preenchido por coisas boas ou más, úteis ou nocivas. Rechaça

ainda o olhar sobre a realidade, sobre as coisas como se fossem simples objetos a serem dissecados e destituídos de seu valor.

Podemos corroborar as assertivas do poeta-crítico mexicano com os argumentos de André Breton, no *Manifesto Surrealista* (1924), no qual propõe um retorno às fontes da imaginação poética, para lá permanecer, deixando aflorar as impressões e as frases dessa experiência de alheamento subjetivo na qual a escrita captura as sinestésias do inconsciente como em “há um homem partido ao meio por uma janela.” (BRETON *apud* TELES, 2002. p. 188) A partir dessa visão de um homem que caminha, dividido por uma janela, por exemplo, irrompem novos enunciados aleatórios, e por vezes absurdos, surgidos do magnetismo entre ritmo e imagem poéticos. Para marcar sua oposição à escrita de representação da realidade, André Breton inicia seu manifesto de 1924, exaltando a faculdade imaginativa do ser humano e elegendo a liberdade espiritual como a mola propulsora deste movimento que assim define:

SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral. ENCICL. Filos. O surrealismo assenta na crença da realidade superior de certas formas de associação, negligenciadas até aqui, no sonho todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na solução dos principais problemas da vida (BRETON *apud* TELES, 2002. p. 191-192).

Octavio Paz reitera, ainda no ensaio citado anteriormente, que o Surrealismo nasce do desejo, das imagens oníricas, dos devaneios e da própria loucura com o fim de despojar o real de suas aparências e fazer vir à tona o seu verdadeiro rosto no qual espaço e tempo assumem a mesma dimensão que lhes atribuíam os povos primitivos, isto é, uma realidade dotada de poderes nefastos e benéficos (PAZ, 1998, p. 205-206).

Um dos pontos fulcrais da discussão paziana sobre a contribuição da arte literária surrealista diz respeito à temática do amor, como já apontamos, pois a poesia e o amor constituem atos semelhantes. Mas de que amor se trata? Do amor eleição, paradoxalmente, casual e necessário; do amor livre e liberador, transmutado na escrita poética. Nas palavras de René Char: “El poema es el amor realizado del

deseo que permanece deseo.”(CHAR *apud* Paz, 1998, p. 212)¹³ Essa frase é utilizada pelo poeta mexicano para reafirmar o instante elétrico que nos abre a conjugação amor-poesia. Em relação com o erotismo, o amor mostra-se como uma importante linha de ação do Surrealismo, representada pelo retorno a uma vida anterior, arcaica, original e encarnada, principalmente, no corpo feminino. Nas palavras de Octavio Paz:

...es una mujer, la morada terrestre del hombre, la diosa de pechos desnudos que sonríe a la orilla del Mediterraneo, mientras el agua del mar se mezcla al sol; es Xochiquetzal, la de la falda de hojas de maíz y fuego, la de la falda de bruma, cuerpo de centella en la tormenta; es Perséfone que asciende del abismo de donde ha cortado el narciso, la flor del deseo.(...) La mujer es la semejanza. Y yo diría: la correspondencia. Todo rima, todo se llama y se responde (PAZ, 1988. p. 212).¹⁴

O movimento surrealista propõe colocar a poesia no centro da sociedade, considera-a como uma via para o autoconhecimento, para a liberação de si mesmo e da coletividade; segue sendo um convite à aventura subjetiva, ao redescobrimento de si, do outro, dos outros. É um signo de inteligência ou, como afirmou Walter Benjamin, “o último instantâneo da inteligência européia.” (BENJAMIN, 1994)

Segundo o pensador alemão em seu ensaio sobre o Surrealismo (BENJAMIN, 1994, p. 20-35), o movimento, surgido na França em 1919, do qual participavam, em seu início, intelectuais como André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos e Paul Éluard, significou uma explosão na literatura, a partir de dentro, conduzindo-a até os limites do possível (BENJAMIN, 1994, p. 22). Ao escrever esse ensaio em 1929, Benjamin já assinalava as transformações do movimento, o que o tornara diferente em relação aos impulsos de seus primeiros dias, nos quais apareceu como algo integral, absoluto e definitivo. Podemos acompanhar os argumentos de Walter Benjamin no seguinte excerto:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras

¹³ “O poema é o amor realizado do desejo que permanece desejo” (CHAR *apud* Paz, 1998. p. 212). (Tradução da autora)

¹⁴ “é uma mulher a morada terrestre do homem, a deusa de peitos desnudos que sorri às margens do mediterrâneo, enquanto a água do mar se mescla ao sol; é Xochiquetzal, a da saia de folha de milho e fogo, a da saia de bruma, corpo de centelha na tempestade; é Perséfone que ascende do abismo de onde cortou o narciso, a flor do desejo. A mulher é a semelhança. E eu diria: a correspondência. Tudo rima, tudo se atrai e se corresponde.” (PAZ, 1988, p. 212) (Tradução da autora)

ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som se interpenetravam com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. A imagem e a linguagem passam na frente (BENJAMIM, 1994. p.22).

Consideramos essenciais, para a nossa reflexão, os comentários de Benjamin acerca do romance *Nadja*, de Breton, pois propõem a reflexão sobre a cidade de Paris a partir da personagem central do romance. Tais comentários nos conduzem a pensar no poema de Paz, “Noche en claro”, no qual a cidade também se apresenta como um elemento-chave para a nossa análise.

O pensador alemão aponta a grande inovação da narrativa de André Breton: a vidência de que as energias revolucionárias que transparecem nos elementos antiquados da cidade começam a desaparecer juntamente com esses objetos: as construções de ferro, as primeiras fábricas, as primeiras fotografias. Além disso, tais elementos também assinalam a miséria social, arquitetônica, a miséria dos interiores. Nessa atmosfera de coisas em processo de desaparecimento, encontra-se o mais onírico dos objetos: a cidade de Paris. Desse modo, Benjamin enumera alguns pontos do mapa de Breton: *La Place Maubert*, *Théâtre Moderne*, um bar sombrio, um salão ao fundo de um lago. (BENJAMIN, 1994, p. 26). O ensaísta rememora, em suas próprias visões, um certo Café Princesa, ponto de encontro de casais iluminados de azul. Tais lugares funcionam como uma porta giratória entre os passantes-personagens da cidade. Paris apresenta-se, a nosso ver, como um microcosmos de encruzilhadas, de tráfico, de sinais fantasmagóricos, analogias insólitas, acontecimentos entrecruzados.

Nesse mesmo cenário, deambula o sujeito poético de “Noche en claro” ou, conforme atesta o pensador, “é esse espaço que a lírica surrealista descreve.” (BENJAMIN, 1994. p.27) Acompanhemos agora a errância do poeta pela Paris empobrecida, envelhecida do pós-guerra, levando conosco essas imagens, bem como o seguinte enunciado de Walter Benjamin: “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade.”(BENJAMIM, 1994. p 26)

1.1 Os tempos e os corpos

*“Tempo do corpo este tempo. Da fome
Do de dentro. Corpo se conhecendo lento,(...) E
sobre nós este tempo futuro urdindo Urdindo a
grande teia. Sobre nós a vida. A vida se
derramando. Cíclica. Escorrendo.” (HILST, 1999,
p.46)*

*“O nosso encontro com a vida está no momento
presente. O lugar de nosso encontro é exatamente
aqui, neste exato lugar.” (HANH, 2010, p.05)*

No longo poema, “Noche en claro” (v. Anexo), que inicia o livro *Salamandra* (PAZ, 1997, p. 298-328), o sujeito poético relata o encontro com os poetas André Breton e Benjamin Péret num café no centro de Paris. Eles estão sós nesse espaço, mas despertos, numa noite fria de outono.

A las diez de la noche en el Café de Inglaterra
Salvo nosotros tres
No había nadie
Se oía afuera el paso húmedo del otoño
pasos de ciego gigante
pasos de bosque llegando a la ciudad
Con mil brazos con mil pies de niebla
cara de humo hombre sin cara
el otoño marchaba hacia el centro de París
con seguros pasos de ciego (PAZ, 1997, p. 299).¹⁵

A cidade apresenta uma paisagem que progressivamente se torna nublada, enevoadada. Observamos a personificação do outono, cujos traços de figura mítica, um “gigante cego”, apontam para o espaço da natureza: por meio do outono, a realidade do bosque adentra a cidade. Por outro lado, esse mesmo imaginário portentoso é constatado na seguinte descrição hiperbólica: “Con mil brazos con mil pies de niebla / cara de humo hombre sin cara.”

Podemos aproximar essas imagens do quadro do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) intitulado *El Coloso* (*O Colosso*, ca. 1808-1812). A obra configura-se enquanto alegoria da destruição provocada pela guerra contra os franceses durante a invasão napoleônica na Espanha.

¹⁵ Às dez da noite no Café de Inglaterra/exceto nós três/ Não havia ninguém/ ouvia-se fora o passo úmido do outono/ passos de cego gigante/ passos de bosque chegando à cidade/ Com mil braços com mil pés de névoa/ rosto de vapor homem sem rosto/ o outono caminhava até o centro de Paris/ com seguros passos de cego (PAZ, 1997, p. 299). (Tradução da autora)

A tela retrata, em primeiro plano, a humanidade aterrorizada e em tamanho diminuto diante de um monstruoso gigante. Trata-se, segundo Wendy Beckett, em seu livro *História da pintura* (BECKETT,1997), da visualização concreta de Goya sobre o horror de uma das mais sangrentas guerras da história espanhola.¹⁶ Tal figuração coaduna com a discussão acerca do tempo histórico descortinado no poema, visto que aponta para a força da destruição provocada pelos movimentos da história.

O crítico de arte e pesquisador da obra de Goya, Nigel Glendinning, constatou, no artigo intitulado “*Goya and Arriaza’s Profecía del Pirineo*” (GLENDINNING,1963, p. 363-367), a influência da poesia patriótica de Juan Bautista Arriaza y Superviela (1770-1837) na composição da pintura de *El Coloso*. Trata-se do poema intitulado “Profecía del Pirineo”, o qual relata o surgimento de um ser gigantesco, cuja descrição se aproxima em termos de dimensão, postura da personagem e cromatismo do quadro de Goya, trazendo como motivo as lutas pela independência espanhola.

¹⁶ Nos documentos do Museu do Prado, instituição responsável pela obra de Francisco de Goya, observamos no artigo intitulado “*El Coloso y su vinculación con la Guerra de Independencia*”, outras possibilidades de leitura do referido quadro, entretanto, historicamente, a crítica aponta, sobretudo, sua inserção entre as manifestações artísticas acerca da guerra de independência espanhola: “*El Coloso* se ha impuesto generalizadamente en la moderna bibliografía con un significado relativo a la guerra de la Independencia, aunque en su figura se ha visto desde la Revolución Francesa a Carlos IV o Fernando VII, la Inquisición, Napoleón, el pueblo español, los Pirineos o, simplemente, una tormenta. Se abandonaron poco a poco las interpretaciones menos heroicas ante la fuerza enigmática de las explicaciones alegóricas. Así, no tuvo consecuencias en la literatura posterior la citada estampida de una manada de toros que interrumpe una fiesta campestre, que veía Sánchez de Rivera, y menos aún la que, ya en 1962, veía *El Coloso* como una representación del “Nublero”, “genio” castellano del mal tiempo, descendiente de los *tempestarii* romanos que sabían ahuyentar las temidas tormentas que arruinaban las cosechas llevándose las nubes a otros lugares.< <http://www.museodelprado.es>> acessado em 20 de abril de 2012

(O Colosso se impôs, generalizadamente, na moderna bibliografia, com um significado relativo à guerra de independência, embora na sua figura viu-se, desde a Revolução Francesa a Carlos IV ou Fernando VII, a Inquisição, Napoleão, o povo espanhol, os Pirineus ou, simplesmente, uma tempestade. Abandonaram-se, pouco a pouco, as interpretações menos heróicas ante a força enigmática das explicações alegóricas. Assim, não teve consequências, na literatura posterior, o citado estampido de uma manada de touros que interrompe uma festa campestre, como o via Sánchez de Rivera, e menos ainda a que, já em 1962, via ‘O Colosso’ como uma representação do “Nublero”, gênio castelhano do mau tempo, descendente dos *tempestarii* romanos que sabiam afugentar as temidas tormentas que arruinavam as colheitas levando as nuvens a outros lugares.) (Tradução da autora)

De acordo com Glendinning, o gigante assume, tanto na cena de Goya quanto no poema de Arriaza, a figura de “gênio tutelar da Espanha” (GLENDINNING, 1963, p. 364) que defende os cidadãos espanhóis da invasão e, ao final, vence Napoleão. Transcrevemos, a seguir, os referidos versos de Juan Batista Arriaza:

Ved, que sob un cumbre
De aquel anfiteatro cavernoso,
Del sol de ocaso á la encendida lumbre
Descubre alzado un pálido Coloso,
Que eran los Pireneos
Basa humilde á sus miembros gigantes

Cercaban tu cintura
Celages de occidente enrojecidos
Dando expresion terrible á su figura
Con triste luz sus ojos encendidos
Y al par del mayor monte
Enlutando su sombra el horizonte

Qual si la fuerza suma
De algun Titán lanzára de sus hombros
La mole con que Jupiter te abrume
Tal le creyó, mirandole asombros
El Corso anonadado,
Que no hay decir como quedó parado
(ARRIAZA, 1810, p. 28-29)¹⁷

A idéia do colosso ou *kolossós*, para se pensar com Jean Pierre Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos* (VERNANT, 1990), é sucitada pelos versos de Paz que afirmam: “los muertos están vivos”. O historiador aponta que, originalmente, a palavra *kolossós* não traz uma referência à estatura, ou seja, não designa, como lhe será atribuída mais tarde, a noção das efígies com dimensões gigantescas, colossais.

O *kolossós* define-se por sua fixação e imobilidade, sendo representado por uma estátua pilastra ou menir. Sua função consiste em substituir um defunto ou cadáver, para que sejam garantidos a um morto desaparecido seus ritos funerários. Dessa forma, os gregos arcaicos compreendiam que era imprescindível impedir a

¹⁷ Vejam, que sob um cimo/ Daquele anfiteatro cavernoso/ Do sol poente à réstia de luz/ Descobre alçado um pálido Colosso, /Que eram os Pirineus/ Pedestal humilde a seus membros gigantescos/ Cercavam sua cintura/ Nuvens do ocaso avermelhadas/ Dando expressão terrível à sua figura/ Com triste luz seus olhos acesos/ E junto do maior monte/ Enlutando sua sombra o horizonte/ Como se a força suprema/ De algum Titã lançara de seus ombros/ A mó com que Júpiter te oprime/ Tal se acreditou/ olhando coisas assombrosas/O Corso aniquilado,/ Que não se sabe dizer como ficou parado (ARRIAZA, 1810, p.28-29) (Tradução da autora)

psyché do defunto de ficar em estado de errância entre o mundo dos vivos e o dos mortos, pois seu espectro certamente encobriria grande força traduzida por crueldades para com os vivos.

O *kolossós* representa, portanto, um duplo. Em outras palavras, não significa dar a ilusão da aparência física do morto, com o intuito de encarná-la ou fixá-la na pedra, mas aponta para uma realidade exterior ao indivíduo. Assim sendo, durante os ritos funerários, o suplicante toma o *kolossós* ou *kolossói* (quando se trata de um casal) e o leva para um bosque inculto, símbolo do outro mundo, como podemos observar no seguinte excerto:

... o *kolossós* efetua a passagem entre o mundo dos vivos e dos mortos. Mas, conforme o caso, a passagem se faz em um sentido ou em outro; ora os mortos são restituídos ao universo dos vivos; ora os vivos se projetam na morte. (...) Por meio dos *kolossói* que os representam sob forma de duplos, são eles mesmos que aqueles que prestam juramento lançam fogo, é seu ser vital e social que previamente se liquidifica e desaparece no invisível (VERNANT, 1990, p. 308).

Em “Noche en claro”, a presença do gigante, oriundo do bosque, constitui, já de início, um elemento de intercessão entre o sagrado e o profano. Além do primeiro sentido de lugar povoado de árvores e matas, o vocábulo *bosque*, em língua espanhola, indica ainda uma confusão, uma abundância desordenada de algo. Isso nos leva a considerar também que o verso “pasos de bosque llegando a la ciudad” prenuncia a relação entre a realidade do mito e a visão paziana acerca do tempo histórico, cujos acontecimentos se traduzem muitas vezes por confusão e desordem social.

O poema em análise aponta, por meio da figura colossal, a passagem entre o mundo dos vivos e o dos mortos: “Los vivos están vivos/ andan vuelan maduran estallan / los muertos están vivos / oh huesos todavía con fiebre/ el viento los agita los dispersa.”¹⁸ Constatamos, nesses últimos versos, que os ossos readquirem vitalidade por meio da temperatura, em “oh huesos todavía con fiebre” e evidenciam, portanto, um retorno dos mortos à vida: “los muertos están vivos”, e os vivos cumprem o ciclo da vida, “andam”, “vuelan” e depois “estallan”, ou seja, perecem, após o seu amadurecimento. Aqui, o verbo “estallar” traz o significado de estourar.

¹⁸ Os vivos estão vivos/ andam voam amadurecem estouram/os mortos estão vivos/ oh ossos ainda com febre/ o vento os agita os dispersa (Tradução da autora)

Os vivos são como um fruto que, quando estoura, faz precipitar suas sementes. Nos versos de Paz, há um mesmo plano entre o morrer e o renascer, movimentos nos quais morte e vida se integram.

Após a antecipação dessa sequência da segunda estrofe, com o intuito de argumentar acerca da similaridade entre os versos de Paz e a imagem do *kolossós*, retomamos a primeira estrofe de “Noche en claro.” Observamos que, após a afirmação de que não havia ninguém no café, exceto os três amigos, o o sujeito poético flagra os movimentos da cidade noturna e de seus passantes como, por exemplo, de uma prostituta. Nos versos que se seguem, as imagens da cidade imiscuem-se no vento do outono, para que, no poema, se marque o acontecimento por vir, a ser ainda enunciado pelo poeta:

Las gentes caminaban por la gran avenida
algunos con gesto furtivo se arrancaban el rostro
Una prostituta bella como una papisa
cruzó la calle y desapareció en un muro verduzco
la pared volvió a cerrarse
Todo es puerta
basta la leve presión de un pensamiento
Algo se prepara
 dijo uno entre nosotros ¹⁹

Ao enunciarem-se os versos: “Todo es puerta/ basta la leve presión de un pensamiento”, o corpo do poema prepara-se para descortinar uma convergência temporal por meio das imagens a serem analisadas. Faz-se necessário, antes, ressaltar que a expressão “Algo se prepara” ocorre três vezes no texto, marca a interlocução entre os três amigos, bem como denota a passagem do tempo entre a permanência dos três no recinto e a dispersão do grupo.

Na primeira ocorrência, um dentre eles afirma o pressentimento de algo por vir: “Algo se prepara/ dijo uno entre nosotros”. Na segunda ocorrência, a personagem designada pelo termo “poeta” faz a mesma afirmação: “ Algo se prepara/ dijo el poeta”. Curiosamente, o grupo compõe-se de três poetas o que viabiliza, nesses dois primeiros momentos, a permutabilidade do discurso e a troca de impressões entre eles. Tal interlocução antecipa o primeiro acontecimento, ou

¹⁹As pessoas caminhavam pela grande avenida/ alguns com gesto furtivo arrancavam o rosto/ Uma prostituta bela como uma papisa cruzou a rua e desapareceu em um muro esverdeado/ a parede tornou a fechar-se/ Tudo é porta/ basta a leve pressão de um pensamento/ Algo se prepara/ disse um entre nós.

seja, a manifestação do sagrado que fará convergir o tempo histórico e o presente. Já a última repetição da expressão “Algo se prepara” ocorre antes do distanciamento do grupo e expressa o pressentimento do próprio sujeito poético devido à utilização dos verbos em primeira pessoa do plural: “nos dispersamos” e do singular “llevo”. Trata-se do relampejo de um instante que, personificado pelo ato de abrir e de fechar os olhos numa piscadela, já prenuncia outro acontecimento, ou seja, o momento do encontro do sujeito poético com a cidade-mulher-presença. Temos, portanto, a personificação do instante na imagem de um minuto, como podemos observar nos versos: “Se abrió el minuto en dos /Leí signos en la frente de ese instante.”²⁰

Ressaltamos, ainda, que o poema se configura como relato de uma experiência. O marco temporal inscrito no texto é passado, pois há a utilização de verbos ora no *preterito imperfecto* como “había”, “oía”, “marchaba”, “caminaban”, “arrancaban”; ora no *preterito indefinido* como “cruzó”, “desapareció”, “volvió”, “dijo”. Como podemos observar, por meio desses verbos da primeira estrofe, o sujeito poético evidencia acontecimentos vividos, rememorados, entretanto, ele os presentifica à proporção que os enuncia, ou seja, o objetivo do texto consiste em tornar os eventos presentes, configurando-os no agora, momento da escrita e também da leitura do poema. Na segunda estrofe, predominam, assim, os verbos no presente, indicando a personificação do instante, a qual também se evidencia pelo vocábulo “minuto”. Destacamos, portanto, os seguintes verbos: “están”, “andan”, “vuelan”, “maduran”, “estallan”, “agitan”, “caen”, “se abre”, “es’.

Se abrió el minuto en dos
 leí signos en la frente de ese instante
 Los vivos están vivos
 andan vuelan maduran estallan
 los muertos están vivos
 oh huesos todavía con fiebre
 el viento los agita los dispersa
 racimos que caen entre las piernas de la noche
 La ciudad se abre como un corazón
 como un higo la flor que es fruto
 más deseo que encarnación
 encarnación del deseo
 Algo se prepara

²⁰ Abriu-se o minuto em dois / Li signos na frente desse instante (Tradução da autora)

dijo el poeta²¹

Os versos “Se abrió el minuto en dos/ leí signos en la frente de ese instante” assinalam o ponto de convergência temporal. O tempo abre-se em dois, passado e presente. Por meio deles, o poeta convoca os corpos dos mortos - “los muertos están vivos” - e a linguagem metonímica reitera a presentificação do passado: “Oh huesos todavía con fiebre”. Passado e presente apontam para o instante em que os vivos também estão vivos e cumprem o ciclo da vida: andam, voam, amadurecem e “estalam.”

Em *Los hijos del limo* (PAZ, 1998), Octavio Paz discorre acerca desse ponto de convergência no qual os tempos passado e presente entram em confluência, de modo a evidenciar o momento privilegiado do texto poético: o instante, a **agoridade** (PAZ, 1998, p. 221). Faz-se necessária, portanto, uma retomada do pensamento paziano acerca do tempo.

Na referida obra, o poeta-crítico assinala, inicialmente, duas concepções distintas de tempo: a primitiva e a moderna. Os povos primitivos encontram-se imersos no passado e em suas tradições. Esse tempo passado, modelo para o presente e também para o futuro, apresenta-se como tempo da origem e assemelha-se a um manancial, pois flui continuamente. A vida dessas sociedades não se pauta por mudanças sucessivas, mas pela repetição rítmica do passado. Desse modo, a atualização ou presentificação de eventos pretéritos ocorre em virtude da realização das festas e dos ritos. Trata-se de um passado arquetípico que suprime a mudança e nega a história. Essa última é compreendida como uma degradação desse tempo original, como um processo de decadência, sinônimo de queda. (PAZ, 1998. p.34).

Em contrapartida a esse modo de vivenciar o tempo, a concepção moderna configura-se pela consciência histórica, ou seja, pela compreensão do tempo enquanto sucessão, enquanto transcórre. O futuro difere-se do presente e do passado, mostra-se aberto ao inesperado. A temporalidade moderna desenha-se de maneira linear, irreversível, ao passo que, para as sociedades primitivas, delinea-se de modo cíclico, reiterativo. Octavio Paz argumenta acerca do eterno retorno à

²¹ Abriu-se o minuto em dois/li signos na frente deste instante/Os vivos estão vivos/ andam voam amadurecem estalam/os mortos estão vivos/ oh ossos ainda com febre/ o vento os agita os dispersa/ cachos que caem entre as pernas da noite/ A cidade se abre como um coração/ como um figo a flor que é fruto/ mais desejo que encarnação/ encarnação do desejo/ Algo se prepara/ disse o poeta (Tradução da autora)

origem, concepção temporal da qual também participam os povos tradicionais que se distinguem dos primitivos por não negarem tão radicalmente a história e por se inserirem nela de alguma forma, conforme assinala o autor:

Las civilizaciones del Oriente y del Mediterraneo, lo mismo que las de la America precolombina, vieron con la misma desconfianza a la historia, pero no la negaran tan radicalmente. Para todas ellas el pasado de los primitivos siempre inmóvil y siempre presente, se despliega en círculos y en espirales: las edades del mundo. Sorprendente transformación del pasado atemporal: transcurre, está sujeto al cambio y, en una palabra, se temporaliza. El pasado se anima, es la semilla primordial que germina, crece, se agota y muere - para renacer de nuevo. El modelo sigue siendo el pasado anterior a todos los tiempos, la edad feliz del principio regida por la armonía entre el cielo y la tierra. (...) La historia es una degradación del tiempo original, un lento pero inexorable proceso de decadencia que culmina en la muerte. El remedio contra el cambio y la extinción es la recurrencia: el pasado es un tiempo que reaparece y nos espera al fin de cada ciclo. El pasado es una edad venidera. Así, el futuro nos ofrece una doble imagen: es el fin de los tiempos y es recomienzo, es la degradación del pasado arquetípico y es su resurrección²² (PAZ, 1998, p. 29).

O poeta-crítico mexicano corrobora as reflexões do historiador Mircea Eliade apresentadas no livro *O sagrado e o profano* (ELIADE, 1992). De acordo com Eliade, evidenciam-se duas acepções de tempo: o tempo sagrado, mítico, concernente ao homem das sociedades primitivas e tradicionais, e o tempo profano, das sociedades modernas (ELIADE, 1992, p. 39). O mito revela uma narrativa sagrada, passada *in illo tempore*, e seus protagonistas apresentam-se como entes sobrenaturais. Esse relato refere-se quase sempre a um ato de criação por parte desses seres e enfatiza a emergência de uma nova ordem cósmica. Como modelo exemplar, o mito funda uma verdade sagrada que se manifesta plenamente (ELIADE, 1992, p. 50).

²² As civilizações do Oriente e do Mediterrâneo, como as da América pré-colombiana, viram com a mesma desconfiança a história, mas não a negaram tão radicalmente. Para todas elas, o passado dos primitivos, sempre imóvel e sempre presente, desdobra-se em círculos e em espirais: as idades do mundo. Surpreendente transformação do passado atemporal: transcorre, está sujeito a mudança e, em uma palavra, se temporaliza. O passado se anima, é a semente primordial que germina, cresce, esgota-se e morre – para renascer de novo. O modelo continua sendo o passado anterior a todos os tempos, a idade feliz do princípio regida pela harmonia entre o céu e a terra. (...) A história é uma degradação do tempo original, um lento mas inexorável processo de decadência que culmina na morte. A solução contra a mudança e contra a extinção é a recorrência: o passado é um tempo que reaparece e nos espera ao fim de cada ciclo. O passado é uma idade vindoura. Assim o futuro nos oferece uma dupla imagem: é o fim dos tempos e é recomeço, é a degradação do passado arquetípico e é sua ressurreição (PAZ, 1998, p. 29). (Tradução da autora)

O estabelecimento do tempo da origem não significa apenas o encontro com os deuses, mas a recuperação e o recomeço da vida, uma adesão total ao ser. Nesse sentido, o mito, para Eliade, mostra-se solidário à ontologia. Com as palavras do historiador das religiões, reiteramos essa assertiva:

Os deuses criam por um excesso de poder, por um transbordar de energia. A criação faz-se por um acréscimo de substância ontológica. É por isso que o mito conta essa ontofania sagrada, a manifestação vitoriosa de uma plenitude de ser, torna-se o modelo exemplar de todas as atividades humanas (ELIADE, 1992, p. 52).

O tempo sagrado constitui-se de forma cíclica, reatualizando os gestos divinos por meio de um calendário festivo cujos rituais conduzem o homem primitivo a um eterno retorno às fontes do sagrado. Em contrapartida, o tempo profano ou a-religioso, vivenciado pelo homem moderno, diz respeito a uma nova situação existencial, isto é, à concepção desse homem enquanto sujeito ou agente histórico. Sua atuação pressupõe a dessacralização de si próprio e do mundo.

Tais discussões acerca do tempo mítico e da história são apresentadas em outra obra de Mircea Eliade intitulada *O mito do eterno retorno* (ELIADE, 1992). O historiador das religiões aponta que, por meio dos rituais e das cerimônias, as sociedades arcaicas buscam regenerar o tempo e propõem um novo nascimento ao repetirem os mesmos gestos arquetípicos, primordiais. Esses gestos constituem uma forma de desvalorizar, de negar o tempo sucessivo, linear. Tal negação é possível em função da reatualização que lhes permite instalarem-se num presente atemporal. Dessa forma, a estrutura cíclica do tempo mítico configura-se como um eterno retorno *ab origine* e anula a irreversibilidade do tempo, conforme assinala Eliade no seguinte excerto:

Tudo começa de novo, no princípio, a cada instante. Nenhum acontecimento é irreversível e nenhuma transformação é final.(...) O tempo só torna possível o aparecimento e a existência das coisas. Não exerce uma influência final sobre sua existência, já que ele próprio passa por uma constante regeneração (ELIADE, 1992. p. 87).

A recusa da inexorabilidade do tempo por parte do homem primitivo consiste no terror pela perda de si mesmo, pela perda do ser numa existência profana. Nesse sentido, ressaltamos a premissa do historiador das religiões de que alguns termos utilizados pelas grandes tradições filosóficas fazem parte do conhecimento dessas

sociedades arcaicas por meio de seus mitos e símbolos. Nas palavras de Mircea Eliade:

Se nos dermos ao trabalho de penetrar no autêntico significado de um mito ou símbolo arcaico, não poderemos deixar de observar que esse significado demonstra um reconhecimento de uma determinada situação no Cosmo, e que, conseqüentemente, implica uma posição metafísica. Não adianta procurar, nas linguagens arcaicas, pelos termos tão laboriosamente criados, pelas grandes tradições filosóficas: é de todo improvável que determinadas palavras, como "ser", "não ser", "real", "irreal", "tornar-se" e "ilusório", sejam encontradas na linguagem dos australianos ou na dos primitivos mesopotâmicos. Mas, ainda que não exista a palavra, a coisa está presente; só que ela será "dita" — isto é, revelada de forma coerente — por meio de símbolos e mitos (ELIADE, 1992, p. 11).

No capítulo intitulado “O terror da história” (ELIADE, 1992. p.137-157), Mircea Eliade demonstra que, mesmo nas sociedades tradicionais (distintas das sociedades arcaicas por já se encontrarem inseridas na dimensão do tempo histórico), há uma tentativa de ressignificação desse tempo, como meio de tolerar a sua pressão.

Diante disso, o homem das sociedades tradicionais (greco-orientais, indianas) assumiu uma outra atitude em relação à história, uma vez que não a considerava uma categoria específica à qual sua existência estivesse atrelada.

No momento em que compara a sociedade tradicional com a sociedade moderna, em “Liberdade e história” (ELIADE, 1992, p. 149-152), o historiador evidencia que a liberdade do homem moderno, enquanto ato de fazer história, apresenta-se como uma falácia diante das inúmeras desigualdades que degradam a grande maioria da população, relegando-a a uma existência marginal, sub-humana, fadada ao suicídio, à deportação (ELIADE, 1992, p.150). Colocando-se na perspectiva do homem antigo ou tradicional, Eliade afirma que o homem moderno não dispõe de real liberdade de criar, pois a sua criação está submetida ao fazer histórico, ou seja, ele se faz a si mesmo à medida que faz história. Observamos, então, a seguinte comparação no trecho:

Assim, para o homem tradicional, o homem moderno não dispõe de um tipo de um ser livre, nem de um criador da história. Ao contrário, o homem das civilizações antigas pode orgulhar-se de seu modo de existência que lhe permite ser livre e criar. Ele tem liberdade para não ser mais o que era, livre para anular a sua própria história por meio da periódica abolição do tempo e da regeneração coletiva (ELIADE, 1992. p. 150).

Por outro lado, o historiador das religiões também evidencia que o homem das sociedades modernas, inserido, portanto, no tempo histórico, pode considerar a concepção tradicional dos arquétipos e da reiteração cíclica dos acontecimentos como uma forma de conhecimento da história, embora considerada como história de um tempo primordial, mítico. Nesse sentido, a repetição dos gestos, dos atos manifestados *in illo tempore* consiste ainda num aparecimento no tempo como qualquer outro acontecimento histórico.

Sob essa outra perspectiva, a rejeição da história pelo homem antigo demonstra apenas um medo desse movimento, da dinâmica histórica, o que o leva à opção de identificação com a natureza. De acordo com Eliade, a crítica do homem moderno direcionada ao antigo poderia ser feita no que diz respeito à sua impotência criativa, pelo fato de encontrar-se aprisionado no horizonte mítico dos arquétipos e da repetição (ELIADE, 1992, p. 149).

Após apresentar os dois pontos de vista, seja do homem antigo, seja do moderno, Eliade justifica a experiência da liberdade existente para o homem das sociedades primordiais, considerando não serem homólogos a natureza e o homem antigo. Em sua regeneração periódica, a natureza recupera apenas a si mesma ao passo que o homem antigo tem a possibilidade de “transcender definitivamente o tempo e de viver na eternidade.” (ELIADE, 1992, p. 151)

Concordamos, desse modo, com o pensamento do autor acerca da liberdade e da criatividade desse homem das sociedades primordiais, tendo em vista a sua participação na repetição da cosmogonia. Nesse sentido, os argumentos de Eliade demonstram que, entre os dois modos de inserção no tempo, há uma superioridade do homem antigo sobre o moderno o qual, por sua vez, “vê a si mesmo como criativo apenas em relação à história.” (ELIADE, 1992, p. 151) Tal superioridade se deve ao fato de que a liberdade, para o homem arcaico, pressupõe a criação de um novo homem, num plano supra-humano, “um homem-deus, tal e qual a imaginação do homem histórico jamais sonhou ser possível criar.” (ELIADE, 1992, p. 152)

Seguindo a mesma linha crítica de Eliade em relação à experiência moderna de tempo, Octavio Paz acrescenta, em *Los hijos del Limo* (Paz, 1998), que a visão moderna da temporalidade substitui ainda a idéia de eternidade cristã pela secularização de seus valores, assim sendo, o futuro é considerado como a única eternidade conhecida pelo homem (PAZ, 1992, p. 212).

O crítico evidencia que a concepção linear da história, ou seja, a crença em uma marcha histórica contínua, embora com tropeços e quedas, apresentou-se de inúmeras formas: como aplicação ingênua do darwinismo na esfera social; como visão do processo histórico enquanto realização progressiva da liberdade, da justiça; ou ainda como identificação com o desenvolvimento técnico-científico e com a universalização da cultura (PAZ, 1998, p. 212).

Paz constata também que todas essas formas de concepção da história têm em comum a idéia de que o destino humano consiste na colonização do futuro. Tal futuro não representa, todavia, um tempo promissor, pelo contrário, marca-se pela descrença e por sua desvalorização. Isso ocorre em função das previsões a respeito do esgotamento dos recursos naturais, da contaminação do globo terrestre e da fome mundial como resultado das obras do “progresso” (PAZ, 1998, p. 213).

O descrédito no futuro é marcado, assim, pela rebelião da juventude, cujas insurgências significam uma aposta contra o tempo presente opressor o qual, por sua vez, aponta para um futuro irrealizável. Em contrapartida, os jovens desejam que a abolição desse presente consista na irrupção de um outro tempo, um outro presente povoado por valores corporais, intuitivos, mágicos (PAZ, 1998, p. 217). Trata-se, sobretudo, de uma rebelião do corpo, já que o capitalismo o dessacralizou, convertendo-o, simplesmente, em força de trabalho. Além disso, o prazer, compreendido como dispêndio, e a sensualidade, como perturbação da ordem produtiva, foram subtraídos ao homem bem como a sua imaginação e a sua potencialidade de criação poética.

Para Octavio Paz, a rebelião do corpo implica a liberação dos poderes da imaginação. Essas duas instâncias negam o tempo linear: as imagens do desejo e da poesia diluem passado e futuro num presente atemporal: o **agora**, ponto de convergência paziano:

Frente al tiempo sucesivo e infinito de la historia, lanzada hacia un futuro inalcanzable, la poesía moderna, desde Blake hasta nuestros días, no ha cesado de afirmar el tiempo del origen, el instante del comienzo. El tiempo del origen no es el tiempo de antes: es el de ahora. Reconciliación del principio y del fin: cada ahora es un comienzo, cada ahora es un fin.

La vuelta al origen es la vuelta al presente (PAZ, 1998. p. 220).²³

A visão do **agora**, enquanto ponto de convergência, aponta para esse presente outro, centro da tríade temporal, isto é, passado e futuro estão contidos no presente. Paz propõe, então, a construção de uma ética e de uma política a partir de uma poética da **agoridade**. Nesse sentido, não compreende a política se configurar como construção do futuro, pelo contrário, cabe a ela a reafirmação do presente compreendido como um tempo verdadeiramente habitável, vivível.

Do mesmo modo que a política, a ética do **agora** não se restringe a uma concepção hedonista, no seu sentido vulgarizado, embora afirme o prazer e o corpo. A **agoridade** pressupõe a conciliação dos contrários vida/morte, já que demonstra o fim não se diferenciar nem se opor ao princípio (PAZ, 1998, p. 221).

Retomamos, novamente, a sequência do poema “Noche en claro”, em sua terceira estrofe, na qual identificamos uma crítica ao tempo profano, histórico, na medida em que, nesse tempo, se evidenciam os efeitos da história sobre o ano, sobre o século. Trata-se de um tempo linear, no qual um ano significa apenas mais um fruto, assim como os outros anos, a passar como um fantasma, a ser esquecido, pois apenas resvala pelo século para depois ceder lugar a outros acontecimentos a serem igualmente dissipados:

Este mismo otoño vacilante
 Este mismo año enfermo
 fruto fantasma que resbala entre las manos del siglo
 año de miedo tiempo de susurro y mutilación²⁴

A expressão dêitica que constitui uma anáfora, nos dois primeiros versos supracitados, torna evidente que esse mesmo ano marcado pelo medo e pela mutilação resulta dos acontecimentos da história, inserindo-se nesse tempo profano. Além dessa sequência, verificamos, também, na antepenúltima estrofe do poema, outra crítica ao tempo histórico, por meio dos acontecimentos que estão datados no século XX. Faz-se necessário transcrever os versos:

²³Frente ao tempo sucessivo e infinito da história, lançada em direção a um futuro inalcançável, a poesia moderna, desde Blake até nossos dias, não cessou de afirmar o tempo da origem, o instante do começo. O tempo da origem não é o tempo do antes é o do agora. Reconciliação do princípio e do fim: cada agora é um começo, cada agora é um fim. A volta à origem é a volta ao presente (PAZ, 1998. p.220).

²⁴ Este mesmo outono vacilante/ Este mesmo ano enfermo/fruto fantasma que resvala entre as mãos do século/ ano de medo tempo de sussurro e mutilação (Tradução da autora)

Año de hueso
 pila de años muertos y escupidos
 estaciones violadas
 siglo tallado en un aullido
 pirámide de sangre
 horas royendo el día el año el siglo el hueso
 Hemos perdido todas las batallas
 todos los días ganamos una
 Poesía²⁵

Verificamos a utilização de adjetivações negativas de modo a assinalar o tempo histórico como um “año de hueso”, “años muertos”, “estaciones violadas”, “siglo tallado”, “pirámide de sangre”. Acrescentamos que o livro *Salamandra* (PAZ, 1958-1961), escrito no pós-Segunda Guerra e durante a guerra fria, refere-se aos acontecimentos políticos desses períodos os quais também serão abordados, posteriormente, na obra de Octavio Paz intitulada *Tempo Nublado* (PAZ, 1986),²⁶ que focaliza também questões geopolíticas mais recentes.

Nos versos anteriores, observamos o transcorrer do tempo linear identificar-se a um processo de deterioração, de corrosão, indicado pelo verbo “royendo” no verso: “horas royendo el dia el año el siglo el hueso”. Aqui, a gradação dos vocábulos horas, dia, ano, século pressupõe o tempo que passa, que se consome. O verso encerra-se com a palavra “hueso”, ou seja, o tempo passa e compreende a

²⁵ Año de ossos / pilhas de anos mortos e cuspidos/ estações violadas/ século talhado em um uivo/ pirâmide de sangue/ horas roendo o dia o ano o século o osso/ perdemos todas as batalhas/ todos os dias ganhamos uma /poesia (Tradução da autora)

²⁶ Nessa obra política, o autor analisa os totalitarismos, os movimentos terroristas; discute a democracia norte-americana, a visão da URSS bolchevique e pós-bolchevique, as relações entre império e ideologia na América Latina, além dos conflitos entre Israel e os países árabes. Por fim, aborda a atuação do Solidariedade na Polônia. Já na advertência, Octavio Paz distingue, à maneira dos calendários dos Maias, duas formas de medir o tempo: a conta curta e a conta longa. Do mesmo modo, segundo Paz, o fizeram os historiadores franceses ao introduzirem a distinção entre a duração curta e a duração longa da história. A primeira concerne aos acontecimentos pontuais: revoluções, guerras, assassinatos, tomadas de poder, emergência de novos países, etc. A segunda diz respeito aos longos processos que se desenvolvem, às vezes, imperceptivelmente, mas provocam lentas e irreversíveis transformações na sociedade ou grandes mudanças no campo político. Paz assim se expressa sobre os acontecimentos da história: “Nos últimos dez anos, os ritmos históricos, em ação há mais de dois séculos, tornaram-se finalmente visíveis. Quase todos são aterrorizadores - o crescimento da população nos países subdesenvolvidos; a diminuição das fontes de energia; a poluição da atmosfera, dos mares e dos rios; as enfermidades crônicas da economia mundial, que passa da inflação à depressão, de uma maneira cíclica; e a expansão e a multiplicação das ortodoxias ideológicas, cada uma com pretensões de universalidade; enfim a chaga das nossas sociedades - o terror do Estado e sua contrapartida, o dos grupos fanáticos. A ‘duração longa’ nos dá a sensação de que estamos diante de uma paisagem histórica, melhor, diante de uma história que ostenta a imobilidade da natureza. Impressão ilusória: a natureza também se movimenta e também muda. As mudanças da ‘duração longa’ inscrevem-se sobre esse fundo de aparência imóvel, como os fenômenos que alteram a fisionomia de uma paragem: a passagem da luz à escuridão, o meio-dia e o crepúsculo, a chuva e a tormenta, o vento que empurra as nuvens e levanta poeira.”(PAZ, 1986, [sp])

deterioração, a morte, apontando para o osso, signo do corpo em decrepitude, como um limite, um fim.

A decadência provocada pela presença de um tempo que não regressa, o tempo linear, também se reflete na perda da corporeidade e do rosto dos indivíduos que se desfiguram e se resvalam como os idos do século, como seres espectrais. Voltemos à terceira estrofe do poema:

En lugar de ojos
abominación de espejos cegados
 En lugar de labios
 raya de borrosas costuras
 Nadie tenía sangre nadie tenía nombre

 no teníamos cuerpo ni espíritu
 no teníamos cara²⁷

No trecho acima, as anáforas reforçam o desvanecimento do corpo, bem como do espírito dos indivíduos. Observamos, portanto, um quadro de dessubjetivação marcado pela cegueira e pela imprecisão das fronteiras entre o ser e o não-ser. A estrofe permite-nos ainda a leitura de um momento de transição entre o tempo histórico e o tempo mítico, o qual, por sua vez, é enunciado nos versos precedentes: “El tiempo daba vueltas y vueltas y no pasaba /no pasaba nada sino el tiempo que pasa y regresa y no pasa.”²⁸ Aqui, as ocorrências do polissíndeto e da epanalepse em “no pasaba” reiteram a presença de um tempo que dá voltas, que é circular, que regressa em meio ao tempo profano, linear, da sucessão dos fatos históricos.

Nesse ponto em que o tempo se mostra circular, pois dá voltas e regressa, o poema configura o presente como o tempo cíclico do mito, pois cumpre o ritual de retorno a um momento primordial, arquetípico, ou seja, contemporâneo aos deuses e assinalado pela hierofania, acontecimento já anunciado na primeira estrofe, quando se afirma que algo se prepara: “Apareció entonces la pareja adolescente.”²⁹

²⁷Em lugar de olhos/ abominação de espelhos cegos/ Em lugar de lábios/risco de imprecisas costuras/ ninguém tinha sangue/ ninguém tinha nome/ não tínhamos corpo nem espírito/ não tínhamos rosto (Tradução da autora)

²⁸ O tempo dava voltas e voltas e não passava/ não passava nada senão o tempo que passa e regressa e não passa (Tradução da autora)

²⁹ Apareceu então o casal adolescente (Tradução da autora)

A hierofania ou manifestação do sagrado, como propõe Mircea Eliade³⁰ ao referir-se à etimologia grega (*hieros* e *phainein*), está identificada, principalmente, à presença do rapaz, cujo epíteto, “venablo de Cupido”, o remete ao deus romano do amor. Essa hierofania está referendada ainda pela visão da tatuagem resplandecente, na mão desse jovem, desenhando a palavra LOVE. Percebe-se, portanto, inscrito no corpo do rapaz, o ponto de convergência a assinalar o tempo presente e, concomitantemente, o passado mítico: o **agora** da poesia:

Apareció entonces la pareja adolescente
 él era rubio «venablo de Cupido»
 gorra gris gorrión callejero y valiente
 ella era pequeña pecosa pelirroja
 manzana sobre una mesa de pobres
 pálida rama en un patio de invierno
 Niños feroces gatos salvajes
 dos plantas ariscas enlazadas
 dos plantas con espinas y flores súbitas
 Sobre el abrigo de ella color fresa
 resplandeció la mano del muchacho
 las cuatro letras de la palabra Amor
 en cada dedo ardiendo como astros³¹



32

³⁰ “O homem toma conhecimento do sagrado, porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Esse termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela.” (ELIADE, 1992, p. 13)

³¹ Apareceu então o casal adolescente/ele era loiro “dardo de Cupido”/ gorro cinza pardal rueiro e valente/ ela era pequena sardenta ruiva/ maçã sobre uma mesa de pobres/ pálido ramo em um pátio de inverno/ Meninos ferozes gatos selvagens/ duas plantas ariscas enlaçadas / duas plantas com espinhos e flores súbitas/ Sobre o agasalho dela cor morango/ resplandeceu a mão do rapaz/ as quatro letras da palavra Amor/ em cada dedo ardendo como astros (Tradução da autora)

³² O grafismo de Octavio Paz traz a forma da mão do adolescente ou ainda imita uma asa, referência ao atributo de Cupido, e se apresenta, no poema, como um caligrama. Trata-se, a nosso ver, de uma homenagem explícita ao trabalho do poeta Guillaume Apollinaire, escritor que, como Gérard de Nerval, também havia pensado em Supernaturalismo ou Surrealismo, inspirações para André Breton na denominação do movimento. De acordo com Véronique Dahlet, no prefácio à tradução e às análises dos Caligramas por Álvaro Faleiros, essas explorações poéticas quebram a linearidade da escrita, isto é, provocam uma “erupção na linearidade narrativa do discurso, criando ilhas textuais circundadas pelos brancos que preenchem o papel de sintaxe; erupção, enfim, da visibilidade na legibilidade e do figurativo na ordem do signo linguístico.” (DAHLET *apud* FALEIROS, 2008, p.09) O poema “Noche en claro” permite-nos, por meio desse caligrama inserido, presentificar a visão do sujeito poético, torná-la concreta, além de provocar uma ruptura na sequência dos acontecimentos do tempo linear, inscrevendo o corpo no texto.

No livro intitulado *Mito e realidade* (ELIADE, 2007), Mircea Eliade enfatiza o fato de o mito configurar-se como uma narrativa que conta os atos dos entes sobrenaturais, a partir dos quais uma nova realidade se instaura. Essas personagens são reconhecidas por participarem e agirem no tempo primordial, quando a sacralidade de sua ação criadora é revelada. Os mitos narram a irrupção do sagrado no mundo, fundando-o, ou seja, conferindo-lhe um sentido (ELIADE, 2007, p.11-13). Desse modo, vivenciar essas histórias significa deixar-se impregnar pela atmosfera sagrada. Segundo o historiador das religiões, quando se recitam tais narrativas, retorna-se ao tempo forte das origens, faz-se contemporâneo aos deuses, compartilha-se de sua presença. De acordo com os argumentos de Mircea Eliade:

Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que ao “viver” os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo “sagrado” ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável (ELIADE, 2007. p.21).

O conhecimento mítico constitui-se como algo vivido, experimentado e não como algo abstrato. Assim sendo, o mito se presentifica, por meio do ato de narrá-lo numa cerimônia ou pela efetuação do ritual que lhe serve de justificativa, não se tratando, portanto, de um festejo dos eventos míticos, mas de sua repetição. O tempo do mito sempre reatualiza um evento sagrado, ou seja, há uma presentificação desse evento (ELIADE, 2007, p. 15-18). Do mesmo modo se dá com o procedimento poético: pela poesia ocorre o retorno *in principiam*, na medida em que a linguagem aciona a realidade narrada pelo mito.

No capítulo intitulado “A consagração do instante”, publicado entre os ensaios de *Signos em rotação* (PAZ, 1996), Octavio Paz identifica o texto poético como um ser de palavras que ultrapassa a própria palavra, porque traduz uma experiência original, anterior a toda data. Por outro lado, esse tempo único, primordial, não está situado, exclusivamente, no passado ou no futuro, constituindo-se, sobretudo, como uma conjunção desses tempos com o momento presente. Ao configurar-se como tempo arquetípico, ou seja, do princípio, tempo do mito, o poema “dá de beber a água de um perpétuo presente que é também o mais remoto passado e o futuro mais imediato.” (PAZ, 1996, p.54)

Paz instaura, nesse texto, um paradoxo: por um lado, o poema constitui um produto da história, isto é, insere-se no tempo sucessivo, cronológico, enquanto

expressão de um tempo determinado, de um lugar, de um povo. Em contrapartida, o poema escapa à história, transmuta-a e a ultrapassa com seu poder demiúrgico. Há, portanto, dois movimentos criativos no poema: a transformação do tempo histórico em arquetípico e a encarnação desse arquetipo em um agora determinado e histórico.

Tal concepção da experiência poética reflete o pensamento de Paz acerca da condição humana enquanto transcender contínuo: o ser humano, sujeito às contingências do tempo, lança-se a novos territórios “que mal são tocados se tornam cinza em um renascer e remorrer e renascer contínuos.” (PAZ, 1996. p. 55)

Assim sendo, a palavra poética sempre convida a novas verdades, a novos céus, por isso jamais é completamente desse mundo, sendo absoluta e inarredavelmente desse mundo. Pelo fato de fugir à gravidade do tempo sucessivo, ela sempre inaugura um presente, um instante, um relampejo que subverte o fluxo histórico. De acordo com o pensamento de Paz:

O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal. Nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heróico, uma visão da divindade, um assombro momentâneo diante daquela árvore ou diante daquela fonte de Diana, lisa como uma muralha polida. Esse instante é ungido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia no melhor sentido da palavra consagração (PAZ, 1996 p.53).

Nos versos do poema “Noche en claro”, nos quais se destaca a aparição do casal de adolescentes, torna-se evidente a sacralidade do evento, na medida em que invoca Cupido, divindade romana do amor. Tal invocação acontece, como já assinalamos, por meio do epíteto atribuído ao rapaz: “venablo de Cupido”. A identificação metonímica - o dardo manipulado pelo deus, presente de sua mãe, Vênus - acentua a sexualidade, a virilidade do adolescente, já que a flecha mostra-se como símbolo do *phallus*.

Além disso, o nome Cupido advém do vocábulo latino *cupiditās (-tatis)* que traz o significado de “desejo, vontade, paixão amorosa.” (FARIA, 1992) Este substantivo dá origem ao adjetivo *cupīdus (-a, -um)* cujo significado é “desejoso, ávido, amante.” (FARIA, 1992)

A função do dardo consiste em afetar alguém, conduzindo-o ao enamoramento. Desse modo, a manifestação do sagrado revela ao sujeito poético o próprio estágio amoroso, a própria paixão, pois há uma valorização do desejo erótico demonstrada pelo poeta ao descrever os dois jovens como “niños ferozes, gatos

salvajes/ dos plantas ariscas enlazadas/ dos plantas con espinas y flores subitas.” É possível entrever, nessas imagens, um retorno ao ambiente natural, ao mundo primitivo, onde reinam as divindades da concupiscência, da desmedida em oposição ao ambiente estatuído da *polis*. Nos versos acima, sublinhamos a aliteração do som sibilante /s/ a reiterar os sons da selva e dos seus corpos selvagens. Além disso, o quadro do jovem casal que se revela não traz uma visão harmoniosa da natureza, isto é, os jovens são plantas enlaçadas, mas ariscas e nessas plantas há espinhos, não há uma constância de flores. O afecto, compreendido a partir da presença e do movimento dos adolescentes no texto, constitui, a nosso ver, uma das formas de supervivência do mito o qual também se mantém pela força da comunhão poética entre o poema e o leitor. Por meio desse contágio, o poema torna evidentes os seus poderes primordiais de revelação de nós mesmos e dos outros, experiência singular de liberdade.

No poema “Noche en claro”, a imagem do dardo ou flecha nos autoriza a interpretá-la, ainda, como signo de direcionamento temporal. Esse dardo, todavia, não se move em sentido linear, mas projeta-se pontualmente, uma vez que ele consiste no próprio corpo do rapaz: ‘él era rubio «venablo de Cupido»’, a nos descortinar o **agora**, instante da consagração ou da revelação poética, sinalizado por meio da tatuagem, pela palavra LOVE.

O signo LOVE assinala, então, o ponto de convergência proposto por Octavio Paz, intersecção dos tempos passado, presente, futuro. Segundo o autor, em seu livro intitulado *A outra voz* (PAZ, 1993), o caminho rumo à **agoridade** passa necessariamente pelo corpo, “o agora sempre foi o tempo dos poetas e dos apaixonados, dos epicuristas e de alguns místicos.” (PAZ, 1993, p. 55) O crítico aponta, assim, para essa nova estrela a qual, no final do século XX, ainda não havia despontado em nosso horizonte histórico: trata-se da estrela do **agora**, a encarnação da presença e do presente; não se configura apenas como mais uma idéia temporal, mas como a visão e a experiência de um tempo singular, único, que está passando e que continua a passar desde o princípio (PAZ, 1993, p. 56).

Ao constatarmos a importância do instante, da **agoridade** na leitura do poema, no qual os tempos se mostram em conexão, podemos divisar uma outra perspectiva acerca desse tempo circular, ou seja, do eterno retorno no poema: a perspectiva de Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Antes de retornar à análise do texto poético, faz-se necessário abordar uma visão distinta da circularidade do tempo mítico a qual apresenta as repetições dos gestos primordiais, conforme constatamos anteriormente. Trata-se, agora, do pensamento acerca do eterno retorno, conceito fundamental na filosofia de Nietzsche. Essa outra perspectiva mostra-se imprescindível para fazermos um contraponto às concepções de tempo abordadas anteriormente e para ampliarmos ainda mais o campo de significação do texto poético. Nesse sentido, utilizamos alguns postulados do filósofo alemão, bem como evidenciamos as leituras de alguns estudiosos, com o intuito de complementarmos as nossas visões do tempo, sucitadas e autorizadas pelos versos de Octavio Paz, conforme buscamos demonstrar.

1.2 Eterno retorno

“O corpo em labaredas oscila/ Pelo tempo/ (...) E todas as pedras jogadas/ Ao vendaval aos quatro pontos cardeais/ Voltam como pássaros solitários/ Devorando lagoas de anos derruídos/ Insondáveis teias de aranha de tempo caído (...)” (MORO, 2001, p. 83)

A filosofia de Friedrich Nietzsche representou uma grande reviravolta no pensamento ocidental ao propor uma nova perspectiva para o humano, concebido, a partir de então, como aquele que deveria ser suplantado pelo super-homem. Por meio de seu personagem central, o filósofo apresenta, no livro *Assim falava Zaratustra* (NIETZSCHE, 1979), suas considerações sobre o super-homem enquanto um ser trágico que determina a si mesmo à fatalidade da existência, aceitando o que lhe acontece. No capítulo IV da referida obra, Zaratustra aponta para a necessária transição do homem ao super-homem, nos seguintes termos:

O homem é a corda distendida entre o animal e o super-homem, uma corda sobre um abismo; travessia perigosa, temerário caminhar, perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar. A grandeza do homem é ser ele uma ponte e não uma meta, o que se pode amar no homem é ser ele uma passagem e um termo. Amo apenas aqueles que sabem viver como que se

extinguindo, porque esses são os que atravessam de um lado para outro (NIETZSCHE, 1979. p.11).

Para se realizar a passagem do homem ao super-homem, são necessárias três transformações do espírito que o conduzem do peso à leveza: o camelo converter-se em leão e este último em criança. Dos três, o camelo pode suportar mais carga, mais peso, por isso afigura-se como o espírito sobrecarregado de coisas pesadíssimas a atravessar o próprio deserto. Essa travessia ocorre até a sua transformação em leão, o desejoso de liberdade, espírito altivo e afirmativo ao dizer “eu quero!” (NIETZSCHE, 1979, p. 20).

Com a proposta de consolidação do super-homem, o pensamento nietzscheano apresenta-se potencialmente afirmativo e propõe como procedimento uma crítica ao nihilismo, às filosofias que valorizam a vontade de nada, para, em seu lugar, reverenciar a vontade de potência. Paradoxalmente, para se afirmar a potência e alcançar a leveza do pensamento, da arte, torna-se necessária a descida às profundezas abissais do tempo e da existência. Assim o fizeram os trágicos gregos, ditirambistas, cultores de Dioniso, o deus das alterações da consciência e das metamorfoses do corpo.

Na obra *Assim falava Zaratustra*, Nietzsche relata que, após a descida das montanhas e a execução de sua travessia pela cidade, Zaratustra afasta-se do povo (NIETZSCHE, 1979, p. 115-118), retorna para as montanhas quando constata que é acompanhado por um anão, o homem menor, um demônio, espírito do peso, da gravidade. Esse “espírito do pesadelo”, como o denomina o próprio Zaratustra (NIETZSCHE, 1979, p. 118), busca incutir-lhe palavras de desânimo, de desalento. Ao perceber, contudo, a força do sábio, o anão recua e salta-lhe dos ombros. Nesse momento, Zaratustra pode enunciar o seu pensamento acerca do tempo, como podemos acompanhar no capítulo intitulado “Da visão e do enigma”:

Anão! - prossegui – olhe para este vestibulo! Tem duas saídas. Aqui se cruzam dois caminhos; ninguém ainda os seguiu até o fim.(...) Estes caminhos são opostos um ao outro, e encontraram aqui neste pórtico. O nome deste está escrito em cima; chama-se instante. (...) Olhe para este instante! – continuei. –Deste pórtico, no momento, segue para trás uma larga e eterna rua; atrás de nós há uma eternidade. Tudo quanto é capaz de correr já não deve ter percorrido alguma vez esta rua? Tudo o que pode

acontecer não deve ter acontecido, ocorrido, já alguma vez? (NIETZSCHE, 1979. p.120)

No artigo intitulado *O eterno retorno do mesmo: tese cosmológica ou imperativo ético* (MARTON, 1992, p. 289-317), Scarlett Marton compreende a doutrina nietzscheana enquanto um movimento circular no qual a mesma série de eventos ocorre. Marton aponta, em sua leitura, para as relações existentes entre a hipótese cosmológica da doutrina do eterno retorno, a teoria das forças e o conceito de vontade de potência (MARTON, 1992, p. 297).

De acordo com a autora, Nietzsche sempre considera a pluralidade de forças que se encontram em relação por toda parte. As forças simplesmente efetivam-se, sem necessariamente subordinarem-se a uma ordem causal, mas umas exercem sobre outras o seu poder, estendendo-se até o seu próprio limite. Geram, portanto, uma sobre-força, uma necessidade de querer vir a ser mais fortes, impelidas pela vontade de potência.³³ Diante do embate das forças, do seu dinamismo e do seu querer vir a ser mais fortes, torna-se impossível o alcance de um estado de equilíbrio permanente, sendo assim constata-se a afirmação do pensamento de Nietzsche de que tudo já existiu e voltará a existir, os estados que ocorrerão no futuro já se passaram (MARTON, 1992, p. 298).

Scarlett Marton aponta ainda que o pensamento do eterno retorno, cuja origem é descrita por Nietzsche em *Ecce Homo* (NIETZSCHE, 2008),³⁴ já se

³³ No fragmento 382, de *A gaia ciência* (NIETZSCHE, [s.d]), observamos a afirmação da vontade de potência também como uma grande saúde: “Nós, homens novos, inominados, difíceis de compreender, precursores de um futuro ainda não demonstrado necessitamos para um novo fim e um meio novo, precisamos de nova saúde, de uma saúde mais vigorosa, mais acerada, mais durável, mais feliz que o foram até o presente todas as saúdes(...) aquela que não apenas se possui mas que é preciso conquistar momento a momento, posto que se deve sacrificá-la incessantemente! E, agora, após termos permanecido longo tempo a caminho, nós, nós Argonautas do Ideal, mais corajosos do que talvez exigisse a prudência, naufragamos e estamos contundidos, mas com melhor saúde que se desejaria nos permitir, perigosamente saudáveis (...) Como, depois de tais visões e com tal fome na consciência poderíamos nos satisfazer com os homens atuais? (NIETZSCHE, [s.d], p.211)

³⁴ No seu livro *Ecce Homo*, o pensador expõe, no capítulo sobre Zaratustra, como se deu a sua primeira visão acerca do eterno retorno. Trata-se, a nosso ver, de mais uma formulação do autor na qual os acontecimentos biográficos sempre acompanham a sua criação filosófico-literária: “Vou agora contar a história do Zaratustra. A concepção fundamental da obra, a ideia do eterno retorno, a mais elevada fórmula da afirmação que em geral se pode alcançar – situa-se no mês de Agosto do ano de 1881: está anotada numa folha com a inscrição: «6000 pés acima do homem e do tempo». Naquele dia, fui através dos bosques até ao lago de Silvaplana; detive-me junto a uma rocha imensa, alta como uma pirâmide, não longe de Surlei. Foi aí que tal pensamento me ocorreu.” (NIETZSCHE, 2008. p.74)

encontrava nos antigos gregos, bem como nos textos sagrados de grandes religiões, como o hinduísmo e o budismo, por exemplo. Para a autora, a originalidade da doutrina nietzscheana consiste nas suas implicações para o campo da ética e nas mudanças de concepção do mundo que propõe. O pensador alemão distancia-se da visão cíclica dos antigos e busca respaldo no conhecimento científico do século XIX, notadamente na biologia e na física. Na primeira, encontra subsídios para formular seu conceito de vontade de potência, na segunda, para a teoria das forças (MARTON, 1997, p.303-304).

Segundo a ensaísta, para Nietzsche, os dados são conhecidos, finitas são as forças, finito o número de combinações entre elas, contudo, o mundo é eterno, conforme ela argumenta, considerando o fragmento 341 de *A gaia ciência*.³⁵ A partir dessa perspectiva, Marton conclui que os postulados do pensador alemão mantêm-se infinitamente no tempo e transtornam a nossa visão da existência, diante da constatação de que o mundo não teve início e não terá fim, segue apenas como um efetuar-se da multiplicidade de forças em constante interconexão, o que, às vezes, garante a sua unicidade ou a sua dispersão. Nas palavras da autora: “Não há um único Nietzsche; há um número infinito de Nietzsches, todos eles exatamente idênticos, mas cada um existindo num ponto do tempo.” (MARTON, 2007, p.307) Ou ainda:

Se aceitarmos que o pensamento do eterno retorno é também uma concepção de mundo, seremos forçados a admitir que várias vezes já nos encontramos na situação em que nos achamos aqui e agora – e outras tantas mais haveremos de nos encontrar (MARTON, 2007, p. 305).

Scarlett Marton desenvolve a sua argumentação sobre o eterno retorno do mesmo, distanciando-se da perspectiva de autores, como Gilles Deleuze, que propõem o retorno da diferença. No livro intitulado *Nietzsche e a filosofia* (DELEUZE, [s.d.]), o filósofo discute as relações entre o eterno retorno e a vontade de potência

³⁵ E se durante o dia ou à noite, um demônio te seguisse à mais solitária de tuas solidões e te dissesse: - Esta vida tal qual a vives atualmente, é preciso que a revivas ainda uma vez e uma quantidade inumerável de vezes e nada haverá de novo, pelo contrário! É preciso que cada dor e cada alegria, cada pensamento, cada suspiro, todo o infinitamente grande e infinitamente pequeno de tua vida aconteça-te novamente, tudo na mesma sequência e mesma ordem – esta aranha e esta lua entre o arvoredado e também este instante e eu mesmo; a eterna ampulheta da existência será invertida sem detença e tu com ela, poeira das poeiras! Não te lançarás à terra ringindo os dentes e amaldiçoando o demônio que assim tivesse falado? Ou então terás vivido um instante prodigioso em que lhe responderias:” És um deus e jamais ouvi coisa mais divina.” Se este pensamento tomasse força sobre ti, tal qual tu és, ele te transformaria talvez, mas talvez te destruísse também;(…) Ou então quanto te seria necessário amar a vida e a ti mesmo para não desejar outra coisa além dessa suprema e eterna confirmação (NIETZSCHE, [s.d.], p.167).

enquanto vontade afirmativa, diferentemente das forças reativas, negativas. Segundo Deleuze, o objetivo da filosofia de Nietzsche consiste em libertar o pensamento ocidental do nihilismo e, em contrapartida, afirmar a vida e a vontade de vida (DELEUZE, [s.d], p. 56-57). Para tanto, compreende o eterno retorno enquanto ser do devir, ou seja, não é o mesmo que retorna, mas um ser seletivo que regressa de modo distinto do ir. Não se pode compreender o eterno retorno sem considerar o seu pluralismo, isto é, a pluralidade de cada acontecimento. Nas palavras de Deleuze:

Nova maneira de pensar” significa: um pensamento afirmativo, um pensamento que afirma a vida e a vontade na vida, um pensamento que expulsa enfim todo o negativo. Acreditar na inocência do futuro e do passado, acreditar no eterno retorno. Nem a existência é postulada como culpada, nem a vontade se sente ela própria culpada por existir: é a isto que Nietzsche chama sua alegre mensagem (DELEUZE, [s.d.], p. 56).

Deleuze evidencia a influência de Heráclito de Éfeso sobre o pensamento de Nietzsche. Heráclito configura-se como o pensador trágico por excelência, pois considera a existência a partir de um “instinto de jogo”, compreendendo-a, desse modo, como um “fenômeno estético” e fazendo do devir uma afirmação (DELEUZE, [s.d.], p. 38). Nessa perspectiva, as correlações uno/múltiplo, ser/devir configuram um jogo. No primeiro tempo desse jogo, afirma-se o devir pela atuação do jogador-artista-criança; no segundo tempo, afirma-se o eterno retorno, o ser do devir (DELEUZE, [s.d.], p.40). Para o filósofo francês, o pensamento do puro devir configura o eterno retorno, uma vez que não distingue ser e devir, pelo contrário, afirma o ser do próprio devir, com os seguintes postulados:

Heráclito não viu nada de negativo no devir, viu o oposto: a dupla afirmação do devir e do ser do devir, em suma, a justificação do ser. Heráclito é o obscuro, porque nos conduz às portas do obscuro: qual é o ser do devir? Qual é o ser inseparável do que é no devir? Regressar é o ser do que devém. Regressar é o ser do próprio devir.(...) O eterno retorno como lei do devir, como justiça e como ser (DELEUZE, [s.d.], p. 39).

Para Deleuze, é necessário que o instante seja ao mesmo tempo presente e passado, presente e futuro, para que passe. É necessário que o presente coexista consigo mesmo como passado e futuro. O eterno retorno diz respeito ao problema da passagem, pois o devir não representa um “devir de algo” ou ainda um “devir

para algo”, não há um estado de equilíbrio ou ser total, visto não existir um estado inicial ou final (DELEUZE, [s.d.], p. 74-75). Assim sendo, o autor retoma Heráclito nos seguintes termos:

... os filósofos antigos são falsos trágicos, invocando a *hybris*, o crime e o castigo. Exceto Heráclito, não se colocam face ao pensamento do puro devir, nem face à ocasião deste pensamento. O fato de o instante atual não ser um instante de ser ou de presente no sentido restrito, pelo fato de ser o instante que passa, força-nos a pensar o devir, mas a pensá-lo precisamente como o que não pôde começar e aquilo que não pôde acabar de devir (DELEUZE, [s.d.], p.74).

No capítulo intitulado “O convalescente” (NIETZSCHE, 1979, p. 165-171), Zaratustra expressa a sua angústia diante da possibilidade do eterno retorno do humano mesquinho e de sua vontade de nada. Por isso, denomina-se, ele próprio, em contraposição ao demasiado humano, o confirmador da vida, da dor e do círculo. Diante de seu pesar, os seus animais o exortam a aceitar o seu destino, erigir-se como mestre do eterno retorno: “Porque você há de ser o primeiro a ensinar esta doutrina, como não há de ser esse grande destino e também o seu maior risco e enfermidade?”(NIETZSCHE, 1979. p.170).

No livro *Deleuze, a arte e a filosofia* (MACHADO, 2009), Roberto Machado reitera os argumentos de Gilles Deleuze e sublinha, em contrapartida, à angústia da personagem, que o devir observado no movimento do eterno retorno constitui-se como um devir ativo, ou seja, afirma a vida e a vontade de potência. Trata-se do ser que revém múltiplo, pela diferença, o ser que se extrai do próprio devir, como já assinalamos. Além disso, segundo Machado, a convalescência do sábio, em “O convalescente”, significa a sua compreensão da não repetição do mesmo e, por conseguinte, a percepção da seletividade do eterno retorno, segundo a qual só o afirmativo revém e não o reativo, não o humano adoecido por sua vontade de nada. Por isso, Zaratustra recusa as formulações do anão, considerando-o espírito da gravidade e distancia-se também das reiterações dos animais acerca das repetições do ciclo, uma vez que eles também se submetem a uma circularidade natural. O sábio busca encontrar a vida, desposar a eternidade e cantar à chegada da meia-noite, como nos adverte Nietzsche, ao fim de sua obra:

Aprendestes o meu canto? Adivinhastes o que significa? Eia, pois, homens superiores! Entoai o meu cântico! Entoai agora o canto cujo título é “Outra vez” e cujo significado é “por toda a eternidade”. Entoai, homens superiores, entoai o canto de Zaratustra! Homem estimule o cérebro! Que diz a profunda meia-noite? “Tenho dormido, tenho dormido! De um profundo sono despertei: O mundo é insondável, mais insondável do que o dia pensava. Inexplicável é a sua dor e a alegria mais inexplicável que o sofrimento! A dor

diz: Passa! Mas toda alegria deseja a misteriosa eternidade!” (NIETZSCHE, 1979. p.244).

Retomamos, na terceira estrofe do poema “Noche en claro”, os versos que evidenciam o movimento circular do tempo: “El tiempo daba vueltas y vueltas y no pasaba/ no pasaba nada sino el tiempo que pasa y regresa y no pasa.”³⁶ Diante dessa constatação, o sujeito lírico adverte que algo se prepara, ou seja, como Zaratustra, ele nos aponta o agora, o tempo presente: que passa, regressa e não passa. O poeta afirma esse tempo como se nos dissesse: “Olhe para este instante! (NIETZSCHE, 1979, p. 38). O instante evidenciado no texto concerne ao momento da aparição do casal de adolescentes, na cena onde se destaca a mão do rapaz sobre o casaco da moça: “Sobre el abrigo de ella color fresa/ resplandeció la mano del muchacho.”³⁷ Nesse instante, descortina-se também o movimento do eterno retorno que se evidencia, principalmente, em função das semelhanças existentes dos dois jovens com o casal que se compõe pelo sujeito lírico e a sua parceira, a cidade-mulher-presença.

O rapaz apresenta uma “gorra gris” e assemelha-se a um “gorrión callejero y valiente.” A partir da cor acinzentada do gorro, o poeta o identifica a um pardal que anda pelas ruas, conforme observamos pelo adjetivo “callejero”. Esse mesmo atributo refere-se também ao próprio sujeito lírico que deambula, corajosamente, por uma noite fria em Paris, ao encontro da mulher. Como o jovem, que tem as mãos resplandecentes pelo signo LOVE: “en cada dedo ardiendo como astros”, o sujeito poético afasta-se de seus amigos e leva também “sus palabras como un tesoro ardiendo”, ou seja, ambos trazem consigo o signo da ardência, da incandescência, da fulguração, do brilho.

Destacamos também as características da garota: “ella era pequeña pecosa pelirroja /manzana sobre una mesa de pobres/ pálida rama en un patio de invierno”. Pelo fato de ser ruiva e de vestir um casaco vermelho, cor morango, o poeta utiliza a metáfora da maçã. A jovem é identificada ao fruto, em seu sentido etimológico de *fruere*, de fruir. É evidente, portanto, o sentido erótico nessa imagem da maçã ofertada sobre a mesa, em função do apelo da cor, da superfície vermelha, da forma

³⁶ O tempo dava voltas e voltas e não passava/ não passava nada senão o tempo que passa e regressa e não passa (Tradução da autora)

³⁷ sobre o casaco dela cor morango/ resplandeceu a mão do rapaz (Tradução da autora)

arredondada. Como argumenta Davi Arrigucci no “Ensaio sobre ‘Maçã” (ARRIGUCCI, 1990), trata-se de imagem arquetípica cujo simbolismo mostra-se muito amplo, pois relaciona-se ao amor, em referência à deusa Vênus, apresenta-se como um objeto ritualístico dos casamentos, nos cultos de fertilidade e nos festejos das aldeias (ARRIGUCCI, 1990, p. 36). No *Cântico dos Cânticos*, a maçã aparece várias vezes como símile para a amada, trazendo evidente sentido erótico e encarnando também a idéia de fecundidade. Além dessas significações, o crítico acrescenta que, na poesia pastoral clássica, como em Teócrito, por exemplo, a maçã tem duplo sentido: como de seios da mulher e de uma oferenda de amor, uma dádiva. Arrigucci demonstra, assim, a proveniência da maçã na poesia pastoral:

a maçã parece ser um motivo proveniente da convenção pastoral, esse gênero de poesia baseada na vida rústica, espécie de construção artificial de um desejo de proximidade da natureza perpassado por um imaginário ainda perto do mito (ARRIGUCCI, 1990, p.36).

A jovem ruiva de “Noche en claro”, assim como a maçã, é descrita com a força da vitalidade que se oculta na humildade de uma mesa de pobres. Podemos considerar também, para essa leitura, os versos seguintes nos quais o casal de adolescentes encontra-se figurado:

oh mano collar al cuello ávido de la vida
pájaro de presa y caballo sediento
mano llena de ojos en la noche del cuerpo
pequeño sol y río de frescura³⁸

Nesses versos, a mão do rapaz, vista como um ornamento, fulgura sobre o pescoço da moça, “pescoço ávido da vida”. Tal expressão complementa a conotação erótica já presente na imagem da maçã. Dessa forma, temos a correlação entre a adolescente, a maçã e a vida entrevista pelo sujeito lírico ao multiplicar a força do erotismo nas referidas imagens. Estas evidenciam, portanto, o encontro entre o masculino e o feminino por meio do encadeamento metafórico cuja polaridade está marcada pelo articulador aditivo “y”. Ele, um pássaro, um pardal, ave com garra; um cavalo sedento, indomado, selvagem. Ele, a mão cuja visão tátil conhece o corpo-noite da jovem. Ele, a mão, ardente como astro, volta-se pequeno sol diante do rio de frescura feminino.

³⁸ Ó mão colar no pescoço ávido da vida/ passáro com garra e cavalo sedento/ mão cheia de olhos na noite do corpo/ pequeno sol e rio de frescura (Tradução da autora)

Ao se referir à mulher com a qual se encontra, o sujeito lírico a caracteriza, inicialmente, da seguinte forma: “Ciudad o Mujer Presencia/ abanico que muestras y ocultas la vida / bella como el motín de los pobres.”³⁹ Tanto a mulher como a jovem adolescente configuram-se como presença, ou seja, enquanto concretude e substancialidade dos corpos. Além disso essa presença significa, também, o tempo presente. Tempo a reafirmar o corpo, a rebelião do corpo, dos corpos, como os dos pobres em motim que povoam as margens da cidade. As duas personagens aproximam-se à medida que tal vitalidade é afirmada, ora na imagem da maçã em cuja simplicidade encontra-se a vida latente, ora no motim, na rebelião dos pobres em cuja presença a vida se manifesta.

Tais aproximações entre os dois casais, diante da visão circular do tempo que o poema encerra, permitem-nos a afirmação de que se trata das mesmas pessoas em tempos distintos, mas concomitantes: adolescência e maturidade. Constatamos, portanto, o retorno da diferença: o passado (visão de si próprio e da mulher na juventude) e o futuro (encontro do sujeito poético com a cidade-mulher-presença) cruzam-se no presente, no instante consagrado pela escritura poética. Trata-se do movimento de devenida apontado por Deleuze, o eterno retorno do ser que devém multiplicidade, ou seja, devir dos corpos a afirmar a vida e a vontade de vida, devir ativo no corpo do poeta, nos corpos adolescentes, no corpo da mulher, presença e cidade ou mesmo em todos os outros corpos que podem vir a ser nessa noite em claro.

Por isso, podemos afirmar que a conjunção temporal-existencial das realidades do poeta e a conjunção cosmológica se refletem, isto é, os astros também realizam um movimento amoroso de criação e destruição dos mundos, sua linguagem também se marca pela ardência, pelo incêndio. O poeta e o cosmos têm como ponto dessa convergência a própria noite que testemunha a vivência dos amantes, abrindo-se como uma mão imensa.

Todo es puerta
 todo es puente
 ahora marchamos en la otra orilla
 mira abajo correr el río de los siglos
 el río de los signos
 Mira correr el río de los astros

³⁹ Cidade ou mulher presença/ leque que mostras e ocultas a vida/ bela como o motim de pobres (Tradução da autora)

se abrazan y separan vuelven a juntarse
 hablan entre ellos un lenguaje de incendios
 sus luchas sus amores
 son la creación y la destrucción de los mundos
 La noche se abre
 mano inmensa
 constelación de signos
 escritura silencio que canta
 siglos generaciones eras
 sílabas que alguien dice
 palabras que alguien oye
 pórticos de pilares transparentes
 ecos llamadas señas laberintos
 Parpadea el instante y dice algo
 escucha abre los ojos ciérralos
 la marea se levanta Algo se prepara⁴⁰

Os versos citados acima apontam para o poder de transição dos sentidos exercido pela linguagem poética, por meio do qual os signos vêm a ser portas, vêm a ser pontes, ou seja, tornam-se passagens, conexões. O rio dos astros, o rio dos séculos compõem o rio dos signos em seu movimento sempre devenida de conjunção e disjunção, realizado pela escritura como um “silêncio que canta”. A referência à mão também não é fortuita, pois, sob a égide da noite, acontece o despertar, o resplendor das mãos e do cosmos como uma escritura, uma linguagem a ser decifrada. O texto cósmico apresenta-se como o conjunto dos signos. O vocábulo “signos” ecoa as sílabas de “siglos”, ou seja, trata-se de uma linguagem feita de corpos e de tempo, das histórias das gerações, das eras. Aqui, a visão analógica do mundo como texto amplia a dimensão do encontro erótico amoroso enquanto experiência poética, cujas sílabas, cujas palavras esbarram no silêncio, transformando-se, paradoxalmente nesse canto silencioso.

Em “Corriente Alterna”, inserida no volume II de suas *Obras completas* (PAZ, 1998), Octavio Paz discute a relação entre poesia e verbo, demonstrando a ação da poesia moderna, a partir dos poetas românticos, ao constituir-se como crítica radical e virulenta da linguagem em relação à realidade. Para o poeta moderno, sua experiência é sobretudo verbal, trata-se de sua consciência poética (PAZ, 1998, p. 443). Por isso, uma palavra busca outra palavra, sendo a poesia ao mesmo tempo

⁴⁰ Tudo é porta/ tudo é ponte/ agora caminhamos na outra margem/Olha abaixo correr o rio dos séculos/ o rio dos signos/ Olha correr o rio dos astros/ se abraçam e se separam voltam a juntar-se/ falam entre si uma linguagem de incêndios/ suas lutas seus amores/ são a criação e a destruição dos mundos/ A noite se abre/ mão imensa/ constelação de signos/ escritura silêncio que canta/ séculos gerações eras/ sílabas que alguém diz/ palavras que alguém ouve/ pórticos de pilares transparentes/ ecos chamadas senhas labirintos/ Pestaneja o instante e diz algo/ escuta abre os olhos fecha-os/ a maré se levanta/Algo se prepara (Tradução da autora)

“destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras e de los significados, reino del silencio.” (PAZ, 1998, p. 445)⁴¹

Em seu breve texto “Homenaje a Esopo” (PAZ, 1998), o poeta-crítico reafirma a sua visão do mundo como constelação de signos, assim tudo é linguagem, por isso podemos entrever a configuração desse cosmos também nas imagens da noite, do rio, da linguagem de incêndios capaz desse movimento:

Todo lo que nombramos ingresa al círculo del lenguaje y, en consecuencia, a la significación. El mundo es un orbe de significados, un lenguaje. Pero cada palabra posee un significado propio, distinto y contrario a los de las otras palabras. En el interior del lenguaje los significados combaten entre sí, se neutralizan y se aniquilan (PAZ, 1998, p. 445).⁴²

O instante personificado nos versos “Parpadea el instante y dice algo/ escucha abre los ojos ciérralos” afigura-se com um portal do tempo que novamente nos prepara para algo. Motivados por essa referência, podemos, ainda uma vez, retornar ao pórtico denominado de instante para onde os tempos convergem, na obra *Assim falava Zaratustra*, bem como ao canto do sábio: “Eia, pois, homens superiores! Entoai o meu cântico! Entoai agora o canto cujo título é ‘Outra vez’ e cujo significado é ‘por toda a eternidade’.” (NIETZSCHE, 1976, p. 244)

A partir desses elementos, divisamos o eterno retorno nietzscheano, um tempo repleto de ecos de outros tempos, visão labiríntica, porque, no eterno retorno, regressa a diferença, embora regresse também o próprio ir, momento e ciclo do tempo. Nos versos finais do poema “Noche en claro”, o devir é reafirmado pelo sujeito lírico quando este aponta para o círculo que não se fecha: “aquí se acaba el tiempo/ Aquí comienza.”⁴³

⁴¹ Destruição e criação da linguagem. Destruição das palavras e dos significados, reino do silêncio (PAZ, 1998, p. 445). (Tradução da autora)

⁴² Tudo o que nomeamos ingressa no círculo da linguagem e, em consequência, à significação. O mundo é um orbe de significados, uma linguagem. Mas cada palavra possui um significado próprio, distinto e contrário aos das outras palavras. No interior da linguagem, os significados combatem entre si, se neutralizam e se aniquilam (PAZ, 1998, p. 445). (Tradução da autora)

⁴³ aqui acaba o tempo/ Aqui começa (Tradução da autora)

C A P Í T U L O II

Eros e a corpografia urbana

“A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas, e o corpo expressa a síntese dessa interação, descrevendo, em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta.(...)” (JACQUES, 2009. p.130)

2.1. “Noche en claro” e *Nadja*

“[...] diré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton: réplica, respuesta, coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto.” (PAZ, 1998, p.219)⁴⁴

Nadja, romance experimentalista de André Breton (1896-1966) publicado em 1928, propõe a realização dos procedimentos estéticos apresentados por seu autor em 1924, quando da divulgação do primeiro *Manifesto surrealista*.⁴⁵

A abordagem dessa obra constitui importante referência intertextual para a compreensão do poema “Noche en claro” de Octavio Paz, visto que, além de apontar para o Surrealismo, já em sua dedicatória⁴⁶, o poema apresenta muitos

⁴⁴ (...) direi que em muitas ocasiões escrevo como se mantivesse um diálogo silencioso com Breton: réplica, resposta, coincidência, divergência, homenagem, tudo junto (PAZ, 1998, p. 219) (Tradução da autora)

⁴⁵ Destacamos do *Manifesto Surrealista*, de 1924, o excerto que aponta as questões relativas à construção das imagens poéticas, as quais apresentam associações de idéias, muitas vezes alógicas, ou seja, regidas por um elevado grau de arbitrariedade, encerrando certa contradição aparente: “Acontece com as imagens surrealistas como com essas imagens do ópio que o homem não evoca mais, mas que se oferecem a ele espontaneamente, despoticamente. Ele não pode afastá-las, pois a vontade não tem mais força e não governa mais as faculdades (...) É falso, penso eu, pretender que o espírito apreendeu as relações das duas realidades presentes. Para começar, ele nada apreendeu conscientemente. Foi da aproximação de certo modo fortuita dos dois termos que jorrou uma luz especial, clarão de imagem ao qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da centelha obtida; ele é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores. Quando essa diferença existe apenas, como na comparação, a centelha não se produz. (...) os dois termos da imagem não se deduzem um do outro pelo espírito em vista da centelha a produzir, que eles são os produtos simultâneos da atividade que eu chamo de surrealista, a razão inclinando-se a constatar e a apreciar o fenômeno luminoso (BRETON, 1997. p.200-201).

⁴⁶ “A los poetas André Bretón y Benjamin Péret”.

pontos em comum com o referido romance, sobretudo quando consideramos as relações entre o corpo feminino e a cidade.

É importante reiterar que o texto de Octavio Paz se conecta ao romance de Breton por meio dos corpos das personagens e das cenas da própria cidade de Paris. Para compreender as conexões de pensamento entre Paz e Breton, passamos, então, à abordagem das duas obras.

A narrativa de Breton compõe-se de várias cenas cuja atmosfera onírica e cuja presença do maravilhoso traduzem o desejo de liberdade das personagens. Utilizando um discurso marcado pela ausência de encadeamentos lógicos e privilegiando as irrupções do inconsciente, o narrador protagonista relata, por meio de sua escrita poética, sua experiência amorosa com Nadja, uma mulher misteriosa encontrada, casualmente, nas ruas parisienses. Os encontros com essa mulher, ora marcados, ora fortuitos, trazem a singularidade poética nos gestos das personagens, na descrição de sensações, além de acontecimentos muitas vezes inusitados e inverossímeis, como, por exemplo, a cena insólita que o narrador descreve ao se encontrar com Nadja num restaurante durante um jantar. Fascinado pela beleza da mulher, o garçom protagoniza uma cena burlesca:

De fato, conquanto sirva normalmente as mesas vizinhas, na nossa deixa o vinho derramar por fora dos copos e, tomando todas as precauções possíveis ao colocar um prato diante de um de nós, deixa escorregar outro, que vai partir-se no chão. Do começo ao fim da refeição (entramos novamente no reino do incrível) conto ao todo onze pratos partidos (BRETON, 1987. p. 101-102).

A fim de dar relevância ao *non sense* que, invariavelmente, se instala no texto, Breton marca a sua escrita ora com elementos oníricos, ora utilizando-se também de dados verossímeis, por meio do registro fotográfico dos locais de Paris, como teatros, bares, hotéis, praças e restaurantes. Apresenta, assim, os nomes e as fotos dos amigos, alguns quadros de pintores surrealistas com os quais tinha proximidade, bem como desenhos atribuídos à própria Nadja (BRETON, 1987. p. 124-136).

Essa personagem afigura-se-lhe de modo paradoxal, pois, quando a vê pela primeira vez, ela veste trajes muito pobres que revelam a sua condição social, entretanto, nos outros encontros, o narrador já a descreve como uma mulher vestida com o esmero da *coquetterie*.

A narrativa apresenta, de maneira sutil, as dificuldades financeiras e as humilhantes situações por que passa a musa cujo desfecho se dá com a sua internação numa casa para doentes mentais. O narrador-personagem, no entanto, valida, sobretudo, a imagem poética da mulher a qual é revelada em sua singularidade e liberdade por meio da imagem do espírito do ar, cuja leveza também permite ao narrador sobrepor-se à realidade cotidiana, instaurando uma outra realidade, a fim de que, com Nadja, possam criar uma linguagem cifrada, simbólica e por isso mesmo repleta de poeticidade:

Que éramos diante da realidade, dessa realidade que sei agora adormecida aos pés de Nadja, como um cão vadio? Em que latitude poderíamos viver em paz, entregues como estávamos ao furor dos símbolos, objetos que nos víamos de instâncias últimas, de atenções singulares, especiais? De que decorre o fato de, projetados juntos, uma vez para sempre, bem longe da terra, nos curtos intervalos que nosso maravilhoso estupor nos permitia, termos podido trocar algumas impressões incrivelmente harmoniosas por cima dos escombros fumegantes do velho pensamento e da sempiterna vida? Do primeiro ao último dia tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem momentaneamente fixar, mas em caso algum submeter (BRETON, 1987, p.115).

Por fim, o narrador afasta-se de Nadja, tão casualmente quanto o fôra a sua aproximação, e confessa ao leitor que, diante do maravilhoso dessa mulher, não suportaria o peso do sofrimento dela, de sua pobreza, bem como de suas humilhações constantes (BRETON, 1987, p. 140-141). Sua intenção, todavia, consiste no cumprimento da promessa que lhe faz: narrar esse encontro, essa vivência amorosa (BRETON, 1987, p. 152-155).

O texto de Breton mostra-se, no desfecho da narrativa, mais instigante e surpreendente à medida da inserção do leitor no diálogo que, à primeira vista, o narrador estabelece com uma mulher ou ainda com Nadja, como cumprimento da referida promessa. Nesse sentido, o texto poético imprime o próprio ritmo, acoplado-se ao corpo desse leitor, na medida em que também o insere como interlocutor:

Foi essa mesma história que, por minha vez obedeci ao desejo de te contar, embora mal te conhecesse, a ti que não podes agora mais lembrar, mas que sabendo, como por acaso da existência deste livro, nele intervieste tão oportunamente, de maneira tão violenta e eficaz junto a mim com certeza para lembrar-me de que o queria “batendo como uma porta” e que por essa porta não veria entrar jamais ninguém senão a ti. Entrar ou sair senão a ti.

Tu que de tudo quanto aqui eu disse só terás recebido um pouco de chuva em tua mão erguida para “AS ALVORADAS” (BRETON, 1987. p.162).

Assim como o romance em questão, o poema “Noche en claro” faz um convite para uma experiência de mediação corporal com o leitor, como podemos constatar na quarta estrofe, onde o sujeito poético se dirige a uma segunda pessoa, incluindo-a junto a si no movimento do texto.

Todo es puerta
 todo es puente
 ahora marchamos en la otra orilla
 mira abajo correr el río de los siglos
 el río de los signos
 Mira correr el río de los astros
 se abrazan y separan vuelven a juntarse
 hablan entre ellos un lenguaje de incendios
 sus luchas sus amores
 son la creación y la destrucción de los mundos
 La noche se abre
 mano inmensa
 constelación de signos
 escritura silencio que canta
 siglos generaciones eras
 sílabas que alguien dice
 palabras que alguien oye
 pórticos de pilares transparentes
 ecos llamadas señas laberintos
 Parpadea el instante y dice algo
 escucha abre los ojos ciérralos
 la marea se levanta
 Algo se prepara⁴⁷

Para marcar essa interlocução, o sujeito poético utiliza a primeira pessoa do plural: “ahora marchamos en la otra orilla”, e convida seu receptor a participar do movimento cósmico da noite, o qual se coaduna com o desejo amoroso expresso em: “Mira correr el río de los astros/ se abrazan y separan vuelven a juntarse/ hablan

⁴⁷ Tudo é porta/ tudo é ponte/ agora caminhamos na outra margem/Olha abaixo correr o rio dos séculos/ o rio dos signos/ Olha correr o rio dos astros/ se abraçam e se separam voltam a juntar-se/ falam entre si uma linguagem de incêndios/ suas lutas seus amores/ são a criação e a destruição dos mundos/ A noite se abre/ mão imensa/ constelação de signos/ escritura silêncio que canta/ séculos gerações eras/ sílabas que alguém diz/ palavras que alguém ouve/ pórticos de pilares transparentes/ ecos chamadas senhas labirintos/ Pestaneja o instante e diz algo/ escuta abre os olhos fecha-os/ a maré se levanta/Algo se prepara (Tradução da autora)

entre ellos un lenguaje de incendios.” Observamos ainda, nos versos que seguem na quarta estrofe, o sujeito lírico chamar a atenção de seu interlocutor, utilizando o discurso direto com o verbo no imperativo afirmativo: *mira* em: “mira abajo correr el río de los siglos / el río de los signos / Mira correr el río de los astros.” Como no romance de André Breton, o poema também evidencia assim certa ambiguidade, pois pode visar tanto ao leitor quanto à mulher amada pelo sujeito lírico.

Além desse aspecto, tanto a narrativa quanto o poema em foco privilegiam o *modus faciendi* surrealista, conforme assinala o crítico alemão Ludwig Schrader, no artigo intitulado “Octavio Paz y el Surrealismo francés” (SCHRADER, 1990). O estudioso afirma que “Noche en claro” contém uma série de indicações que nos convida a realizar uma leitura intertextual, caso contrário poderíamos reduzir o seu significado. O crítico alemão enfatiza a importância do Surrealismo nessa leitura e sublinha as seguintes afinidades entre as propostas do movimento e o poema em questão:

... valor alógico, de la imaginación – reacción negativa frente a toda a posición que considere la imitación de la realidad, elemento central de la literatura – papel central de la metáfora revolucionaria en su función de reunir elementos lo más lejanos los unos de los otros – autonomía de la poesía y su propósito de cambiar el mundo, a saber, de reconciliar contradicciones y oposiciones – papel fundamental de la mujer y del amor (SCHRADER, 1990, p. 166)⁴⁸

O destaque desses traços surrealistas ocorre devido à correlação entre o poema de Paz e a narrativa bretoniana. De acordo com Schrader, em ambos os casos, temos uma personagem feminina misteriosa, “une belle inconnue” que desvela uma realidade estranha, diferente do cotidiano e de ações triviais, corriqueiras (SCHRADER, 1990, p. 176). Além disso, o autor atenta para a origem russa do nome Nadja cujo significado é esperança e expressa algo inacabado, inconcluso. A bela desconhecida traz assim uma identidade incerta, uma espécie de acaso objetivo, como observa o crítico (SCHRADER, 1990, p. 177).

Por meio desse acaso objetivo, podemos compreender o encontro do narrador com Nadja, e, do mesmo modo, as observações do sujeito lírico acerca da mulher que desaparece no muro esverdeado, nos versos da primeira estrofe, ou

⁴⁸ ... valor ilógico da imaginação – reação negativa diante de toda posição que considere a imitação da realidade, elemento central da literatura – papel central da metáfora revolucionária na sua função de reunir elementos os mais distantes uns dos outros – autonomia da poesia e seu propósito de mudar o mundo, a saber, de reconciliar contradições e oposições- papel fundamental da mulher e do amor (SCHRADER, 1990, p. 166). (Tradução da autora)

ainda em sua visão dúplice da cidade-mulher, a qual se desvela num movimento de aparecer e desaparecer como por detrás de um leque, já no final do poema (SCHRADER, 1990, p.178).

No referido artigo, Ludwig Schrader também acentua as divergências poéticas entre Paz e Breton. O escritor francês postula, enquanto objetivo da produção poética surrealista, o exercício da vitalidade que conduz às transformações sociais. Já o crítico mexicano, por outro lado, pensa primeiramente o poema enquanto finalidade da atividade poética, a qual surge como uma realidade outra, uma crítica, considerando-se sua função na modernidade (SCHRADER, 1990, p. 166). Para os surrealistas, a imaginação significa também a descoberta do sagrado, mas eles não consideram tal descoberta como algo que resulte necessariamente numa obra poética. Já para Octavio Paz, conforme assinala Schrader, citando o ensaio de Lloyd King intitulado “Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz”, “the poem is the Absolute, the primary manifestation of the sacred.” (KING *apud* SCHRADER, 1990, p. 166)⁴⁹

Em *Nadja*, todas as coincidências como a aparição dessa bela desconhecida e dos acasos objetivos estão sempre relacionados à figura do narrador-personagem, ou seja, os acontecimentos não têm outra significação por eles mesmos, mas pelo eu. No poema, o movimento realizado se dá de maneira oposta, pois verificamos uma despersonalização do eu lírico cuja voz muitas vezes aparece também disseminada na primeira pessoa do plural, com o uso frequente de expressões como “nosotros”, “ nosotros tres”, “no teníamos” (SCHRADER, 1990, p. 181). Concordamos com as observações do crítico quando assinala acerca do sujeito poético:

En la parte que hemos llamado punto culminante, este yo – anónimo desde el principio – se esconde detrás de los apóstrofes dirigidos a la mujer-ciudad para luego desaparecer por completo. Tenemos, por decirlo de una manera un poco patética, al final el abandono del yo ante la presencia pura de una revelación. (SCHRADER, 1990, p. 181)⁵⁰

⁴⁹ o poema é o Absoluto, a principal manifestação do sagrado (KING *apud* SHRADER, 1990, p. 166). (Tradução da autora)

⁵⁰ Na parte que chamamos ponto culminante, este eu - anônimo desde o princípio esconde-se atrás das apóstrofes dirigidas à mulher-cidade para logo desaparecer completamente. Temos, por assim dizer de uma forma um pouco comovedora, ao final o abandono do eu diante da presença pura de uma revelação (SCHRADER, 1990, p. 181). (Tradução da autora)

Outro signo perpassa o romance e o poema: a mão resplandecente, a mão ardente, a mão de fogo. No poema, os dedos tatuados do rapaz adolescente, bem como o tesouro em ardência levado pelo sujeito poético ao se distanciar dos outros amigos poetas mostram-se em conjunção com a noite que se abre como uma mão imensa.

Entendemos tratar-se da mesma noite dos clarões apresentada por Breton no *Manifesto Surrealista* (BRETON, 1987. p. 201), quando menciona os dedos que ardem ao produzirem a centelha ou fenômeno luminoso na reunião entre duas imagens díspares para a construção do texto poético.

O sentido da mão de fogo como a mão do poeta, isto é, da escrita poética fica evidente no romance quando Nadja atribui a André Breton o poder ígneo:

A mão de fogo, isso é com você, bem sabe ela é você.”(...) André? André? Você vai escrever um romance sobre mim. Garanto-lhe. Veja só: tudo se esvai, tudo desaparece. (...) Tem que ser um nome relacionado com o fogo, pois é sempre o fogo que aparece quando se trata de você. A mão também, mas menos essencial que o fogo. O que vejo é uma chama que surge do punho, como aqui (faz o gesto de fazer desaparecer uma carta) e que faz com que a mão logo se queime e desapareça num piscar de olhos (BRETON, 1987, p. 103-104).

Entendemos que, ao escrever o romance *Nadja*, a mão de fogo de André Breton torna concretos o amor e a liberdade propostos pela protagonista. Pela escrita e somente por ela, a realidade da obra, o espaço literário impõe-se ao desencontro das duas personagens, reunindo-as novamente.

O crítico alemão Ludwig Schrader afirma, numa outra interpretação, que a mão evidencia a imagem do feminino, pois a tatuagem repousa sobre o corpo da garota, assinalando-a com a inscrição amorosa. Além disso, a mão associa-se ao signo da noite: “La noche se abre/ mano imensa”, isto é, a uma manifestação do cosmos. Schrader refere-se ao trecho do romance *Nadja*, onde há uma mão, num anúncio qualquer, a apontar para o céu. Trata-se, de igual maneira, da busca pela decifração do mistério cotidiano, do destino (SCHRADER, 1990, p. 178). Corroboramos as afirmações deste autor, ao retornamos à passagem do romance na qual a vida é identificada a um criptograma a ser desvelado:

É possível que a vida peça para ser decifrada como um criptograma. Escadas secretas, molduras de onde os quadros deslizam rapidamente e desaparecem para dar lugar a um arcanjo de espada em riste ou para dar passagem aos que devem avançar para sempre.(...) Pode-se conceber a grande aventura do espírito como uma viagem desse gênero ao paraíso dos ardis” (BRETON, 1987, p.117-118).

Faz-se necessário destacar desse trecho as ações de mostrar e de ocultar enquanto atos de decifração dos criptogramas. Observamos a reafirmação do mistério, do oculto, por meio da presença das escadas secretas, dos quadros cujas molduras deslizam para apontar para outro espaço ou mesmo para assinalar a presença do maravilhoso, manifesto também pelo arcanjo de espada em riste. No poema, de igual maneira, há essa correlação das passagens ocultas, ainda nos versos da quarta estrofe, quando o poeta enuncia: “Todo es puerta / todo es puente / ahora marchamos en la otra orilla.

A vivência da outra margem significa, em nossa leitura de Octavio Paz, um despreendimento do mundo objetivo, a experiência do sagrado, o salto mortal, como o próprio autor afirma em seu livro *El arco y la lira* (PAZ, 1990), o qual implica uma mudança de natureza, morte e renascimento cujo movimento se dá em nós mesmos, como “uma grande aventura do espírito”, para lembrar o trecho de *Nadja*, citado anteriormente, ou nas palavras de Paz:

... el hombre es desarraigado como un árbol y arrojado hacia allá, a la otra orilla, al encuentro de sí. Y aquí se presenta otra nota extraordinaria: la voluntad interviene poco o participa de una manera paradójica. Si ha sido escogido por el gran viento, es inútil que el hombre intente resistirlo (PAZ, 1990, p. 123)⁵¹.

Como a porta e a ponte, a noite também se abre configurando-se enquanto um criptograma a ser decifrado. Os signos da outra margem alcançada apontam para o indizível da experiência paradoxal, um silêncio que canta nessa outra margem, apenas divisada por essa escritura de cifras, de signos de tempo ou mesmo de passagens que se abrem para outras passagens onde se conjugam ecos, senhas e labirintos. Destacamos, portanto, os versos:

La noche se abre
 mano inmensa
 constelación de signos
 escritura silencio que canta
 siglos generaciones eras
 sílabas que alguien dice
 palabras que alguien oye
 pórticos de pilares transparentes

⁵¹ O homem é arrancado como uma árvore e arremessado até lá, à outra margem, ao encontro de si. E aqui se apresenta outra observação extraordinária: a vontade intervém pouco ou participa de uma maneira paradoxal. Se foi escolhido pelo grande vento, é inútil que o homem tente resistir-lhe (PAZ, 1990, p. 123). (Tradução da autora)

ecos llamadas señas laberintos⁵²

Constatamos ainda uma estreita proximidade entre a personagem Nadja e a cidade-mulher-presença, de “Noche en claro”: a relação com a pobreza. No romance, Nadja mostra-se pobre e, por fim, enlouquecida. No poema, a cidade-mulher-presença traz a beleza do motim dos pobres.

Acompanhar os sofrimentos de Nadja significa para o narrador do romance deparar-se com o aparelho de controle dos pobres e marginalizados da cidade. Nesse caso, trata-se da forma mais cruel de repressão, a que é exercida pelo controle do subjetivo, da imaginação, a que destrói as potências criadoras humanas em função de uma padronização dos comportamentos, dos sentidos. Essa crítica nos é apresentada por Breton, diante da notícia da internação de Nadja no hospício, como podemos constatar no seguinte trecho:

Não é preciso que se tenha alguma vez penetrado num asilo para saber o que os loucos fazem ali, bem como o que fazem os fascínoras nas casas de correção. Haverá algo mais odioso do que esses aparelhos ditos de correção social em que, por qualquer pecaço, a mínima falta exterior à decência ou ao senso comum, um indivíduo é atirado em meio a outros cuja proximidade pode ser nefasta, privando-o do relacionamento com aqueles cujo senso moral ou prático é mais sedimentado que o seu?(...) A atmosfera dos asilos é tal que não pode deixar de exercer a mais debilitante e perniciosa influência sobre os que lá se abrigam.(...) Isto complicado ainda pelo fato de que qualquer reclamação, qualquer protesto, qualquer movimento de intolerância só concorre para que seja taxado de insociabilidade. (...) Continuo a não ver por que motivo se privaria um ser humano de liberdade (BRETON, 1987. p. 142-147).

No poema em foco, o sujeito poético divisa a beleza da sublevação dos pobres encarnada na cidade-mulher-presença, ao contrário do narrador personagem do romance, quando este último revela: “nunca estive à altura do que ela me propunha” (BRETON, 1987, p.141), o eu lírico afirma a potência de vida ao se entregar amorosamente à mulher, pois esta lhe afigura como a própria liberdade, um corpo que se imiscui no seu de modo amoroso. Para o sujeito lírico, é possível concretizar o amor que o narrador de Breton recusou vivenciar, “o [amor] que não pode ser senão à prova de tudo” (BRETON, 1987, p. 141). Faz-se necessário anteciparmos os versos de Paz que apontam para o encontro amoroso do sujeito poético com a cidade-mulher. O poeta retira-se da presença dos amigos e deambula

⁵² A noite se abre/ mão imensa/ constelação de signos/ escritura silêncio que canta/ séculos gerações eras/ sílabas que alguém diz/ palavras que alguém ouve/ pórticos de pilares transparentes/ ecos chamadas senhas labirintos (Tradução da autora)

por entre as casas, em meio ao frio do outono; ganha as ruas, ganha o corpo da cidade e, ao mesmo tempo, encontra-se com o corpo desdobrável da mulher amada. A força da personificação do meio urbano está assinalada já no segundo verso da sexta estrofe onde temos a visão do rosto da cidade. Não se trata de um rosto qualquer, anônimo, mas de um rosto atravessado pelos afectos do sujeito poético: “es el rostro de mi amor”:

La ciudad se despliega
 su rostro es el rostro de mi amor
 sus piernas son piernas de mujer
 Torres plazas columnas puentes calles
 río cinturón de paisajes ahogados
 Ciudad o Mujer Presencia
 abanico que muestras y ocultas la vida
 bella como el motín de los pobres⁵³

Podemos afirmar, portanto, que o poema não faz uma simples alusão ao texto de André Breton, mas investe-se de todo o poder corporal que *Nadja* apresenta. Trata-se mesmo de uma conexão entre dois corpos que vibram como propõe Suely Rolnik (ROLNIK, 1997) em seu ensaio intitulado “Instaurações de mundos”:

São obras vibráteis. Nada é neutro no entorno, que nem é bem entorno, pois as obras, uma vez criadas, redevêm multiplicidade de elementos e entre elementos passíveis de novos arranjos. No invisível de seu encontro com ambientes (...) um frenesi de atrações e repulsas recompõe o mapa das misturas, e novas obras se fazem (ROLNIK, 1997. p.01).⁵⁴

As obras germinam, enlaçam os corpos, os desenlaçam. Há sempre novas vizinhanças entre elas, potência de contaminação na qual tudo se transforma em matéria de criação artística. Trata-se, nessa concepção, de reinventar as experiências por meio de uma linguagem compatível a elas. Tal vivência da leitura significa, em suma, um ato político que se faz prática artística, não representa o real nem delinea projeções do futuro: expõe simplesmente as forças que os animam, afetando-os corporalmente. Podemos observar as palavras de Rolnik no seguinte excerto:

O que a política assim praticada pretende é “tornar visível o invisível”, como já dizia Paul Klee. (...) Para isso, ela depende da experiência do sensível, única via de acesso a esta invisível nudez do real. (...) é o fio vital que alinhava os corpos de certa maneira, dependendo do que em cada um é

⁵³ A cidade se desdobra/ seu rosto é o rosto do meu amor/ suas pernas são pernas de mulher/ Torres praças colunas pontes ruas/ rio cinturão de paisagens afogadas/ Cidade ou Mulher Presença/leque que mostras e ocultas a vida/ bela como o motim dos pobres (Tradução da autora)

⁵⁴ < http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/bard_completo.pdf > acessado em 05 de janeiro de 2012.

afetável ou não pelo outro, dos efeitos de cada um no outro (ROLNIK, 1997.p. 02).

Ao considerarmos essa prática política, estamos propondo que as conexões entre os textos de Octavio Paz e de André Breton compõem um agenciamento maquínico, ou seja, constituem-se como máquinas desejan⁵⁵ cujos fluxos e cujos cortes, suas associações e desarticulações, conduzem a um movimento político, ou melhor, micropolítico, como propõem Suely Rolnik e Félix Guattari em seu livro intitulado *Micropolíticas: cartografias do desejo* (GUATTARI, ROLNIK, 1999).

Os autores postulam que há uma revolução molecular traduzida pelo atrevimento da singularização, da autonomia de um grupo ou agenciamento coletivo em oposição à tentativa de controle da produção de subjetividade em escala mundial (GUATTARI, ROLNIK, 1999, p. 45). Evidencia-se, portanto, uma resistência contra a serialização da subjetividade, pois os diversos processos de singularização frustram os mecanismos de interiorização, isto é, os mecanismos da subjetividade delineada pelo capitalismo em seus modos de produção. No lugar destes, afirmam os seus próprios valores que significam, em suma, a recusa de um certo ritmo de trabalho e a percepção de um tempo não atrelado à ordem produtiva, mas aberto a novas configurações e vivências. (GUATTARI, ROLNIK, 1999, p.47).

A conexão Paz-Breton, por meio dos seus textos poéticos, permite-nos entendê-la como uma ação molecular, micropolítica, uma vez que afirmam o desejo e, mais ainda, o amor. Os microprocessos revolucionários, como observam Rolnik e Guattari, constituem, nas artes, um modo de sensibilidade completamente novo, pois eles se revelam por

um calor nas relações, por determinada maneira de desejar, por uma afirmação positiva da criatividade, por uma vontade de amar, por uma

⁵⁵ O conceito de máquina desejan⁵⁵ é discutido por Deleuze e Guattari, na obra intitulada *O Anti-Édipo - capitalismo e esquizofrenia* (DELEUZE, GUATTARI, 2010). Trata-se, a nosso ver, de um mecanismo de produção que envolve o corpo, diz do corpo, manifesta-se nele em sua totalidade, produção física e simbólica, do inconsciente: máquinas que funcionam por acoplamentos, por conexões, a emitirem fluxos que outra máquina corta, é corpo, não uma metáfora como nos adverte os autores: “Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode (...) é assim que somos todos ‘bricoleurs’, cada um com suas pequenas máquinas.” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 11) Ou ainda, para compreender esse movimento/acoplamento: “As máquinas desejan⁵⁵ são máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva ‘e’, ‘e depois’... É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio-a boca). E como a primeira, por sua vez, está conectada a uma outra relativamente à qual se comporta como corte ou extração, a série binária é linear em todas as direções. O desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr flui e corta.” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.16)

vontade de simplesmente viver ou sobreviver, pela multiplicidade dessas vontades. É preciso abrir espaço para que isso aconteça. O desejo só pode ser vivido em vetores de singularidade (GUATTARI, ROLNIK, 1999, p. 47).

2.2 Rostos de Eros

*“(...)nesta noite/ por pouco que de pétalas de amêndoas amargas
seja regada/ uns ares de vinho novo/ um pouco ácido/ um pouco
doce/ ácido e doce/ como um novo vulcão/ cuja lava reproduziria
indefinidamente teu rosto.” (PÉRET, 1985, p. 115)*

Os movimentos de ocultar e de desvelar fazem parte também da natureza e dos rituais de Cupido, Amor ou Eros. Essa divindade assume, no poema, múltiplas significações, por isso analisá-la significa buscar suas variadas formas, suas nuances. Cumpre destacar, portanto, a sua primeira indicação no verso que designa o adolescente: “venablo de Cupido”, o *puer alatus* dos romanos, divindade cujos atributos são a beleza, a dubiedade, a futilidade, a lascívia, a belicosidade.

Esse epíteto conecta o poema à *Fábula de Polifemo y Galatea*, do escritor espanhol Luis de Góngora y Argote (1561-1627): “Era Acis un venablo de Cupido” (GÓNGORA, 2008, p. 67). De acordo com Ludwig Schrader (SCHRADER, 1990), trata-se de uma alusão a assinalar o suporte mítico do texto. Concordamos com Schrader quanto à função do epíteto em indicar o substrato mítico presente no poema, pois entendemos que a alusão à *Fábula* gongorina tem o objetivo de aproximar o adolescente do personagem Acis, ressaltando, portanto, a intrínseca conexão do poema com a figura de Cupido ou Amor, além de proporcionar a abertura do sentido do texto para as nuances dessa divindade.

A *Fábula*, dirigida ao conde de Niebla, trata dos ardis amorosos nos quais se envolvem o ciclope Polifemo, a ninfa Galatéia e o pastor Acis, por ação de Cupido ou Amor. Góngora acentua, em seu longo poema de 63 estrofes, o enamoramento de Acis e Galatéia, relevando a beleza física das duas personagens. Já Polifemo, em virtude de seu aspecto horrendo e de sua voz aterradora, recebe o desdém de Cupido, logo, o de Galatéia, a quem dedica sua paixão:

XXX
No al Ciclope atribuye, no, la ofrenda
No a sátiro lascivo, ni a otro feo

Morador de las selvas, cuya rienda
 El sueño aflija, que aflojó el deseo
 El niño dios, entonces de la venda,
 Ostentación gloriosa, alto trofeo
 Quiere que al árbol de su madre sea
 El desdén hasta allí de Galatea
 (GÓNGORA, 2008.p. 70)⁵⁶.

A aproximação do casal ocorre num ritual em que, primeiramente, o belo pastor Acis encontra Galatéia adormecida, e, enamorado, deixa-lhe presentes para que ela o procure. A ninfa desperta e busca quem lhe fez a oferenda, encontrando Acis que finge também estar adormecido. O poema aponta, nesse idílio, para a destreza de Cupido em aguilhoar Galatéia, utilizando-se do colorido da imaginação da jovem:

XXXIV
 Como la Ninfa bella, compitiendo
 Con el garzón dormido en cortesía;
 No sólo para, mas el dulce estruendo
 Del lento arroyo enmudecer querría.
 A pesar luego de las ramas, viendo
 Colorido el bosquejo que ya había
 En su imaginación Cupido hecho
 Con el pincel que le clavó su pecho

(GÓNGORA, 2008. p. 74)⁵⁷.

A descrição do pastor Acis mostra-se bastante curiosa, porquanto ressalta seu caráter solar, identificando-o ao sol que o acompanha como uma salamandra de fogo. Além disso, o rapaz, filho de um fauno com uma ninfa, encarna as forças naturais e um irrefreável desejo ao contemplar Galatéia como um cristal ou um belo ímã adormecido, uma deidade, como podemos observar nos seguintes versos:

XXIV
 Salamandria del Sol, vestido estrellas
 Latiendo el Can del cielo estaba, cuando
 (Polvo el cabello, húmidas centellas,
 Sí no ardientes aljófares, sudando)
 Llegó Acis, y de ambas luces bellas
 Dulce Occidente viendo al sueno blando,

⁵⁶ Por do ciclope a oferta não é tida; / nem de sátiro ardente, nem no ensejo,/ De outro feio silvano cuja brida/ O sono aflija, que afrouxou o desejo./ Mas o Deus cuja venda lhe é impingida, / Gloriosa ostentação, troféu sobejo/ Quer que na árvore seja da mãe Déia/ O desdém até ali de Galatéia (GÓNGORA, 2008. p. 71). (Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos)

⁵⁷ Não, como a ninfa bela, a emparelhar/ Com o moço adormecido em cortesia, / Não pára apenas, mas o doce atroar/ Do lento arroio emudecer queria. / Não obstante logo as ramas, ao notar/ Colorido o bosquejo que já havia / Em sua imaginação Cupido feito/ Só com o pincel que lhe cravou no peito (GÓNGORA, 2008. p. 75).(Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos)

Su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
Al sonoro cristal, al cristal mudo
(GÓNGORA, 2008. p.64)⁵⁸.

XXV
Era Acis un venablo de Cupido
De um fauno – medio hombre, medio fiera –
Em Símetis, hermosa ninfa, habido:
Gloria del mar, honor de su ribera
El bello imán, el ídolo dormido
Que acero sigue, idólatra venera
Rico de cuanto el huerto ofrece pobre,
Rindem las vacas y fomenta el robre
(GÓNGORA, 2008. p. 66)⁵⁹.

A visão de Cupido apresentada por Luis de Góngora reveste-se de toda a concupiscência que é atribuída a esta divindade quando descreve o encontro sexual do casal num espaço côncavo de uma pedra. Destacamos a ressonância dos versos do poeta espanhol (descrição do encontro erótico de Acis e Galatéia) nos seguintes versos de “Noche en claro”: “Niños feroces gatos salvajes/ dos plantas ariscas enlazadas/ dos plantas con espinas y flores súbitas”⁶⁰.

Observamos nos versos da Fábula gongorina que o espaço da selva mostra-se privilegiado ao concurso amoroso, sendo que, nesse lugar recôndito, as plantas encontram-se enlaçadas aos troncos e às pedras. Os versos de Paz fazem ressoar os de Góngora, pois apontam para a mesma natureza selvática presente nos corpos dos adolescentes. Além disso, a aliteração da sibilante em ambos os textos remete-nos à sonoridade das selvas e denotam, junto às imagens descritas nos dois poemas, a vivência da sexualidade. Destacamos, então, a presença da mesma aliteração na estrofe abaixo:

XXXIX
Más agradable y menos zahareña,
Al mancebo levanta venturoso,
Dulçe ya concediéndole y risueña,
Paces no al sueño, treguas si al reposo.
Lo cóncavo haçia de una peña
A un fresço sitial dosel umbroso

⁵⁸ Salamandra do sol, vestido estrelas, / Latindo o cão do céu estava quando/ (Pó o cabelo, úmidas chispas aquelas, / Se não ardentes pérolas suando)/ Chegou Acis das duas luzes belas/ Doce Ocidente vendo o sono brando,/ A boca deu e os olhos deu, em tudo/ Ao sonoro cristal, ao cristal mudo (GÓNGORA, 2008. p.65). (Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos)

⁵⁹ Venábulo era Acis de Cupido, / Por um fauno, meio homem, meio fera, / Em Simétis, formosa ninfa, habido; / Glória do mar e honra das praias era. / O belo imã, o ídolo dormido, / Que aço acompanha, idólatra venera,/ Rico de quanto o horto oferta pobre/ Rendem as vacas e destila o robre (GÓNGORA, 2008. p. 67). (Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos).

⁶⁰ Meninos ferozes gatos selvagens/ duas plantas ariscas enlaçadas/ duas plantas com espinhos e flores súbitas (Tradução da autora)

Y verdes celosías unas yedras,
Trepando troncos y abrazando piedras
(GÓNGORA, 2008. p. 80)⁶¹

O enlevo do casal é desfeito ao escutarem a terrível voz de Polifemo que dirigia seus cantos amorosos a Galatéia. Ao perceber a presença de Acis, o ciclope lança sobre o pastor uma pedra colossal, emparedando-o. Polifemo, talvez a personagem mais elaborada, a despeito de sua fealdade, conserva hábitos refinados, pois sabe dialogar, ao tentar convencer a moça a acompanhá-lo, cantar, além de administrar suas muitas posses. Diante de sua desventura amorosa, o ciclope assume um destino trágico, pois converte-se em assassino de Acis, por obra do mesmo Amor. Polifemo evidencia-se nesse caso como mais uma vítima de Cupido, o qual se mostra não somente belo como terrífico.

O traço malévolos de Cupido faz-se evidente ainda na beleza do pastor Acis. Magistralmente, Luis de Góngora identifica Cupido a uma víbora que se encontra oculta no leito do casal, sendo o pastor a peçonha que ele destila para a ninfa a sorver até a última gota:

XXVI

En la rústica greña yace oculto
El áspid, del intonso prado ameno,
Antes que del peinado jardín culto
En el lascivo regalado seno:
En lo viril desata de su vulto
Lo más dulce el Amor de su veneno;
Bébelo Galatea, y da otro paso
Por apurlarle la ponzoña al vaso.
(GÓNGORA, 2008. p. 76)⁶²

No artigo intitulado “*Cherubino al di là del tempo predatore*” (FIORESE, 2011), o crítico Fernando Fábio Fiorese Furtado retoma também algumas das muitas manifestações do deus do amor, na tradição romana, denominado também de Cherubino. Este reúne os atributos do deus babilônico *Karibu*, homem e animal, bem como os de *Kerub*, da tradição hebraica marcado pela efusão da sabedoria. O autor

⁶¹ Mais agradável, menos resistente,/ Ao mancebo levanta venturoso,/ Doce já concedendo-lhe e ridente,/ Não paz ao sono: tréguas ao repouso. Servia o cavo de uma penha rente,/ A fresco assento, de dossel umbroso;/ De verdes rótulas, heras galgando/Os troncos altos, pedras abraçando (GÓNGORA, 2008. p. 81). (Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos)

⁶² Na grenha rústica se aquieta oculto/ O áspide, do intonso prado ameno,/ Antes que do penteado jardim culto/ No seio regalado e de ordem pleno:/ Pois no viril desata de seu vulto/ O mais dúlcido, o Amor de seu veneno:/ Bebe-o a ninfa, e dá mais um passo raso/ Para esgotar toda peçonha ao vaso (GÓNGORA, 2008. p. 77). (Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos)

aponta-o como a criança nua, zombeteira, patética e perigosa a qual se afigura em obras da poesia ocidental como em Dante Alighieri, Torquato Tasso e Pierre de Ronsard e mesmo na obra operística de Mozart. Nesse sentido, Cherubino “desvela a força elementar que domina e reúne amante e amada.” (FIORESE, 2005. [s.p.]

Em seu livro *A dupla chama: amor e erotismo* (PAZ, 1994), Octavio Paz aborda também a imagem do Amor, focalizando o conto de “Eros e Psiquê”. Considera, portanto, a obra intitulada *Asno de ouro*, do filósofo e escritor romano *Lucius Apuleius* (125-164 a.C). Segundo o crítico mexicano, “Eros e Psiquê” mostra-se como um conto de amor realista, em termos do relacionamento amoroso, pois ambas as personagens cultivam um sentimento mútuo, correspondido (PAZ, 1994, p.31).

Pelo fato de sua beleza assemelhar-se à de Vênus, Psiquê é amaldiçoada pela deusa a qual solicita a seu filho que faça Psiquê enamorar-se de uma criatura horrenda, serpente ou demônio, conduzindo-a à morte. No texto de Apuleio, Eros também é apresentado em sua forma terrífica, malévola, como podemos constatar no seguinte excerto da fábula:

E, imediatamente, chamou seu filho, esse moleque alado e incrivelmente audacioso, de maus hábitos que, com completo desprezo pela disciplina, anda armado com chamas e dardos pelas casas alheias durante a noite, no intuito de desmanchar casamentos e que, impune, comete as mais vergonhosas ações, além de não fazer nada de bom. Embora por natureza ele seja mal criado, Vênus o atíça ainda mais com palavras, levando-o até aquela cidade para apontar-lhe Psiquê – pois esse era o nome da moça – em pessoa, depois de lhe contar tudo sobre o confronto de belezas.⁶³

Ao deparar-se com a jovem, entretanto, o deus propositalmente se aguilhoa, rompendo, assim, o que prometera a sua mãe. Leva Psiquê ao seu palácio e toma-a por esposa. Suas ardentes relações tornam-se objeto das conversas dos imortais e chegam até Vênus. A curiosidade em relação ao deus leva Psiquê a contrariar suas admoestações para que não o veja. A jovem acende um candeeiro na obscuridade da alcova, como nos relata a fábula:

Ela viu o cabelo brilhante e farto da cabeça dourada que recendia a ambrosia, viu os ombros brancos como leite, as faces rosadas emolduradas pelos cachos de cabelo com um brilho que ofuscava até mesmo a luz trêmula do candeeiro⁶⁴

⁶³ <<http://www.sophia.bem-vindo.net/tiki-index.php?page=Apuleio+Eros+e+Psique> >Acessado em 22 de janeiro de 2012.

⁶⁴ <<http://www.sophia.bem-vindo.net/tiki-index.php?page=Apuleio+Eros+e+Psique> >Acessado em 22 de janeiro de 2012.

Por essa revelação, a moça perde o deus, ferido pelo óleo da candeia, e precisa passar por inúmeras provas para recuperar o amante em toda a sua visibilidade. Em contrapartida, alucinada pela ira e pelo desejo de vingança, Vênus amaldiçoa seu filho. Por meio de suas palavras, compreendemos bem o significado desse deus alado e encontramos ainda uma curiosa designação da deusa para Psiquê e, conseqüentemente, para esta união com Eros: salamandra. Faz-se necessário acompanharmos esse trecho da fábula:

Tua malcriação consiste em ter desobedecido às ordens da tua mãe, aliás da tua senhora, pisando-me aos pés, impondo-me uma rival – tu, fedelho de pouca idade – dormindo com ela, enchendo-a de abraços ainda imaturos, de tal sorte que talvez eu ainda tenha de aturá-la como nora? Julgas de fato, devasso e asqueroso sedutor, que somente tu podes ter um filho e que eu por ser mais velha não poderia conceber? Pois fica sabendo que gerarei um filho melhor que tu. Aliás, para que sintas a humilhação, adotarei um dos meus escravos e lhe darei tuas asas, teu archote, tuas setas e tudo quanto carregas, mas para outro fim. (...) já farei com que te arrependas de teus jogos amorosos,(...) E que faço agora ridicularizada por todos? Onde me esconderei? De que modo dominarei essa salamandra?⁶⁵

Psiquê, a alma, a salamandra, não sucumbe aos caprichos da deusa. Pelo contrário, desce aos infernos e consegue, a duras penas, retornar vitoriosa. Nisto consiste o emblema de queda e ressurreição nessa narrativa. Ademais, conforme o afirma Paz, há muitas histórias amorosas que envolvem a paixão entre deuses e mortais, são, contudo, invariavelmente sensuais e em nenhum desses enlaces figura a atração pela alma da pessoa amada, como se dá no referido conto de Eros e Psiquê (PAZ, 1994, p. 31).

O poeta crítico mexicano distingue, na obra supracitada, a fronteira entre amor e erotismo. Afirma que o primeiro significa uma escolha pela alma-corpo de uma única pessoa, já o segundo diz respeito a uma aceitação, a um magnetismo entre os corpos. Assim, a idéia do encontro contém duas condições contraditórias: a involuntária atração entre os amantes, enquanto força poderosa, magnética bem como a escolha de uma única pessoa. Em outras palavras, o território amoroso imanta-se de predestinação e de liberdade. Nisto consiste a transformação da concepção de objeto erótico em indivíduo singular, livre (PAZ, 1994, p. 34-35).

⁶⁵ <<http://www.sophia.bem-vindo.net/tiki-index.php?page=Apuleio+Eros+e+Psique>>Acessado em 22 de janeiro de 2012.

Diante dessa concepção acerca do amor e do erotismo, Octavio Paz propõe, em *A dupla chama* (PAZ, 1994.), o que denomina de uma ética, uma estética e uma etiqueta, isto é, uma cortesia concernente a um saber e a uma prática, “uma escola de sensibilidade e de interesse” (PAZ, 1994, p.36), na qual o adepto deve saber o momento de sentir, de pronunciar-se ou de calar-se, obtendo um conhecimento dos sentidos iluminados pela luz da alma, uma sensualidade, uma atração erótica refinada.

Desse modo, Paz evoca uma imagem bastante singular em seu pensamento, a dos círculos concêntricos em que se mostram intrinsecamente relacionados o sexo, o erotismo e o amor: “o sexo é a raiz, o erotismo é o talo, e o amor, a flor. E o fruto? Os frutos do amor são intangíveis. Este é um de seus enigmas.” (PAZ, 1994. p.37)

Além desses argumentos utilizados com o intuito de discutir a tríade ética-estética-etiqueta, o poeta-crítico mexicano realiza a sua leitura do diálogo *Banquete*, do filósofo grego Platão (427 a.C – 347 a.C). Ele considera como o centro dos discursos acerca de Eros a narrativa da sacerdotisa Diotima. Relewa o fato de Platão atribuir a uma mulher o discurso mais importante dentre todos os expostos pelos comensais. Para Paz, o feminino constitui, nesse caso, uma reminiscência, no sentido platônico, de reconhecimento das origens, uma espécie de descida às verdades primordiais.

Diotima de Mantinéia afirma as especificidades da natureza do amor e, de início, observa a sua ambivalência entre a abundância (Poros) e a escassez (Penia), elementos dos quais é oriundo. Faz-se necessário destacar aqui as palavras do crítico, a fim de explicitar a sua análise de Eros, a partir do referido diálogo:

Eros não é um deus nem um homem, é um demônio, um espírito que vive entre os deuses e os mortais. Define-o a preposição entre: em meio desta e de outra coisa. Sua missão é comunicar e unir os seres vivos.(...) É filho da Pobreza e da Abundância e isso explica a sua natureza de intermediário, comunica a luz com a sombra, o mundo sensível com as idéias (PAZ, 1994. p.42).

Dada a ambivalência de sua origem, Eros não se apresenta como belo, mas deseja a beleza. O desejo o anima, por isso não se afigura aos olhos de Diotima como algo simples, pois nasce da contemplação de um corpo belo. A partir daí, o discurso propõe uma gradação nesse ato de contemplar o qual passa aos outros corpos belos. Na sequência, os amantes buscariam abstrair o corpo, elevando-se à

idéia de beleza até a sua identificação com a alma virtuosa, com a beleza incorpórea.

De acordo com Octavio Paz, Diotima ignora, no seu discurso, os sentimentos da alma apaixonada, desconsidera, portanto, aquele ou aquela a quem se ama e os compreende como simples degraus na escala da contemplação, como corpos belos. Nesse sentido, o autor enfatiza que não há, no *Banquete* a exposição da condição necessária ao amor, ou seja, a presença do outro ou da outra que aceita ou rejeita o sentimento amoroso, aquele que converte o desejo em livre-arbítrio, pois, “para Platão, o amor não é propriamente uma relação, é uma aventura solitária.”(PAZ, 1994. p.46.)

No capítulo intitulado “O verdadeiro amor”, do livro *A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres* (FOUCAULT, 1984), Michel Foucault também apresenta uma análise do *Banquete*, de Platão, evidenciando aí a passagem dos discursos entre a conduta amorosa e a reflexão em torno do ser do amor. Segundo Foucault, os interlocutores que participam das discussões iniciais do *Banquete* preocupam-se em louvar o deus ou mesmo em colocar as suas críticas. Assim sendo, enfatizam principalmente o jogo das condutas, dos comportamentos e demarcam os limites entre o bom e o mau amor (FOUCAULT, 1984, p. 207).

O pensador francês destaca também o discurso de Diotima, constatando uma mudança nos discursos do simpósio bem como o deslocamento do sentido do objeto do amor. Passa-se, portanto, da focalização do objeto amado (ton erōmenon), para aquele que ama (erasta). Tal deslocamento não significa que o objeto passe a ser desconsiderado nesse ponto do diálogo, mas que assume um novo sentido. Embora haja distinção entre o mau amor do corpo e o belo amor da alma, Foucault aponta que não há uma demarcação nítida entre as duas instâncias, mas observa o movimento contínuo para o belo, isto é, do belo corpo aos belos corpos e destes para as almas (FOUCAULT, 1984, p. 208). Em seguida, constata a gradação que compreende as regras de conduta, depois, os conhecimentos até se chegar à verdade. Observamos, então, a análise do escritor francês: “Não é a exclusão do corpo que caracteriza essencialmente, para Platão, o verdadeiro amor; é que ele é, através das aparências do objeto, relação com a verdade.”(FOUCAULT, 1984. p. 209)

Nesse ponto da argumentação foucaultiana, constatamos uma divergência ao compará-la com as assertivas de Octavio Paz. O crítico mexicano reitera que, para Platão, os objetos eróticos (sejam eles o corpo ou a alma do efebo) nunca são sujeitos, porque possuem um corpo mas não sentem, apresentam uma alma, mas calam-se, isto é, porque assumem de fato a sua condição de objetos (PAZ, 1994. p.47). Michel Foucault demonstra, por outro lado, que, se Eros significa, em última instância, uma relação com a verdade, a união entre os dois amantes apenas deveria ocorrer com a condição de que erômeno e erasta fossem conduzidos ao verdadeiro pela força do mesmo Eros. Faz-se necessário acompanhar o raciocínio do filósofo francês com as mesmas palavras:

Na erótica platônica, o amado não poderia manter-se na posição de objeto em relação ao amor do outro, esperando simplesmente recolher, em nome da troca à qual ele tem direito (posto que ele é amado), os conselhos de que necessita e os conhecimentos aos quais aspira. Convém que ele se torne efetivamente sujeito nessa relação de amor (FOUCAULT, 1984.p. 210).

Diante desses argumentos, a dialética do amor exige dos dois amantes movimentos semelhantes, isto é, ambos dirigem-se ao arrebatamento para o verdadeiro. A partir do momento em que Eros significa dirigir-se à verdade, enamorar-se dela, ao mais sábio em amor caberá guiar o outro e ajudá-lo a não se aviltar nos prazeres baixos. Pelo contrário, cabe ao mais sábio demonstrar que o amor, como consequência da relação com a verdade, permite-lhes triunfar sobre os desejos, pois tornam-se mais fortes do que eles próprios (FOUCAULT, 1984, p. 211). Modifica-se, portanto, o jogo amoroso no qual se apresentava uma relação de dominação entre o amante e o amado. Nesse sentido, a representação do sujeito ativo e do objeto assediado não tem mais razão de ser e os dois seres assumem um movimento completamente outro: o de uma rota na qual se busca a sabedoria.

Michel Foucault apresenta-nos, portanto, uma reflexão sobre a ética da erótica platônica, aprofundando as reflexões acerca da sexualidade a partir da cultura grega e, ao mesmo tempo, atualizando-as na medida em que, como Octavio Paz, focaliza a temática do corpo, do erotismo e do amor como ponto nevrálgico para se pensar as relações de poder, as políticas que incidem sobre o corpo, levando-nos mesmo a questionarmos a nossa posição e conduta dentro de uma

lógica planetária, ou seja, de interconexão entre todos os vivos, ainda que considerados em sua individualidade.

É necessário acompanhar os argumentos de Foucault na reafirmação de um trabalho ético dentro da erótica platônica, considerando o mito do Andrógino narrado por Aristófanes no *Banquete*:

E aí, a resposta ao desafio de Aristófanes transforma a resposta que este último dava: não é a outra metade de si mesmo que o indivíduo busca no outro; é o verdadeiro com o qual sua alma é aparentada. Como consequência, o trabalho ético que lhe é necessário fazer será o de descobrir, de sustentar, sem desistir jamais, essa relação com a verdade que era o suporte de seu amor (FOUCAULT, 1984, p. 212).

Os versos de “Noche en claro” convidam-nos também ao seu jogo erótico, por meio do qual divisamos a ética paziana de vivência do corpo, dos corpos. “Tudo é porta, tudo é ponte”, afirma o poeta, e suas passagens conduzem-nos para o cerne da noite, lugar paradoxal onde se evidencia o encontro amoroso com a cidade-mulher-presença e, simultaneamente, a desapareição do casal de amantes, signos em rotação presentes por meio da linguagem poética. Assim sendo, o erotismo move a poesia e identifica-se ao próprio ato poético, cuja linguagem se mostra como desvio, como transgressão do discurso para converter-se em ritual da sedução e do próprio encontro amoroso (PAZ, 1994, p. 13). Erotismo e poesia constituem-se como realidades homólogas: erótica verbal, poética corporal. A linguagem poética é ritual, cerimônia na qual o erotismo se transfigura em cópulas de sons e de imagens, erige-se em metáforas corpóreas, convida à imaginação. Pelo corpo, o poema alça vôo, diz do mais além do desejo: “a poesia erotiza a linguagem e o mundo, porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo.” (PAZ, 1994. p.12)

La ciudad se despliega
 su rostro es el rostro de mi amor
 sus piernas son piernas de mujer
 Torres plazas columnas puentes calles
 río cinturón de paisajes ahogados
 Ciudad o Mujer Presencia
 abanico que muestras y ocultas la vida
 bella como el motín de los pobres
 tu frente delira pero en tus ojos bebo cordura
 tus axilas son noche pero tus pechos día
 tus palabras son de piedra pero tu lengua es lluvia
 tu espalda es el mediodía en el mar
 tu risa el sol entrando en los suburbios
 tu pelo al desatarse la tempestad en las terrazas del alba
 tu vientre la respiración del mar la pulsación del día
 tú te llamas torrente y te llamas pradera
 tú te llamas pleamar

tienes todos los nombres del agua
 Pero tu sexo es innombrable
 la otra cara del ser
 la otra cara del tiempo
 el revés de la vida
 Aquí cesa todo discurso
 aquí la belleza no es legible
 aquí la presencia se vuelve terrible
 replegada en sí misma la Presencia es vacío
 lo visible es invisible
 Aquí se hace visible lo invisible
 aquí la estrella es negra
 la luz es sombra luz la sombra
 Aquí el tiempo se para
 los cuatro puntos cardinales se tocan
 es el lugar solitario el lugar de la cita
 Ciudad Mujer Presencia
 aquí se acaba el tiempo
 aquí comienza⁶⁶

A imagem dupla da cidade-mulher apresenta-nos um corpo que se desdobra - “La ciudad se despliega”- tornando-se presenças com seu rosto e praça, pernas, torres e colunas, olhos e pontes, axilas e noite, peitos e dia, riso e sol, espádua, ruas e rios, língua e chuva, tempestade e cabelos, ventre e mar. Esse corpo-paisagem é revelado aos olhos do leitor pelo ato de contemplação da mulher. Há, nos versos supracitados, uma gradação, que parte da visão de um corpo belo até a sua ilegibilidade, como podemos assinalar no trecho: “bella como el motín de los pobres” até “aquí la belleza no es legible”.

Pode-se afirmar, portanto, um certo platonismo nessa contemplação gradativa que vai do rosto ao sexo, das axilas e dos peitos até à respiração, à pulsação, do corpo da mulher a conduzir o sujeito poético da experiência corporal ao indizível, ao

⁶⁶A cidade se desdobra/ seu rosto é o rosto do meu amor/ suas pernas são pernas de mulher/ Torres praças colunas pontes ruas/ rio cinturão de paisagens afogadas/ Cidade ou Mulher Presença/leque que mostras e ocultas a vida/ bela como o motim dos pobres/ tua fronte delira mas em teus olhos bebo cordura/tuas axilas são noite mas teus peitos dia/ tuas palavras são de pedra mas tua língua é chuva/ tua espádua é o meio dia no mar/ teu riso o sol entrando nos subúrbios/ teu cabelo ao desatar-se a tempestade nos terraços da alba/ teu ventre a respiração do mar a pulsação do dia/ Tu te chamas torrente e te chamas pradaria / Tu te chamas preamar/ tens todos os nomes da água/ Mas teu sexo é inominável/ a outra face do ser/ a outra face do tempo/ o avesso da vida/ Aqui cessa todo discurso/ aqui a beleza não é legível/ aqui a presença se volta terrível/ encerrada em si mesma a Presença é vazio/ o visível é invisível/ Aqui se faz visível o invisível/ aqui a estrela é negra/ a luz é sombra luz a sombra/ Aqui o tempo para/os quatro pontos cardeais se tocam/ é o lugar solitário o lugar do encontro/ Cidade ou Mulher Presença/ aqui termina o tempo/ aqui começa. (Tradução da autora)

vazio, ou seja, passa-se do mensurável a uma realidade imensurável, diante da idéia de uma beleza ilegível, indecifrável:

Aquí cesa todo discurso
 aquí la belleza no es legible
 aquí la presencia se vuelve terrible
 replegada en sí misma la Presencia es vacío
 lo visible es invisible
 Aquí se hace visible lo invisible
 aquí la estrella es negra
 la luz es sombra luz la sombra

Os versos acima permitem-nos também verificar a reafirmação de Eros, assinalado pela abundância (Poros) e pela escassez (Penia), retomando a mesma ambivalência constatada no discurso da personagem Diotima, no *Banquete* de Platão:

E por ser filho o Amor de Recurso e de Pobreza foi esta a condição em que ele ficou. Primeiramente ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível, mago, feiticeiro, sofista. E nem imortal é a sua natureza nem mortal, e no mesmo dia ora ele germina e vive, quando enriquece; ora morre e de novo ressuscita, graças à natureza do pai; e o que consegue sempre lhe escapa, de modo que nem empobrece o Amor nem enriquece, assim como também está no meio da sabedoria e da ignorância (PLATÃO, 1991. p.35).

Essa mesma relação entre abundância e escassez desdobra-se no poema por meio do jogo antitético entre presença e vazio, entre o visível e o invisível, entre luz e sombra, permitindo-nos relacioná-lo também ao jogo amoroso de Eros, no conto de Apuleio, o esplendor da divindade sob a candeia de Psiquê na obscuridade da alcova.

Nos versos referidos anteriormente, conferimos a duplicidade abundância-escassez do deus presente na visão do poeta diante da mulher que vai sendo revelada por meio de um ritual de cortesia erótica. Cumpre ressaltar que o platonismo, no poema de Paz, é evidenciado na medida em que consideramos as suas leituras sobre do fin'amors provençal.

O poeta-crítico assinala que a expressão "amor cortês" demonstra as diferenças entre *corte* e *villa*. Não propõe o amor villano, o da copulação e da procriação, mas um amor elevado o qual não tinha por finalidade o mero prazer

carnal e a reprodução. Trata-se de um amor cultivado na corte, donde o termo fin'amors significa o amor purificado, refinado (PAZ, 1994, p.70).

Paz argumenta acerca da influência do platonismo na poesia provençal que chega aos trovadores por meio das formas poéticas árabes andaluzas. Além disso, os provençais acompanharam o uso dos poetas do *Al-Andaluz* que invertiam as imagens do homem e da mulher consagradas pela tradição. Assim sendo, as amadas ocupavam a posição superior e eram denominadas pelos provençais de senhor, *midons*, sendo o amante o seu vassalo (PAZ, 1994, p. 74).

Segundo a erótica árabe, o amor mais sublime é casto, puro, exalta a continência e, embora modificada pelo pensamento islâmico, traça um caminho semelhante à erótica platônica. Podemos acompanhar os argumentos de Paz que demonstram ser conhecida a influência da filosofia grega, de Aristóteles, Platão e do neoplatonismo no pensamento árabe. Paz menciona como exemplo *O colar da pomba*, pequeno tratado sobre o amor do poeta do Al- andaluz Ibn Hazm:

Para Ibn Hazm o amor nasce, como em Platão, da visão da beleza física. Também fala, embora de maneira menos sistemática, na escala do amor, que vai do físico ao espiritual. (...) Há ecos de *Fedro* em *O colar da pomba*: “Vejo uma forma humana mas, quando medito mais detidamente, creio ver nela um corpo que vem do mundo celeste das esferas.” A contemplação da formosura é uma epifania (PAZ, 1994, p. 76).

De acordo com Octavio Paz, o primeiro mandamento da cortesia consiste na contemplação de um corpo belo. O amor significa, nesse caso, uma ascensão, o que se traduz por dois movimentos: o de elevação e de iniciação (PAZ, 1994, p. 80). Pelo movimento ascensional, os amantes experimentam uma mudança de estado, isto é, a transcendência temporal e espacial, por meio da qual eles habitam outro mundo, como podemos evidenciar nos versos: “Aquí el tiempo se para/ los cuatro puntos cardinales se tocan”. Já o movimento de iniciação significa o conhecimento de uma realidade não manifesta, ou seja, um amante não contempla o outro com os olhos do intelecto, mas com o coração, como podemos evidenciar no verso: “su rostro es el rostro de mi amor”.

Octavio Paz menciona ainda nessa ritualística o “serviço” do amante que se convertia em vassalo da amada. É necessário acompanharmos o ritual de iniciação amorosa que se reflete, no poema em análise, com as mesmas palavras do crítico mexicano:

A idéia de que o amor é uma iniciação implica que é também uma prova. Antes da consumação física havia uma etapa intermediária que se chamava *assag* ou *assai* (...). O *assai* abrangia, por sua vez, vários graus: assistir ao levantar e ao deitar da dama; contemplá-la desnuda (o corpo da mulher era um microcosmo e em suas formas se fazia visível a natureza inteira com seus vales, colinas e florestas); enfim penetrar no leito com ela e entregar-se a diversas carícias, sem chegar à final (*coitus interruptus*) (PAZ, 1994. p.82).

Essa analogia do corpo feminino com o corpo do cosmos onde a mulher se identifica às formas da natureza pode ser observada nos seguintes versos:

tus axilas son noche pero tus pechos día
 tus palabras son de piedra pero tu lengua es lluvia
 tu espalda es el mediodía en el mar
 tu risa el sol entrando en los suburbios
 tu pelo al desatarse la tempestad en las terrazas del alba
 tu vientre la respiración del mar la pulsación del día

Os versos finais do poema reiteram a afirmação da vitalidade, dos prazeres do corpo e do sexo. Há sim, um movimento ascensional nos sentidos por meio de imagens que vão da turbulência, das correntezas, de todos os nomes da água até o indizível do erotismo:

tú te llamas torrente y te llamas pradera
 tú te llamas pleamar
 tienes todos los nombres del agua

O vocábulo *pleamar* traz aqui o sentido de fluxo, de torrente, estágio mais alto da maré, mas também encerra uma ideia de plenitude. pois o componente *pleo*, do grego *pleos*, indica abundância e compõe vocábulos espanhóis como *pleno* e *plétora*. Tendo em vista essa designação, *pleamar* pode ser lido como uma composição entre pleno e amar, isto é, a abundância do amor que o sujeito lírico atribui à mulher ao estabelecer a analogia entre o corpo feminino e o corpo da correnteza ou ainda entre o corpo feminino e o da pradaria. A mulher assume aqui as potências da natureza a envolverem o sujeito lírico nessa contemplação.

Apesar de evidenciarmos os movimentos de ascensão e de iniciação que conduzem os amantes da vivência do corpo ao indizível dessa experiência, constatamos que a beleza - tal qual é refletida pelo discurso platônico, ou seja, enquanto elevação abstrata - não pode ser constatada nos versos de “Noche en claro”, pois aqui ela não é legível, não pode ser traduzida como um plano abstrato de ideias, mas como uma vivência na qual erasta e erômeno mantêm-se nos limites

do corpo. Esses limites estão reiteradamente destacados, na sexta estrofe, por meio da anáfora do advérbio “Aqui”. Podemos, então, observar os versos:

Aquí cesa todo discurso
 aquí la belleza no es legible
 aquí la presencia se vuelve terrible
 replegada en sí misma la Presencia es vacío
 lo visible es invisible
 Aquí se hace visible lo invisible
 aquí la estrella es negra
 la luz es sombra luz la sombra
 Aquí el tiempo se para

A *joi* dos poetas provençais também pode ser observada neste poema, uma vez que significa uma exaltação, simultaneamente espiritual e carnal, uma felicidade indefinível proporcionada pelo amor, diferente da alegria e do gozo, conforme o poeta crítico mexicano observa na referida obra (PAZ, 1994.p. 85).

Paz acrescenta que a *joi*, considerada também como gozo da possessão carnal por alguns poetas provençais, representa antes de mais nada um forte sentimento, refinado pela espera e pela medida, assim o amor cortês revela-se como a *ars erotica* que se traduz por uma estética dos sentidos. Com as palavras de Octavio Paz, podemos confirmar o sentimento da *joi* presente nessa última estrofe do poema, porque nela constatamos:

o sentimento de união com a natureza por meio da contemplação da amante nua, comparando-o com a sensação que nos emociona diante de certas paisagens, como uma manhã de primavera. Para outros, era uma elevação da alma semelhante aos transportes dos místicos e ao êxtase dos filósofos e poetas contemplativos. A felicidade é por essência indizível, a *joi* dos provençais era um gênero inusitado de felicidade e assim duplamente indizível. Só a poesia podia aludir a esse sentimento (PAZ, 1994. p. 85).

“Noche en claro” reafirma a vitalidade dos corpos e do próprio poema enquanto uma *ars erótica* a propor a contemplação, o olhar, ou seja, uma vivência estética sensorial na qual se superpõem visões, odores, tatos. A indizível vivência dessa *ars erótica*, que só pode ser apreendida pela poesia, contrapõe-se aos discursos da *scientia sexualis*, escapa-lhe construindo um sulco ou linhas de fuga para as sensibilidades humanas, reafirmando as potências do corpo e seus prazeres:

Pero tu sexo es innombrable
 la otra cara del ser
 la otra cara del tiempo
 el revés de la vida

Nos versos acima, evidencia-se uma visão mais vasta do sexo que ultrapassa a simples experiência genital, portanto não pode ser nomeada, não pode ser dita, capturada pela ordem do discurso. Consiste, principalmente, numa experiência que se conecta com a realidade do ser. A partir desses versos, podemos afirmar que a outra face do ser, do tempo e da vida associa-se à concepção de amor sublime, como o propõe Benjamin Perét (PERÉT, 1985), em seu ensaio sobre essa experiência amorosa. Trata-se de uma via de transmutação que conduz a uma conjunção entre carne e espírito de tal modo que o desejo possa operar essa união (PERÉT, 1985, p. 31). A sublimação, para Perét, como a compreendemos no poema “Noche en claro”, só se faz possível por causa do objeto carnal. Desse modo, o desejo, embora permaneça plenamente ligado à sexualidade, vê-se transfigurado: “la otra cara del ser”, “el revés de la vida”. Ao deparar-nos com esses versos, pensamos também na morte, presença inelutável para o amor sublime, visto que perscrutá-la consiste numa condição essencial de amar. Por outro lado, pensar sobre essa outra face do ser e da vida significa, em igual medida, compreender o ser e uma vida novos, como podemos referendar com as palavras de Benjamin Perét: “No amor sublime, longe de perder de vista a carne que lhe deu a luz, o desejo tende portanto em definitivo sexualizar o universo” (PERÉT, 1985, p. 33).

A concepção do erotismo e do amor proposta por Octavio Paz em seu poema, os rituais da cortesia amorosa que ele aciona, bem como a pressuposição de uma *ars erótica* evidenciam, sobremaneira, a dimensão política dos escritos pazianos, visto que propõem a liberação do corpo, dos seus sentidos e de suas sensações e nos convidam a pensá-lo como um espaço político. Por isso, o poema em última instância aponta para o corpo coletivo, do território urbano, o corpo da cidade.

No capítulo intitulado “Direito de morte e poder sobre a vida”, da obra *História da sexualidade I: a vontade de saber* (FOUCAULT, 1988), o filósofo francês Michel Foucault deslinda as implicações do poder político-social sobre o corpo.

Evidencia, em primeiro lugar, o seu adestramento, a extorsão de suas forças, o crescimento de sua utilidade e docilidade, tornando-se parte integrante dos sistemas de controle assegurados pelo poder disciplinar (FOUCAULT, 1988, p. 148).

Em segundo lugar, observa, a partir de meados do século XVIII, uma bio-política populacional. Trata-se da substituição da potência de morte que caracterizava o poder político soberano que podia dispor da vida de seus súditos por uma administração e uma gestão calculista dos corpos. Instaura-se, então, a era de um biopoder.

O biopoder configura-se enquanto elemento indispensável ao capitalismo por meio da inserção controlada dos corpos nos meios de produção. Essa inserção se dá por meio de agenciamentos concretos que irão constituir o poder no século XIX, em cujo contexto, o dispositivo sexual se mostra imprescindível.

O sexo apresenta uma grande relevância, porque insere-se, simultaneamente, em dois registros: enquanto adestramento, (distribuição de forças, economia de energia) e regulação das populações. Ele constitui ainda a grande forma de acesso à vida do corpo e à vida da espécie, por isso tornou-se pólo de disputas políticas, ou seja, são exercidos sobre ele, em igual medida, um micropoder e uma intervenção sócio-econômica. Michel Foucault acrescenta que, contemporaneamente, nós nos encontramos numa sociedade da sexualidade na qual o poder se direciona à vida, reforçando o seu vigor, a sua saúde (FOUCAULT, 1988, p. 160).

Dada a sua importância como marca ou símbolo da vida, o sexo converte-se em alvo de uma constante retomada de controle dentro do dispositivo da sexualidade para que não lhe escape. Assim sendo, o sexo é considerado como elemento mais especulativo e mais interior em tal dispositivo organizado pelo poder no ato de captar os corpos, sua materialidade, suas forças, seus prazeres. Pelo sexo, todos devem passar para que se tornem inteligíveis, pois este constitui-se como produtor de sentido, uma vez que articula as pulsões de uma singularidade à história (FOUCAULT, 1988, p.169-170). Ele concerne à identidade do corpo enquanto parte real ameaçada, simbolizando também a totalidade corporal. Podemos reafirmar os argumentos de Foucault no seguinte excerto:

Enquanto o dispositivo de sexualidade permite às técnicas de poder investirem sobre a vida, o ponto fictício do sexo, marcado por esse mesmo dispositivo, exerce bastante fascínio sobre cada um para que se aceite escutar nele bramir a morte. Com a criação desse elemento imaginário que é o "sexo", o dispositivo de sexualidade suscitou um de seus princípios internos de funcionamento mais essenciais: o desejo de sexo (FOUCAULT, 1988. p.171.).

O filósofo expõe a falácia de que dizer sim ao sexo significa dizer não ao poder. Pelo contrário, isso significa apenas seguir a lógica de controle do dispositivo de sexualidade. Diante disso, Foucault assinala que, para se obter uma linha de resistência às captações do poder, contra o dispositivo de sexualidade, o ponto de apoio do contra-ataque deve ser os corpos e os prazeres.

No livro intitulado *Vida capital, ensaios de Biopolítica* (PELBART, 2011), o crítico húngaro Peter Pál Pelbart questiona o motivo pelo qual Foucault introduz o tema da biopolítica justamente no encerramento de sua obra sobre a história da sexualidade. Pelbart corrobora o pensamento de Foucault, afirmando que a sexualidade participa ao mesmo tempo da vida do indivíduo e da espécie. Consiste num meio de adestramento do corpo, um micropoder sobre o corpo bem como uma forma de regulação das populações (PELBART, 2011, p. 58). Segundo esse ensaísta, coube a Deleuze demonstrar que ao poder sobre a vida (biopoder) deve haver uma resposta de biopotência, a potência política de vida, na medida em que ela reinventa coordenadas de enunciação, como na arte, como na poesia.

Michel Foucault escreve o prefácio à edição americana do livro *Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*, de Gilles Deleuze e Felix Guattari, intitulado “Introdução à vida não fascista” (FOUCAULT, 2010) e nele afirma que o desejo pode e deve desdobrar suas forças políticas e proceder a uma reversão da ordem estabelecida, para tanto propõe a conexão entre a *ars erotica*, a *ars theoretica* e a *ars politica*. Nesse prefácio, Foucault elege o fascismo como o grande inimigo ou adversário estratégico, considerando não apenas os grandes poderes totalitários como de Hitler e de Mussoline, mas sobretudo os microfascismos que todos carregam consigo cotidianamente em sua paixão pelo poder, convertendo-se numa força que os domina e explora (FOUCAULT, 2010, 104-105) O pensador francês indaga-se a respeito das ações possíveis para desembaraçar o pensamento, o desejo e o discurso das práticas fascistas e, no lugar dessas práticas, viabilizar uma arte de viver contrária aos fascismos. Podemos destacar os seguintes argumentos do autor:

Liberem a ação política de toda forma de paranóia unitária e totalizante; façam crescer a ação, o pensamento e os desejos pela proliferação, justaposição e disjunção, antes que pela subdivisão e hierarquização piramidal; liberem-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, a castração, a falta, a lacuna), que o pensamento ocidental há muito sacralizou como forma de poder e modo de acesso à realidade. Prefiram o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades,

os arranjos móveis aos sistemas. Considerem que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade (FOUCAULT, 2010, p.105).

Observamos que Paz consolida com “Noche en claro” suas linhas de resistência ao biopoder, ou seja, convoca uma biopotência, ao propor a liberação do corpo, reafirmando o desejo e os prazeres em sua dimensão micropolítica e coletiva, assim podemos compreender a multiplicidade de corpos que atravessam o texto poético com suas linhas de força e de fuga singulares.

Desde os primeiros versos do poema, constatamos que o corpo do sujeito lírico revela sua experiência com a cidade e esse contato perpassa todos os seus sentidos, a começar pelas impressões do café até às visões das pessoas que caminham pela avenida. O poeta sente a presença do outono que, oriundo das regiões úmidas, modifica a atmosfera de Paris e afeta o seu corpo, a ponto de proporcionar-lhe a criação do Polifemo, do ciclope, a imagem colossal.

O sujeito lírico depara-se, ainda, com uma prostituta a qual, misteriosamente, cruza a cidade e desaparece num muro esverdeado:

Una prostituta bella como una papisa
 cruzó la calle y desapareció en un muro verduzco
 la pared volvió a cerrarse
 Todo es puerta
 basta la leve presión de un pensamiento
 Algo se prepara
 dijo uno entre nosotros⁶⁷

A papisa ou a sacerdotisa constitui uma carta do Tarot de Marselha, associada ao número dois e marcada pelo paradoxo, pois abrange o bem e o mal, a vida e a morte. É considerada uma personificação de Ísis, Ishtar, Astarte e de todas as deusas que regem os mistérios das mulheres, sendo o número dois sagrado para as divindades femininas. Seu poder está representado pelo signo da água, trata-se de uma magia fluida, escura e lunar, revelando ao mesmo tempo persistência e paciência. Uma magia velada, oculta sob seu véu ou cabelos ou mesmo sob as

⁶⁷ Uma prostituta bela como uma papisa cruzou a rua e desapareceu em um muro esverdeado/ a parede tornou a fechar-se/ Tudo é porta/ basta a leve pressão de um pensamento/ Algo se prepara/ disse um entre nós. (Tradução da autora)

cortinas que ela tem atrás de si, conforme nos apresenta Sallie Nichols (NICHOLS, 2007, p.84-85) no livro *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*.

A autora demonstra ainda a importância desse material simbólico cujos significados se assemelham aos dos sonhos, porquanto são traduções do inconsciente, “nos vêm de um nível que a consciência não alcança e muito distante de nossa compreensão intelectual(...). Podemos fazer melhor a conexão com o seu significado através da analogia com mitos, (...)” (NICHOLS, 2007, p. 23)

Considerando o seu sentido mítico, a papisa de Marselha é identificada com a deusa egípcia Ísis, conforme assinala também Jiménez Sebastián Vázquez (VÁZQUEZ, 2007), no livro *El Tarot de los Dioses Egipcios: su origen e interpretación a la luz de la religión egipcia*. Ísis constitui o nome grego para a divindade Iset, a mais importante do panteão egípcio, a grande maga, irmã e esposa de Osíris, o rei sábio do Egito (VÁZQUEZ, 2007, p. 90).

O mito de Ísis e de Osiris relata o assassinato desse deus por seu irmão Set bem como os trabalhos de magia de Ísis a fim de restituir-lhe a vida. Trata-se de um mito de morte e ressurreição no qual o feminino evidencia-se como elemento fundamental de resgate (VÁZQUEZ, 2007, p. 95). Além de se apresentar como maga e mediadora, Ísis revela sua face de mãe divina, sintetizando todas as outras deusas por seu caráter de nutriz, por sua sensualidade ou mesmo por seu rosto terrível de grande poder. Nas palavras de Vázquez:

Para los sacerdotes y sacerdotisas, la magia era una ciencia que llamaban “la gran fuerza creadora”. Para ellos todo lo creado estaba interpenetrado por un tejido de energías que afectaban tanto al mundo natural como al sobrenatural. La clave consistía conocer los puntos de unión entrambos mundos, a estos puntos se los definía como nudos, y por este motivo los nudos tuvieron tanta importancia dentro de la magia egipcia. El mago sacerdote o maga sacerdotisa conocían los vínculos entrambos mundos y podían realizar acciones en este mundo que tuvieron repercusión en el otro, y vice-versa (VÁZQUEZ, 2007, p. 96).⁶⁸

Nos versos de Paz, a prostituta é comparada com a papisa, tendo em vista sua beleza e seu movimento de aparição/desaparição no muro esverdeado,

⁶⁸ Para os sacerdotes e sacerdotisas, a magia era uma ciência que chamavam “a grande força criadora”. Para eles todo o criado estava interpenetrado por um tecido de energias que afetavam tanto o mundo natural como o sobrenatural. A chave consistia em conhecer os pontos de união entre os mundos, a esses pontos se os definia como nós e, por esse motivo, os nós tiveram tanta importância dentro da magia egípcia. O mago sacerdote ou maga sacerdotisa conheciam os vínculos entre os mundos e podiam realizar ações nesse mundo que tivessem repercussões no outro e vice-versa (VÁZQUEZ, 2007, p. 96). (Tradução da autora)

delineando uma cena sobrenatural. Tal movimento reitera o caráter mágico, a sapiência dessa mulher e, ao mesmo tempo, indica-nos o mistério e a força femininos que se multiplicam em outras imagens do poema como, por exemplo, nas analogias da mulher com a natureza e com a cidade.

Para se pensar os versos de “Noche en claro”: “Una prostituta bella como una papisa/ cruzó la calle y desapareció en un muro verduzco/ la pared volvió a cerrarse”, faz-se necessário ainda considerar a referência de Paz a uma outra visão da sabedoria, à tradição gnóstica e hermética, conforme o autor demonstra em seu livro *Sóror Juana Inés de La Cruz: as armadilhas da fé* (PAZ, 1998). Trata-se da discussão paziana acerca dos conhecimentos de Sóror Juana em torno da consorte de Simão, o Mago, chamada de Helena. O gnóstico a conheceu num bordel em Tiro e afirmava que no corpo dessa prostituta refugiara-se Eunóia, a sabedoria divina (PAZ, 1998, p. 240). Devemos, assim, retomar a imagem da Ísis discutida por Paz, a fim de reforçar o sentido da ligação entre a prostituta e a papisa no poema, ou seja, a relação entre o profano e o divino:

Deusa cujo nome é aduplicação simbólica de varão e arquétipo feminino do mais alto saber, o profano e o divino, Ísis é também a “mãe universal”, a *Magna Mater*: a Terra e a própria natureza (PAZ, 1998, p. 242).

A visão dos passantes e da prostituta, que cruza a rua, descortina diante do leitor o corpo da cidade e do poeta-observador que nele se encontra inserido. O sujeito lírico delinea o seu mapa tecido pelo próprio corpo a registrar suas experiências com o território urbano:

La ciudad se abre como un corazón
como un higo la flor que es fruto
más deseo que encarnación
encarnación del deseo⁶⁹

A imagem do figo, utilizada para designar a cidade, revela, já na primeira estrofe do poema, as forças sensoriais e eróticas desse corpo-território urbano. No ensaio intitulado “A palavra, seus princípios: considerações acerca do étimo de poesia” (FIORESE, 2011), o autor apresenta o significado etimológico da palavra figa e, por contaminação, o do vocábulo figo, este vem ao encontro do sentido considerado por Paz em seus versos. Podemos acompanhar as palavras do crítico:

⁶⁹ A cidade se abre como um coração/ como um figo a flor que é fruto/ mais desejo que encarnação/ encarnação do desejo (Tradução da autora)

A palavra **figa** designa tanto o gesto de proteção quanto o amuleto em forma de mão fechada, com o polegar entre os dedos indicador e o médio, e provém do latim tardio *fica* (“vulva”). Tendo em vista o significado do substantivo do latim clássico *ficus*, - (“figo”, “fruto da figueira”), alguns etimólogos aventam a possibilidade de contaminação semântica devido à analogia entre as formas da vulva e daquele fruto aberto. Por outro lado, ressalte-se que imagens ou objetos semelhantes à figa costumavam encimar as portas das casas das prostitutas romanas, em quantidade que indicava a experiência das mesmas. Tal fato nos permite aproximar a forma da figa das figurações do ato sexual. (FIORESE, 2011, [s.p.])

A experiência erótica entre o poeta e a cidade torna-se mais intensa à proporção de seu distanciamento dos amigos, de sua dispersão e pelo fato de encontrar-se caminhando nas ruas, ao encontro da mulher.

Nos dispersamos en la noche
 mis amigos se alejan
 llevo sus palabras como un tesoro ardiendo
 Pelean el río y el viento del otoño
 pelea el otoño contra las casas negras⁷⁰

Nessa cena, as casas de cor negra revelam a ação do outono sobre a arquitetura da cidade, indicam as marcas do tempo corrosivo nesse território, marcas dos tempos difíceis, dos anos de “hueso”, frutos de sua história. Apesar dessa atmosfera de baixa temperatura devido ao embate entre o rio e o vento outonal, o sujeito lírico arde, está aquecido pelas palavras dos amigos que o conduzem: o corpo do poeta também resplandece em meio ao tempo nublado em contraposição ao cenário acinzentado, onde se destaca o negrume dos seus edifícios.

A poética de Octavio Paz evidencia a força de um pensamento que assume as potências de um corpo vibrátil, ou seja, de um corpo vitalizado, capaz de reverberar e fazer passar as suas intensidades para outros corpos precipitados na e pela criação da poesia.

De acordo com as afirmações de Suely Rolnik, em seu livro *Cartografia Sentimental*, (ROLNIK, 2006) não há um mapa definido para o território do desejo, do corpo, mas mutações das suas cartografias. O cartógrafo propõe como forma de atuação uma sensibilidade que lhe permite uma abertura para a vida dos outros corpos a cada momento.

Nesse sentido, o poeta-cartógrafo toma como objeto qualquer segmento da sociedade, tendo em vista a produção dos desejos circulantes. Assim sendo, ele

⁷⁰ Nos dispersamos na noite/ meus amigos se distanciam/ levo suas palavras como um tesouro ardendo/ Pelejam o rio e o vento do outono/ peleja o outono contra as casas negras (Tradução da autora)

procura suas matérias de expressão em toda parte onde haja composições de linguagem a favorecerem o circuito das intensidades dos corpos em conexão com o seu próprio corpo (ROLNIK, 2006, p. 65-66).

La ciudad se abre como un corazón
 como un higo la flor que es fruto
 más deseo que encarnación
 encarnación del deseo

Como já assinalamos anteriormente e cumpre reiterar, o sujeito poético se evidencia como alguém que se encontra em estado de deambulação pelas ruas de Paris, inscrevendo a cidade em seu corpo à medida que diz de uma circulação das intensidades do desejo-prazer erótico entre ambos. Retomamos esses versos com o intuito de evidenciar que a cidade se abre para o corpo do poeta de maneira sexualizada, como um figo, mas também como um coração, órgão de volição, que nos permite reafirmar a encarnação do desejo, não apenas dessa cidade que se abre como uma mulher como também desse sujeito lírico que se encontra em conexão com esse território e dentro dele.

Quando o eu lírico enuncia: “La ciudad se despliega”, ambos se lançam então, a uma linha de fuga corporal, de conexão entre desejo e prazer, num movimento que o filósofo Gilles Deleuze (DELEUZE, 1997) denomina de desterritorialização.

A desterritorialização configura-se sempre como um movimento múltiplo uma vez que é composto por inúmeros vetores, várias formas e várias velocidades. Ela indica que toda territorialidade, isto é, todo agenciamento ou conexão com quaisquer territórios já se mostra potencialmente itinerante, abrindo-se para outros tipos de conexão que os arrasta. Na desterritorialização positiva, como se observa no poema, a linha de fuga equivale a uma linha de vitalidade na qual as intensidades vitais não se encontram bloqueadas ou impedidas em seus fluxos, como podemos observar por meio da configuração desse corpo múltiplo, de cidade e de mulher, a afetar o poeta por meio do sentimento amoroso e da vitalidade que ela carrega como um leque:

La ciudad se despliega
 su rostro es el rostro de mi amor
 sus piernas son piernas de mujer
 Torres plazas columnas puentes calles
 río cinturón de paisajes ahogados
 Ciudad o Mujer Presencia

abanico que muestras y ocultas la vida

Deleuze e Guattari assinalam, em *Mil Platôs*, a complexa relação entre desterritorialização/ territorialização quando afirmam: “o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro.” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p.225) O sujeito poético desterritorializa-se nessa cidade na medida em que seus corpos são arrastados por outros corpos, torrencialmente - um rio cinturão de paisagens afogadas – configurando-se como vetores dessas mesmas forças; o ser torna-se outro ser, assume outro rosto, noutra tempo, o sexo não tem nome, apenas fluxo, no limiar entre a vivacidade e a sua dissolução.

A imagem do fluxo está presente também no vocábulo “pleamar”, no corpo-torrente que carrega todos os nomes da água, no corpo pradaria com sua multiplicidade e sua vastidão. Tal fluxo aciona a desterritorialização, propiciando ao sujeito lírico uma conexão com um novo rosto do ser, não apenas o da cidade, mas o seu próprio, pois o eu lírico, conforme já assinalamos, está dizendo de si mesmo, de sua própria desaparecimento, do próprio desvanecimento quando diz desse jogo entre aparecer e desaparecer, entre visibilidade e invisibilidade o qual ele atribui a sua cidade ou mulher presença.

Aquí se hace visible lo invisible
 aquí la estrella es negra
 la luz es sombra luz la sombra
 Aquí el tiempo se para
 los cuatro puntos cardinales se tocan
 es el lugar solitario el lugar de la cita

Para se pensar esse movimento descrito nos versos acima entre o ser e o não-ser, entre presença e ausência, entre o encontro e a solidão, faz-se necessário considerar ainda os postulados de Giorgio Agamben, no livro *Profanações* (AGAMBEN, 2007). O autor discute acerca da imagem do ser outro em seu movimento para o que denomina de impessoalidade, isto é, um diálogo com o mais estranho de nós mesmos. Desse modo, o autor aborda a imagem do *Genius* a que se confiavam a criança na hora do nascimento. Esse deus alado também personificava a energia sexual (AGAMBEN, 2007, p. 15). Assim, *genialis* consiste na vida que se distancia da morte em referência ao próprio *Genius*. O autor italiano demonstra também a dubiedade desse deus jovem de longas asas que desconhece o tempo e suas prerrogativas.

Trata-se de uma presença identificada conosco, que nos é muito própria e também muito estranha, dada a sua impessoalidade a nos impelir ao exercício de reconhecimento do que não participa do nosso Eu, da nossa consciência individual, isto é, nossa pré-individualidade (AGAMBEN, 2007, p. 16). Por outro lado, o impessoal em nós também se efetiva como potência corporal, sanguínea, tibieza e contração do nosso sistema muscular. *Genius* representa o mais íntimo e também a zona de não conhecimento em nós. Viver com *Genius* significa mapear um campo atravessado por forças conjugadas e opostas: do individual e do impessoal, portanto tal encontro é terrífico, tendo em vista o medo humano de se deparar com alguma coisa bem maior do que poderia suportar, algo que o excedesse (AGAMBEN, 2007, p. 17-18), como, podemos observar nos versos de Paz: “aquí la presencia se vuelve terrible / replegada en sí misma la Presencia es vacío.” Esse vazio pode ser considerado o limiar da zona de não conhecimento, a comoção diante da impessoalidade, lugar da mais terrível ausência de si próprio, ausência do “eu” onde o outro deixa de ser espelho para significar transparência, para devir outro, para encontrar a noite mais vasta, a que só se encontra em plena claridade, em plena vigília.

Para se aprender a lidar com essa presença, intrusa em nossa consciência, há que se aceitar o impessoal em nós e mais ainda provar suas sensações, suas emoções como angústia, alegria, segurança tremor. Acompanhem os argumentos do filósofo, a fim de podermos assinalar esse movimento vivaz de busca e de encontro com o outro:

No limiar da zona de não conhecimento, Eu deve abdicar de suas propriedades, deve comover-se. E a paixão é a corda estendida entre nós e *Genius*, sobre a qual caminha a vida funâmbula. O que nos maravilha e espanta, antes mesmo do mundo fora de nós, é a presença, dentro de nós, dessa parte para sempre imatura, infinitamente adolescente, que fica hesitante no início de qualquer identificação. E é essa criança elusiva, esse *puer* obstinado, que nos impele na direção dos outros, nos quais procuramos apenas a emoção, que em nós continuou incompreensível, esperando que, por milagre, no espelho do outro, esclareça-se e se elucide. Se a emoção suprema, a primeira política, é olhar o prazer, a paixão do outro, isso acontece porque buscamos no outro a relação com *Genius* que não conseguimos alcançar sozinhos, a nossa secreta delícia e a nossa nobre agonia (AGAMBEN, 2007. p.20).

As palavras de Agamben confirmam os versos de Octavio Paz acerca da presença do outro: “es el lugar solitario el lugar de la cita”. O encontro com esse outro evidencia-se, então, paradoxalmente, como o saber-se solitário, pois aquele que aspira à própria intimidade, busca sua experiência essencial, ouve-se a si mesmo, o próprio silêncio e caminha em direção à sua própria ausência, rumo ao vazio, a única presença que vem ao seu encontro, a *otredad*.

C A P Í T U L O III

Corpo-cosmos: figurações da *otredad*

3.1 Conciliação dos opostos

“Não compreendem como o divergente consigo mesmo concorda, harmonia de tensões contrárias como de arco e lira”. (HERÁCLITO, D 51, apud Os Pré-Socráticos, 1996. p.101)

Paisaje pasional

El pico del ave solar abre el corazón del espacio
fruto de piedra

fruto de tiempo

granada de años negros carmesíes morados
Espacio espacio hendido

Cicatrices de sal en la frente del fuego
desfiladeros bajo un astro iracundo
diálogos de la nieve y la luna a la intemperie

Huellas hojas pisadas de astros
vestidura del incendio
enredadera del vino sobre la peña

Países como un león dormido
Países como un festín de llamas
materias extasiadas ríos parados
extensiones reinos del ala desplegada

Entre quietud y movimiento
gran pulsación del ser
Un rumor de viento y lluvia se alza en los confines
como la selva y la fiebre el huracán avanza
con los ojos cerrados
con los ojos hinchados de visiones
El huracán se ha plantado en el centro de tu alma
lo que aplasta su pie derecho reverdece bajo el izquierdo⁷¹

⁷¹ O bico da ave solar abre o coração do espaço/ fruto de pedra/ fruto de tempo/ romã de anos negros vermelhos arroxeados//Espaço espaço fendido /Cicatrices de sal na frente do fogo/ desfiladeiros sob um astro iracundo/ diálogos da neve e a lua a céu aberto// Pegadas folhas vestígios de astros/ vestidura do incêndio/ parreira do vinho sobre a penha// Países como um leão adormecido/ Países como um festim de chamas/ matérias extasiadas rios parados/ extensões reinos da asa desdobrada//

Entre quietude e movimento/ grande pulsação do ser/ Um rumor de vento e chuva se alça nos confins/ como a selva e a febre o furacão avança/ com os olhos fechados/ com os olhos inchados de visões/ O furacão se plantou no centro de tua alma / o que esmaga seu pé direito reverdece sob o esquerdo// (Tradução da autora)

Podemos, numa primeira leitura, identificar a ave solar com a águia, conforme o próprio autor já assinalou, intitulado uma de suas obras poéticas de *¿Águila o sol?*

De acordo com o crítico mexicano Manuel Ulacia, em seu livro intitulado *El árbol milenario* (ULACIA, 1999), a ave presente nesse título representa a grande divindade asteca do meio-dia, denominada de Huitzilopochtli, a qual tem o corpo de uma águia e traz em seu bico a serpente estrelada da noite. Trata-se de um mito da duplicidade águia/Sol que resulta na unidade de ambos os seres (ULACIA, 1999, p. 157). Além disso, o crítico assinala a dualidade também presente na referida obra de Octavio Paz, na qual alguns elementos se mostram enquanto manifestações da própria dualidade do universo mesoamericano, como atesta a divindade Huitzilopochtli.

Huitzilopochtli, filho de Coatlicue, a deusa da saia de serpentes, figura no panteão asteca como deus da guerra, tendo nascido armado e apresentando uma coloração azul. Seus atributos consistem nas penas de colibri atadas a sua perna esquerda, além da serpente de fogo e do cajado. É representado pela águia (presente também no escudo da bandeira do México) e simboliza a força e a coragem guerreira dos astecas, assim como o próprio Sol, astro ao qual se ofereciam os sacrifícios. De acordo com Lamas (1991, p. 160-162), o referido deus tornou-se protetor e guia dos astecas na conquista das terras e na fundação da cidade de Tenochtitlán.

A paisagem de incêndios delineada no poema constitui a ação da ave solar, ou seja, a passagem dessa divindade guerreira, a alterar o curso do tempo, “granada de años negros carmesís morados”. Nesse verso sublinhamos a metaforização temporal: uma romã aberta com sementes negras, avermelhadas e arroxeadas, as quais indicam os anos de deterioração das guerras, bem como o tempo de reconstrução, de renovação.

O poema também se refere ao Sol como um astro iracundo, sob o qual se realizam os sacrifícios, conforme podemos constatar nos versos abaixo, dos quais destacamos as figuras do desfiladeiro e da pedra sacrificial revestida pelo fogo e pelo sangue identificado ao vinho:

Cicatrices de sal en la frente del fuego
desfiladeros bajo un astro iracundo
diálogos de la nieve y la luna a la intemperie

Huellas hojas pisadas de astros
vestidura del incendio
enredadera del vino sobre la peña

A devastação provocada pelas guerras, bem como a expansão dos domínios territoriais do deus águia e Sol, Huitzilopotchtli, evidencia-se na estrofe seguinte, na qual os países se encontram sem ação, como um leão adormecido. Países imobilizados, extasiados com o terror causado pela destruição das guerras; países convertidos em chamas, cujos rios sem fluxo apontam para a decrepitude e para a estagnação do tempo, signo da morte. Todo esse cenário é provocado por um simples movimento esvoaçante do deus, uma extensão de seu território, somente um toque de asas para a instauração do seu reino:

Países como un león dormido
Países como un festín de llamas
materias extasiadas ríos parados
extensiones reinos del ala desplegada

Num segundo momento de nossa análise, consideramos a ave solar também como a Fênix, pássaro mitológico. Para tanto, faremos uma abordagem das imagens feniceanas no poema. Tal expressão é utilizada por Gaston Bachelard em seu livro *Fragments de uma poética do fogo* (BACHELARD, 1990).

O autor apresenta-nos a Fênix como um ser fabuloso, de dupla fábula: o inflamar-se em seus próprios fogos e o renascer em suas próprias cinzas. Concebe-a, então, como o pássaro lendário transformado num ser poético pela força da linguagem, da palavra fabuladora: “A fênix dos poetas explode em palavras inflamadas, inflamantes.” (BACHELARD, 1990. p. 52-53)

Segundo Bachelard, todo pássaro fulgurante representa a imagem primeira da Fênix, imagem natural do fogo vivido, a proposição de uma poética do fogo. Em nossa leitura, identificamos a ave solar, a águia, à Fênix, conforme a argumentação do pensador francês:

Para todo sonhador de valores, o fogo do olhar penetrante tem sua imagem no olho da águia. O homem imperioso quer enxergar longe e direto como o pássaro do zênite. Então que prazer de leitura aprender por um pequeno fato suplementar que a águia é uma Fênix! Por um detalhe da imagem se reconhece que o símbolo primitivo está em plena atividade. Por exemplo, as águias das legiões romanas eram perfumadas, cobertas de unguento. Como então esquecer que a Fênix é o pássaro dos aromatas, do fogo

odorante! A águia é assim um testemunho, pela realidade do valor imaginário da Fênix (BACHELARD, 1990, p. 60).

Diante dessas considerações, reafirmamos, com Bachelard, que a Fênix é uma ave solar. O autor aponta ainda, em algumas lendas, a força do Sol a inflamar a pira, quando um único raio da aurora inicia um incêndio. A Fênix evidencia-se, então, como um pássaro celeste, cuja morte e renascimento compõem uma heliodromia, isto é, configuram um destino solar, como o astro no firmamento (BACHELARD, 1990, p.61).

Podemos verificar, no poema em análise, um cromatismo de tons avermelhados a indicar-nos a presença do fogo, isto é, os rastros deixados pelo pássaro ígneo. Já na primeira estrofe, temos a visão do Sol e as colorações avermelhadas e arroxeadas da romã, com suas sementes “carmesíes”, “moradas”. Na segunda estrofe, constatamos também a imagem do sacrifício por meio de campos sensoriais que aproximam a ideia da ardência, em “Cicatrices de sal en la frente del fuego”, com a ira do Sol.

Nessa mesma estrofe, podemos evidenciar a predominância das imagens do fogo, as quais se desdobram a partir do já referido verso: “Cicatrices de sal en la frente del fuego”. Há imagens feniceanas bastante evidentes no texto, sobretudo na terceira estrofe – “Huellas hojas pisadas de astros/ vestidura del incendio/ enredadera del vino sobre la peña” –, na qual podemos visualizar a imagem do pássaro de fogo com sua vestidura de incêndio, de chamas, numa conexão com o Sol, pois apresenta pegadas de astros e suas passagens configuram-se como rastros da luz de um Sol muito forte, iracundo.

Nessa primeira parte do poema, constatamos que o Sol/fogo, ora predominante, encontra-se em oposição à neve e à Lua. Trata-se da conciliação dos contrários a qual só se faz possível mediante o confronto. Observamos, assim, um movimento de reversibilidade, no qual a força do Sol se confronta com a frialdade da neve e da Lua, num embate a céu aberto:

Cicatrices de sal en la frente del fuego
desfiladeros bajo un astro iracundo
diálogos de la nieve y la luna a la intemperie

Gaston Bachelard demonstra ainda, na referida obra, a multiplicidade das máscaras da Fênix (BACHELARD, 1990, p.78), e toma como exemplo a imagem da águia presente na poesia de *¿Águila o sol?*, de Octavio Paz.

O autor evidencia, em sua leitura, a dimensão desse simbolismo que observamos estar presente também no poema “Paisaje pasional”; trata-se do sentido das forças cósmicas que exsurtem no texto, por meio de um dinamismo ígneo e constroem um ser flamejante. Bachelard cita o poema em prosa “Nota arriesgada” do livro *¿Águila o sol?* (PAZ, 1997, p. 185) e o comenta nos seguintes termos:

‘Tu te colocas sobre o cume e fixas tuas centelhas. Depois, inclinando-te, tu beijas os lábios cobertos de geada da cratera. É chegada a hora de explodir, sem deixar outro traço a não ser uma longa cicatriz no céu. Tu atravessas as galerias da harmonia e desapareces num cortejo de cobres.’ Assim, por um fogo que explode e dilacera o céu, o pássaro do poeta tornou-se um ser do cosmos. Ele é ser resplandecente de um sol se pondo que ressoa como a orquestra de cobres e de címbalos da tarde. O título do livro de Paz é “Aigle o soleil”, (“Águia ou sol?”). No poema acima, é preciso dizer Águia e sol, e reconhecer, em toda a sua grandiosidade a equação cósmica. Águia+sol = Fênix (BACHELARD, 1990, p. 84-85).

Confirmamos o sentido da ave solar, no poema em análise, como uma máscara feniceana, sendo que a mesma equação nos permite divisar as forças cósmicas que aí se encontram confrontadas, embora complementares e cujos significados estão personificados pelos deuses precolombianos. De um lado, Huitzilopotchli, o deus águia, deus da guerra para os astecas, e, de outro lado, Huracán, deus dos ventos, das chuvas, das tempestades, cuja força já está presente no primeiro verso do texto: “El pico del ave solar abre el corazón del espacio”.

Huracán ou Hurakán constitui uma deidade dos maias e é denominado coração do céu. No verso citado no parágrafo anterior, já observamos o embate entre as duas forças cósmicas, pois a ave solar rasga o coração do espaço, ou seja, o coração do céu, Huracán. O confronto entre os dois deuses interfere no curso do tempo que se abre como um fruto de pedra e contém anos/sementes ora pútridos, ora renovados.

No artigo intitulado “Los huracanes en la época prehispanica y en el siglo XVI” (FERNANDEZ, HERNANDEZ, 2005), os autores apresentam Huracán como a deidade pré-hispânica, cujo nome deriva do idioma quiché, variante do maia, a partir dos termos *Jura* “um” e *Kan* “perna”, isto é, trata-se da designação do deus como o de uma só perna. O seu passo sobre a terra representa a destruição de tudo quanto

ele encontra à sua frente: casas, bosques, o curso dos rios, etc. A figura mítica traz ainda dois braços a apontarem a direção dos ventos. Inicialmente, numa única direção, e depois, na direção contrária. No altiplano mexicano, Huracán identifica-se a Tlaloc, deus das chuvas e das tormentas (FERNANDEZ, HERNANDEZ, 2005, p. 40).

Retomemos a segunda parte do poema, a fim de compreendermos essa dinâmica de forças cósmicas presente no texto:

Entre quietud y movimiento
 gran pulsación del ser
 Un rumor de viento y lluvia se alza en los confines
 como la selva y la fiebre el huracán avanza
 con los ojos cerrados
 con los ojos hinchados de visiones
 El huracán se ha plantado en el centro de tu alma
 lo que aplasta su pie derecho reverdece bajo el izquierdo

Observamos que, diferentemente dos versos esparsos, na primeira parte do poema, aqui temos uma estrutura compacta, sendo que todos os versos dessa única estrofe apresentam metros distintos, indicando o movimento de ir e vir do furacão que desloca uma grande massa de ar compacta.

A manifestação cósmica pode ser observada na estrofe citada anteriormente, uma vez que estamos diante de um outro movimento oposto ao da primeira parte do poema, ou seja, “un rumor de viento y lluvia se alza en los confines”. Entre quietude e movimento, as imagens ígneas são substituídas pelas imagens da água e dos ventos, sendo que a força da tempestade é proporcional à ira do Sol. Além disso, o furacão avança como a selva, cujos destroços ele carrega em sua passagem, isto é, vai adquirindo gigantesca proporção e trazendo também a febre, o calor atmosférico, sua porção solar.

O furacão mostra-se personificado no poema “con los ojos cerrados/ con los ojos hinchados de visiones/ El huracán se ha plantado en el centro de tu alma”; é cego por sua devastação proeminente e tem seus olhos inchados de visões, pois arrasta todas as paisagens consigo.

O sujeito lírico observador dirige-se a uma segunda pessoa, tendo em vista uma única ocorrência do pronome de 2ª pessoa em “centro de tu alma”. O texto promove, por meio dessa ocorrência relacionada ao substantivo “ser”, no verso “gran pulsación del ser”, um deslizamento do campo de significações para indicar a tempestade enquanto uma experiência ontológica. Há violência nesse movimento e

as modificações provocadas por essa transição pessoal, subjetiva, transtornam o ser, modificam-no diante desse embate de forças opostas.

No livro intitulado *Além da luz e da sombra: sobre o viver, o morrer e o ser* (LELOUP, 2001), Jean-Yves Leloup descreve a experiência do ser com o numinoso como aquele encontro com aquilo que nos fascina e nos aterroriza, *fascinosum tremendum*. Tal encontro nos atrai por compreendermos sua veracidade e nos aterroriza, porque se trata de uma realidade que provoca um questionamento acerca dos nossos pensamentos habituais, da nossa forma habitual de ser e de ver o mundo. Trata-se de uma vivência de integração entre luz e sombras, pois o ser não se traduz como luminosidade sempre, mas pelas tormentas, pelo dilaceramento (LELOUP, 2001, p. 73-74).

Para Leloup, um dos primeiros lugares a partir dos quais se pode ter contato com o numinoso é a natureza, a grande natureza com suas manifestações aterradoras – inundações, tornados, incêndios, devastações naturais –, pois tal vivência constitui um momento de não-dualidade no qual o ser se integra a esse turbilhonamento.

Compreendemos, desse modo, porque o texto desliza do embate entre os deuses às experiências do ser, pois, a nosso ver, o poema coloca-nos na presença do numinoso e propõe, por meio do combate entre forças monstruosas, potentes, cósmicas, a conciliação dos opostos, a não dualidade que advém da radical experiência do dilaceramento do ser. Nas palavras de Leloup:

A vida e a morte não estão separadas. Podemos sentir essa experiência de não dualidade em nossa relação com a natureza, com a grande natureza. O absurdo de algumas situações, as destruições provocadas pelas inundações, a fome que se segue, e ao mesmo tempo, a beleza do nascer do sol, a beleza da tempestade ou da brisa leve. É preciso acolher o vento em todas as suas expressões. É preciso acolher o sopro que nos foi dado, tanto neste momento em que respiramos doce, tranquilamente, quanto nos momentos de respiração ofegante, de angústia intensa, quando o sopro não consegue passar através de nossa garganta. É o mesmo sopro, a mesma presença (LELOUP, 2001, p.75).

O poema encerra-se com uma promessa de renovação, de ressurgimento após o desfiar de imagens de guerras, de incêndios e de tormentas. Com o furacão ainda plantado no centro da alma, resta ao ser a compreensão da dualidade e da não-dualidade, dadas simultaneamente, numa relação sempre tensionada e percebida como no ressurgimento da Fênix: “lo que aplasta su pie derecho reverdece bajo el izquierdo”.

Pensar a conciliação dos opostos na poética de *Salamandra* significa compreender o dinamismo de que está imbuída: um deslocamento contínuo entre o mesmo e o outro, ultrapassando uma relação simplesmente dialética na qual haveria uma síntese a partir de uma antítese, para apostar numa constante tensão a proporcionar um movimento sempre deveniente. Nesse sentido, os poemas pazianos em questão neste subcapítulo, como, por exemplo, “Paisaje pasional” e “Un día de tantos” (próximo poema a ser discutido), impulsionam-nos para uma abordagem do pensamento de Heráclito de Éfeso, a fim de compreendermos melhor tal movimento.

Rogério Miranda de Almeida discute o pensamento heraclítico em seu livro intitulado *Eros e Tânatos: a vida, a morte, o desejo* (ALMEIDA, 2007) e apresenta o pensador originário como o primeiro cosmologista a intuir a tensão criativa entre as diversas forças que, segundo o autor: “lutando umas contra as outras e cooperando umas com as outras não cessam de se incluir, de se entrelaçar, de se separar, de se superar e, por isso mesmo, de se transformar.” (ALMEIDA, 2007, p.48)

Por essa tensão criativa, pode-se compreender o sentido do adjetivo substantivado “opostos”, não enquanto um movimento de irreducibilidade nem tampouco enquanto autonomia absoluta por parte das pulsões ou forças conflitantes, mas no sentido de troca, de co-participação numa mesma linguagem ou universo simbólico (ALMEIDA, 2007, p. 49).

O autor reitera a premissa de que não existe, nos fragmentos heraclíticos, o adjetivo “igual”, portanto a harmonia entre os opostos não significa igualdade, mas sim que são uma só coisa (ALMEIDA, 2007, p.61).

O fogo, por exemplo, demonstra bem essa relação entre os opostos vida e morte, uma vez que se alimenta dos materiais em combustão. Nesse sentido, esse elemento assemelha-se a nós, pois, embora não tenhamos nascido apenas para morrer, morremos na proporção em que nascemos e vivemos. Tem-se, aqui, uma afirmação da transformação constante dos elementos na sua satisfação inexaurível (ALMEIDA, 2007, p. 67).

O vocábulo “conflito” aparece como tradução para o termo grego *pólemos*, que figura como o motor da harmonia entre os opostos, por vigir como o propulsor da tensão e, portanto, de todo o movimento, de todo o vir a ser que não deixa de

devir nessa tensão, como observamos no seguinte fragmento de Heráclito: “Conflito é o pai de todas as coisas, de todas as coisas o rei. A uns ele fez deuses, a outros homens. A uns escravos, a outros, livres.” (HERÁCLITO B, LIII *apud* ALMEIDA, 2007, p. 70)

Kostas Axelos demonstra, em seu aprofundado estudo *Heráclite et la philosophie* (AXELOS, 1971), que Heráclito constitui o grande espírito unificador ao preconizar a ação dos contrários para o movimento eterno do mundo (AXELOS, 1971, p. 48).

No capítulo denominado de “Le cosmos, le feu”, Axelos realiza uma investigação acerca da cosmologia heraclitiana, embora advirta ser o termo cosmologia bastante posterior a Heráclito. Apesar disso, insiste tratar-se de uma visão do universo que, no pensamento de Heráclito, abrange a totalidade das dimensões, sendo o cosmos constituído pelo fogo, pela água, pela terra e pelo ar, os quais obedecem as suas medidas. Distanciando-se, portanto, das cosmogonias de Hesíodo e da mitologia de Homero, Heráclito afirma que o cosmos não foi criado. Ele sempre foi, é e será, configurando-se enquanto totalidade ordenada.

Trata-se da beleza da ordem, do acaso, dois aspectos complementares do mesmo, dois contrários que se configuram como a ordem da desordem. Axelos compara o fogo e o cosmos com o rio e a vida humana, isto é, ambos transformam-se sem cessar na permanência do devir que é, por isso o fogo é mais majestoso ainda, conforme podemos depreender das palavras do ensaísta:

Le feu s' unifie au monde, d' une manière toute dialectique, et constitue le moteur de L' univers. Le monde est ce qu' est le feu, Le feu se fait monde. Le feu est pour Heráclite une force agissante. Il se concrétise sans se réduire à la flamme. Substrat, principe et régent suprême (arché) métaphore toute puissante, toute cela il l' ést et ne L' est pas (AXELOS, 1971, p.96).⁷²

Compreender o sentido do fogo heraclitiano significa pensar nessa força que expressa a harmonia e a oposição dos contrários a fazer precipitar o devir no cosmos. Assim, a dialética de Heráclito consiste no movimento da unidade e da não-unidade, ou seja, da multiplicidade. O tempo, nesse caso, apresenta-se como uno e

⁷² O fogo se unifica ao mundo de uma maneira toda dialética, e constitui o motor do universo. O mundo é o que é o fogo, o fogo se faz mundo. O fogo é, para Heráclito, uma força ativa. Ele se concretiza sem se reduzir à chama. Substrato, princípio e regente supremo (arché) metáfora todopoderosa, tudo isso ele é e não é (AXELOS, 1971,p.96). (Tradução da autora)

múltiplo, harmonizando as violentas mudanças cósmicas e unindo-se ao fogo sem se identificar com ele. Trata-se de um equilíbrio dinâmico, pois tudo passa harmoniosamente a seu contrário. Desse modo, a fadiga e o esgotamento são evitados, uma vez que provocariam o reino da imobilidade, o reino do idêntico, ao contrário do pensamento de Heráclito em que o mesmo devém eternamente outro (AXELOS, 1971, p. 102). Assinalamos as seguintes considerações de Kostas Axelos acerca desse movimento:

Le devenir cosmique se manifeste dans le temps. Le feu anime ce processus qui obéit à un rythme. Le feu obéit aux mesures de ses échanges et de ses transformations. Car, si les grandes puissances cosmiques que sont l'eau, la terre, l'air se manifestent plutôt dans l'espace et dominant le horizon toujours visible des choses du monde, le feu anime, éclaire et foudroie tout l'espace, imprime au devenir sa direction, produit des changements profonds, engendre et consume tout ce qui est (AXELOS, 1971, p.100).⁷³

O fragmento de Heráclito, utilizado como epígrafe, no presente capítulo, traz os emblemas do arco e da lira, ambos relacionados por Octavio Paz no ensaio “Signos em rotação” (PAZ, 1996, p. 95-123): “Não compreendem como o divergente consigo mesmo concorda, harmonia de tensões contrárias como de arco e lira” (HERÁCLITO, D 51, *apud Os Pré-Socráticos*, 1996. p.101).

No referido ensaio, o poeta mexicano realiza uma interpretação dos dois elementos, pensando a lira enquanto movimento da poesia a consagrar o homem e a conceder-lhe um lugar no cosmos. Já o arco constitui a força para ir além de si mesmo. Paz compreende que a criação poética é histórica, mas também busca ultrapassar a história, transcendê-la em seu contínuo exercício de imaginar e imaginar-se: “Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado.” (PAZ, 1996. p.122-123)

Donald Schüler, no livro *Heráclito e seu discurso* (SCHÜLER, 2007), aponta para a importância da interpretação do fragmento de Heráclito proposta por Octavio Paz. Schüler assinala que Paz segue os passos da dialética do pensador grego e concebe tanto o arco quanto a lira como uma conjunção de opostos a demonstrar o

⁷³ O devir cósmico se manifesta no tempo. O fogo anima esse processo que obedece a um ritmo. O fogo obedece às medidas de suas trocas e de suas transformações. Pois se as grandes forças cósmicas que são a água, a terra, o ar se manifestam senão no espaço e dominando o horizonte sempre visível das coisas do mundo, o fogo anima, clareia e fulmina todo o espaço, imprime ao devir a sua direção, produz mudanças profundas, cria e consome tudo o que existe (AXELOS, 1971, p.100). (Tradução da autora)

modus operandi do texto poético. Trata-se do poder da poesia em expressar o sim e o não, respectivamente, ou seja, o que não seria possível para um discurso lógico, por exemplo, o é para o poético. Nas palavras de Schüler:

Estranha convergência a do arco e da lira! Recorre-se àquele na guerra, esta vibra em momentos de paz. Como todas as exclusões absolutas, também esta não é mais do que aparente. Os soldados manejam o arco para alcançar a paz, ao passo que os poetas celebram, ao som da lira, façanhas guerreiras. (...) A voz que soa ao embalo do ritmo arrasta consigo o silêncio, ventre sombrio de todos os possíveis. A palavra gera o seu próprio diferente que mantém retesado o arco das significações. A lira deixaria de soar, se a paz entre os opostos chegasse um dia a ser assinada. A noite sustenta o dia na contradição (SCHÜLER, 2007, p.63-64).

O crítico e estudioso da obra de Octavio Paz, Paul Henri Giraud, no livro intitulado *Octavio Paz, caminho para a transparência* (GIRAUD, 2002), discute também o mesmo fragmento de Heráclito e sublinha que a expressão “harmonia de tensões contrárias” constitui uma tradução dos termos gregos “*palíntropos armonín*”, ou seja, significa harmonia contra estendida, desse modo, põe em destaque o fato de, na imagem do arco e da lira, “as cordas do arco e da lira exercerem uma tração sobre a madeira do instrumento, como a madeira exerce uma tração sobre as cordas.” (GIRAUD, 2002, p. 76)

O autor explora ainda o jogo de palavras arco (*biós*) e vida (*bíos*) entre as quais observa a relação morte-vida, visto que essa tensão viabiliza o movimento sempre deveniente do universo. Além disso, o arco e a lira são atributos do deus Apolo e reúnem o ato guerreiro e o canto poético, e, por meio desse canto, a experiência humana se faz imagem da conciliação dos opostos: “o homem torna-se outro descobrindo-se plenamente a si mesmo.” (GIRAUD, 2002, p.78)

No capítulo intitulado “O discurso do universo” (SCHÜLER, 2007, p. 216-239), o autor discute a conciliação dos opostos, considerando também esse movimento na dimensão do cosmos e destacando o espírito unificador de Heráclito. Esse pensador originário propõe que o cosmos nada exclui, constituindo-se como uno e compreendendo a força que faz cada ente encontrar em seu oposto um apoio e um limite, como podemos depreender do seguinte fragmento: “Conjunções: plenos e não plenos, convergente-divergente, consoante-dissoante, e de todos, um; e de um, todos.” (HERÁCLITO, B.10 *apud* SCHÜLER, 2007, p.85)

Não há, por conseguinte, uma relação de exclusão entre a unidade e a multiplicidade, pois a multiplicidade consiste na forma mesma desse uno ou *logos*. Heráclito reitera o caráter mutável da realidade, propõe o *logos* enquanto

manifestação do fluxo universal, cuja forma é o fogo. Tal manifestação mostra-se como transformação constante, visto que o fogo pressupõe sempre uma racionalização, fluxo e medida, pois que permeia todas as coisas e todas as coisas convertem-se a ele, como podemos sublinhar nos fragmentos D30 e D31:

Este mundo, o mesmo de todos os (seres), nenhum deus, nenhum homem o fez, mas era, é e será um fogo sempre vivo, acendendo-se em medidas e apagando-se em medidas (HERÁCLITO, D 30 *apud Os pré-socráticos*, 1996, p.99).

Direções do fogo: primeiro mar, e do mar metade terra, metade incandescência. Terra dilui-se em mar e se mede no mesmo *logos*, tal qual era antes de se tornar terra (HERÁCLITO, D 31 *apud Os pré-socráticos*, 1996, p.100).

Donald Schüler aponta também para a importância da figura da ira nos fragmentos de Heráclito, como por exemplo: “O adverso concorre; dos divergentes a mais bela harmonia [e tudo ocorre por ira].” (HERÁCLITO B8 *apud* SCHÜLER, 2007, p. 216-217) O autor recorda-se que a figura mítica da ira, as Erínias, tem a sua origem a partir do sangue seminal de Uranos, cujos genitais foram atingidos por Cronos e lançados ao mar, conforme a *Teogonia* de Hesíodo. A importância dessas divindades encontra-se na sua função: proteger os pais da ira dos filhos, pois suas relações evidenciam conflituosa harmonia.

Além da importância da ira para o jogo das oposições, Schüler demonstra a visão heraclitiana do Sol, a pressupor que o astro é vivo e regido pela mesma tensão de opostos dia-noite, claro-escuro. Além disso, o pensador de Éfeso afirma que o Sol é novo a cada dia, pois nasce e declina, sendo que tal movimento nunca deixa de existir e é verificado a cada manhã, em todos os dias, mas, a cada dia, ele retorna outro: “O Sol é novo todos os dias, como o rio em que não se entra duas vezes.” (SCHÜLER, 2002, p. 229)

Além de “Paisaje pasional”, podemos destacar, no livro *Salamandra*, o poema “Un día de tantos”, no qual observamos a oposição entre a luz do Sol, do dia, e as sombras da noite. Esses signos desdobram-se em outros, ampliando os círculos das significações no poema e convergindo a nossa leitura para a busca do sentido imagético que nele se instaura. Verificamos também a proposta paziana de

conjunção dos contrários e a conseqüente consolidação, no âmbito desse texto, da visão heraclitiana de convergência e divergência, consonância e dissonância.

Un día de tantos

Diluvio de soles
no vemos nada pero vemos todo
Cuerpos sin peso suelo sin espesor
¿subimos o bajamos?

Tu cuerpo es un diamante
¿dónde estás?
Te has perdido en tu cuerpo

Esta hora es un relámpago quieto y sin garras
al fin todos somos hermanos
hoy podríamos decirnos buenas tardes
hasta los mexicanos somos felices
y también los extraños

Los automóviles tienen nostalgia de hierba
Andan las torres
el tiempo se ha parado
Un par de ojos no me deja
son una playa ágata en el sur calcinado
son el mar entre las rocas color de ira
son la furia de junio y su manto de abejas

Sol león del cielo
tú que la miras
mírame
Ídolo que a nadie miras
míranos
El cielo gira y cambia y es idéntico
¿dónde estás?
Yo estoy solo frente al sol y la gente
tú eras cuerpo fuiste luz no eres nada
Un día te encontraré en otro sol

Baja la tarde
crecen las montañas
Hoy nadie lee los periódicos
en las oficinas con las piernas entreabiertas
las muchachas toman café y platican
Abro mi escritorio
está lleno de alas verdes
está lleno de élitros amarillos
Las máquinas de escribir marchan solas
escriben sin descanso la misma ardiente sílaba
La noche acecha tras los rascacielos
es la hora de los abrazos caníbales
Noche de largas uñas
¡cuánta rabia en unos ojos recordados!
Antes de irse
El sol incendia las presencias⁷⁴

⁷⁴ Dilúvio de sóis/ não vemos nada mas vemos tudo/ Corpos sem peso solo sem espessura/ subimos ou descemos?// Teu corpo é um diamante/ onde estás?/ Tu te perdeste em teu corpo// Esta hora é

O poema “Un día de tantos” focaliza cenas do cotidiano de uma cidade moderna, num dia qualquer. Um dia entre tantos no qual o sujeito lírico apresenta, em contrapartida, acontecimentos que o singularizam a partir da presença de um Sol inclemente a dividir o espaço com a noite, à medida que a tarde vai caindo.

A primeira estrofe inicia-se com uma imagem hiperbólica: “Diluvio de soles”. Tal hipérbole permite-nos, primeiramente, aproximar dois elementos opostos, o dilúvio ou o excesso das chuvas e a intensidade do Sol. É evidente, nessa exageração fundamental, o gigantismo do astro em relação aos outros corpos presentes no poema, sendo o zênite a indicação dessa intensidade solar. Já nesse primeiro verso, assinalamos a atmosfera de grande claridade capaz de ofuscar a visão: “no vemos nada pero vemos todo”.

O ato de ver, nesse caso, ultrapassa a materialidade do visto, sendo que a construção oximorótica presente na aproximação entre os vocábulos “nada” e “tudo” aponta para uma mudança na percepção da realidade, ou seja, esta se converte em um conjunto de imagens: os corpos perdem peso, o solo, concretude, e essa leveza ou virtualidade provoca um não reconhecimento do espaço: “¿subimos ou bajamos?” Desse modo, os corpos modificam-se sob a irradiação da luz do Sol e traduzem, por meio do olhar, a antiga relação entre a cegueira e a vidência.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico dirige-se a uma segunda pessoa numa tentativa de estabelecer um diálogo com esse outro:

Tu cuerpo es un diamante
¿dónde estás?
Te has perdido en tu cuerpo

um relâmpago quieto e sem garras/ finalmente todos somos irmãos/ hoje poderíamos dizer-nos boas tardes/ até os mexicanos somos felizes e também os desconhecidos// Os automóveis têm a nostalgia da pastagem/ Andam as torres/ O tempo parou/ Un par de olhos não me deixa/ são uma praia ágata no sul calcinado/ são o mar entre as rochas cor de ira/ são a fúria de junho e seu manto de abelhas// Sol leão do céu/ tu que a olhas/ olha-me/ Ídolo que a ninguém olha/ olha-nos/ O céu gira e muda e é idêntico/ Onde estás?/ Eu estou só frente ao sol e à gente/ tu eras corpo foste luz não és nada/ Um dia te encontrarei em outro sol// Cai a tarde/ crescem as montanhas/ Hoje ninguém lê os jornais/ nos escritórios com as pernas entreabertas/ as moças tomam café e conversam/ Abro minha escrivadinha/ está cheia de asas verdes/ está cheia de élitros amarelos/ as máquinas de escrever movimentam-se sós/ escrevem sem descanso a mesma ardente sílaba/ A noite espreita por detrás dos arranha-céus/ é a hora dos abraços canibais/ Noite de grandes unhas/ Quanta raiva em uns olhos recordados!/ Antes de ir-se o sol incendeia as presenças//(Tradução da autora)

Inicialmente, quase nada sabemos a respeito desse “Tú”, exceto pela metaforização de seu corpo: um diamante, e por sua ausência, dada pela interrogação do eu lírico “¿dónde estás?”

O corpo desse outro identifica-se ao diamante e revela-se como mais uma manifestação do fogo, uma vez que constitui um mineral cristalizado na rocha kimberlita, magmática, a 170 km da superfície da terra, sob pressões muito altas, numa temperatura de aproximadamente 2500 graus celsius, além disso, sendo carbono, o diamante só se queima no ar a uma temperatura de 900 graus. Segundo Bárbara G. Walker, na obra *O livro das pedras sagradas* (WALKER, 1989), Teofrasto, no ano 300 a. C., em seu *Peri lithon*, denominava o diamante pedra não inflamável, isto é, ao ser exposta ao fogo, permanecia fria. Além desse aspecto, o diamante constitui-se como a mais dura substância da terra, sendo 140 vezes mais duro que o segundo mineral, o coríndon (WALKER, 1989, p. 112).

O outro de que trata o poema está completamente identificado às características adamantinas pelos atributos da dureza, da força ígnea e, ao mesmo tempo, da impassibilidade ao fogo. Além disso, esse corpo, traduzido pela imagem mineral, caracteriza-se também pelo brilho e pela luminosidade, os quais nos remetem à ideia de purificação.

Na terceira estrofe, o sujeito lírico evidencia a fixidez da hora que não passa e nada consome, um relâmpago quieto e sem garras. Submetidas a esse tempo, todas as pessoas se equivalem, irmanam-se. Apesar da percepção da estagnação do tempo: “el tiempo se ha parado”, o eu poético lança um olhar para a coletividade e para seus hábitos diários os quais adquirem uma outra forma, ou seja, tornam-se acontecimentos insólitos caracterizados pelo contrassenso.

Esta hora es un relámpago quieto y sin garras
al fin todos somos hermanos
hoy podríamos decirnos buenas tardes
hasta los mexicanos somos felices
y también los extraños

O uso do advérbio “hoy” reforça a ideia do tempo presente no título do poema. Neste presente dia, excetuando-se, portanto, os outros dias, o eu lírico aponta por meio do vocábulo “hasta” uma exceção, ou seja, uma ocorrência incomum: “hasta los mexicanos somos felices/ y también los extraños”, pois na cidade moderna só há espaço para a confluência cotidiana que alimenta o anonimato, mas, neste dia,

“Sol negro” (DURAND, 1997, p. 87-88). Podemos acompanhar as seguintes explorações do autor para essa imagem:

O Sol é ao mesmo tempo leão e devorado pelo leão. É o que explica a curiosa expressão do Rig Veda que qualifica o sol de “negro”. Savitri, deus solar, é ao mesmo tempo a divindade das trevas. (...) Notemos, de momento, que esta “obscura claridade” do sol negro, quer seja assimilada a Vishnu, o Leão, ou a Savitri, é dita pasâvita-niveçanah “aquele que faz entrar e sair”, ou seja, o tempo (DURAND, 1997, p. 88).

No poema em análise, a sensação de imobilidade, de fixidez do tempo sobrepõe-se à passagem dos dias, como podemos reforçar com o verso: “El cielo gira y cambia y es identico”. Observamos aqui o transcorrer pelo sentido dos verbos “gira” e “cambia”, como também pela estrutura do verso, um polissíndeto, encadeando a mudança e a fixidez num só tempo: o tempo passa e permanece. Nesse sentido, mantém-se no céu a intensidade da luz solar, do ídolo que se sobrepõe a todos os viventes e que não olha ninguém. Esse olhar que não olha se traduz nessa impressão de um dia, cujo tempo não passa e cujas horas se estendem, arrastando-o, durável, sempre idêntico.

Diante dessa constatação, o sujeito lírico se vê só diante das pessoas, por isso afirma: “Yo estoy solo frente al sol y la gente”. Esse verso permite acentuar o contraste entre a solidão do sujeito lírico no solo, anônimo entre as pessoas, e a solidão do Sol no céu, astro que não olha para ninguém. Ao mirá-lo do solo, solicitando o seu olhar, o eu poético lembra-se da mulher distante a quem ele procura: “¿donde estás?”

À sua interrogação ele próprio responde, pensando na mulher como no próprio astro que alcança o zênite para depois declinar e desaparecer no horizonte: “Tu eres cuerpo, fuiste luz, eres nada”. A identificação da mulher com o astro torna-se bastante evidente também num dos versos da última estrofe que antecipamos, porque diz dos mesmos olhares, cujo movimento acabamos de demonstrar: “¡Cuanta rabia en unos ojos recordados!”.

O presente texto bem como o poema analisado anteriormente, “Paisaje pasional”, enfatizam a identificação entre o Sol e o fogo, tendo em vista as manifestações da luz intensa, metaforizações da ira e das paixões, o que torna possível afirmar uma fascinação pela ambiguidade dessa força luminosa. Nesse sentido, as singularidades de um dia entre tantos são motivadas pela recordação do

encontro amoroso com uma mulher, personagem presentificada por meio da imagem ígnea do Sol.

Gaston Bachelard, em seu livro *Psicanálise do fogo* (BACHELARD, 1966), assinala que o fogo constitui um fenômeno privilegiado em virtude de suas ambivalências: o fogo é íntimo e universal, encontra-se no céu e, ao mesmo tempo, sobe das profundezas das substâncias. Ora manifesta-se tão alto como a chama das paixões, ora mantém-se latente na matéria, ocultando-se como o ódio e a vingança (BACHELARD, 1966, p. 17). Entre todos os fenômenos, o fogo recebe a mesma duplicidade dos signos em oposição a indicarem o bem e o mal. Nas palavras de Bachelard:

Brilla en el Paraíso. Abrasa en el Infierno. Dulzor y tortura. Cocina y apocalipsis(...) Es un dios tutelar y terrible, bondadoso y malvado. Puede contradecirse: por eso es uno de los principios de explicación universal (BACHELARD, 1966, p.18).⁷⁵

O filósofo demonstra o que denomina de Complexo de Empédocles, referindo-se ao pensador grego Empédocles de Agrigento, cuja doutrina reúne, respectivamente, o pensamento sobre o ser de Parmênides e as mutações de Heráclito. Outrossim, propõe a combinação dos quatro elementos: o fogo, a terra, a água e o ar (PRÉ-SOCRÁTICOS, 1996, p. 179). Esse pensador originário tornou-se lendária personagem por atribuir a si próprio poderes mágicos, e por acreditar-se imortal, atirou-se às crateras do Etna (PRÉ-SOCRÁTICOS, 1996, p. 179). Bachelard denomina de “Complexo de Empédocles” o fascínio pelo significado do fogo, o ultra-vivo, um fenômeno associado às rápidas mudanças, o chamado da pira (BACHELARD, 1966, p. 32).

Esse pensador aborda a idealização do fogo, concebendo-a como a relação dialética entre as chamas e a luz. Trata-se de uma via de purificação, de transcendência: os seres passam inicialmente pela paixão terrestre para depois convertê-la em exaltação da pura luz. Nesse sentido, essa mesma luz espera o olho, a alma, para manifestar-se, já que, nos espaços infinitos, a luminosidade apenas passa, atravessa, sem nada fazer (BACHELARD, 1966, p 165-179).

⁷⁵ Brilha no Paraíso. Abrasa no Inferno. Doçura e tortura. Cozinha e apocalipse (...) É um deus tutelar e terrível, bondoso e malvado. Pode contradizer-se: por isso é um dos princípios de explicação universal. (Tradução da autora)

No poema em análise, o par de olhos femininos arrasta o sujeito poético e adquire a mesma intensidade do fogo, por isso exerce fascínio sobre o enunciador. Trata-se de olhos minerais que transluzem como o cristal, uma praia de ágata, no sul calcinado. São olhos de mar, de rochas cor de ira, são fúria como um manto de abelhas.

Todas essas imagens solares colocam-nos diante de um poema que tem na força ígnea um espetáculo imenso, que canta para a fogueira das paixões, da ira, do ódio: ambivalências do fogo sexualizado, contudo o Sol que calcina os seres converte sua intensidade candente em luz e, conseqüentemente, o corpo desejado torna-se nada.

O poeta está diante do Sol, evoca a divindade luminosa, dialoga com ela e tem nesse astro a embriaguez do amor e do seu desvanecimento, que, na luz, se anuncia. Mantém, todavia, a esperança de reencontrar o corpo amado, num outro sol, ou seja, num tempo diferente e de outra forma, talvez menos irascível: “tú eras cuerpo fuiste luz no eres nada / Un día te encontraré en otro sol”.

O curto verso que inicia a sexta e última estrofe – “Baja la tarde” –estabelece uma mudança em relação aos versos anteriores para assinalar a diminuição da luz solar e para anunciar a chegada da tarde, prenúncio da noite.

A partir da visualização da totalidade do poema, observamos a utilização da técnica da montagem em sua composição. Primeiramente, podemos afirmar, a partir do já referido ensaio de Modesto Carone, que o olho do poeta é constitutivo, é um olho eloquente (CARONE, [s.d] p. 117). Nesse sentido, verificamos nas estrofes do poema de Paz uma alternância entre as focalizações exteriores e interiores, entre planos próximos e distantes.

Da primeira a quinta estrofes, temos um foco externo, o sujeito lírico encontra-se na rua, diante do Sol. Acompanhamos, então, um plano geral, panorâmico, a focalizar as ruas da cidade moderna, as pessoas em trânsito, os automóveis e as torres. Em seguida, o sujeito poético focaliza-se diante do astro, solitário em meio à multidão, à gente. Traça, portanto, um primeiro plano e acentua a sua relação com o Sol, com o dia, bem como as recordações da mulher, por meio do jogo de olhares com o astro.

Na sexta estrofe, a montagem se dá pela construção paratática de imagens que compõem, primeiramente, um cenário exterior – o entardecer, os jornais, as

promíscua dos hotéis, das oficinas e dos cinemas, não é uma prova que afine a alma, um purgatório necessário. É uma condenação total, espelho de um mundo sem saída (PAZ, 1976, p. 184).

Octavio Paz analisa o sentimento da solidão enquanto revelação da condição humana, sendo que o homem constitui-se enquanto busca desse outro, pois cada vez que se sente a si mesmo, sente-se como solidão (PAZ, 1976, p. 175). Tal sentimento orienta o sujeito lírico no poema, quando procura pelo outro: “¿donde estás?”. A mulher sempre representou para o homem uma realidade outra, é seu oposto e seu complemento, por isso, na poética paziana, a figura feminina destaca-se como paixão e estranhamento, manifestação da *otredad*: “Se uma parte de nosso ser deseja fundir-se nela, outra, não menos imperiosa a separa e a exclui.” (PAZ, 1976, p.177)

O poeta-crítico afirma também a mulher configurar-se enquanto imagem proposta pela sociedade masculina da qual ela se reveste, vivendo atrelada a essa imposição, como podemos constatar na seguinte reflexão:

A mulher é um objeto alternadamente precioso ou nocivo, mas sempre diferente. Ao transformá-la em objeto, em ser a parte e ao submetê-la a todas as deformações que seu interesse, sua vaidade, sua angústia e até mesmo seu amor lhe ditam, o homem transforma-a em instrumento. Meio para obter o conhecimento e o prazer, via para atingir a sobrevivência, a mulher é ídolo, deusa, mãe, feiticeira ou musa, conforme aponta Simone de Beauvoir, mas nunca pode ser ela mesma. Daí que nossas relações eróticas estejam viciadas na origem, maculadas desde a raiz.(...) Não podemos sequer tocá-la como carne que se ignora a si mesma, porque entre nós e ela, desliza esta visão dócil de um corpo que se entrega (PAZ, 1976, p. 177-178).

No poema em questão, o sujeito lírico masculino aponta para a mulher enquanto um lugar de ausência: “Te has perdido en tu cuerpo” ou ainda “tú eras cuerpo, fuiste luz, no eres nada”. A mulher que ele deseja rever não se harmoniza com seus desejos: “Un día te encontraré en otro sol”, dizem os versos de Paz. Além disso, a figura feminina calcina a memória do eu poético com o seu olhar iracundo, semelhante ao Sol: “¡cuánta rabia en unos ojos recordados!/ Antes de irse/ el sol incendia las presencias.”

Ao fim do poema, a noite aproxima-se lentamente. Trata-se de sua descida já anunciada no verso “baja la tarde”. Segundo Gilbert Durand, na obra citada

(DURAND, 1997), há uma diferença entre a descida e a queda e esta consiste na lentidão. Ao movimento de descida integra-se a duração, ou seja “a duração é reintegrada, domesticada pelo simbolismo da descida graças a uma espécie de assimilação do devir.” (DURAND, 1997, p.201)

A noite chega de modo penetrante, pois a lentidão traz consigo uma temperatura bem distinta da fulguração ardente do dia, mas que retém do elemento ígneo a sua substância íntima, o calor, lento como o próprio anoitecer. O sujeito poético descreve, assim, a presença da noite:

La noche acecha tras los rascacielos
 es la hora de los abrazos caníbales
 Noche de largas uñas
 ¡cuánta rabia en unos ojos recordados!
 Antes de irse
 El sol incendia las presencias

Podemos reforçar a lentidão da descida da noite pelo uso do verbo “acecha”, que traduzimos por “espreita”, isto é, uma ação que ocorre paulatinamente e pressupõe uma espera. Além disso, a noite está também personificada aqui por apresentar grandes unhas, a indicar seu caráter penetrante, como a assenhorar-se do tempo que a despeito de poder traduzir-se como a noite do repouso e da tranquilidade, assume o sentido oposto: “es la hora de los abrazos caníbales.”

Podemos compreender o sentido desse atributo da noite ao constatar que ambos os regimes diurno e noturno das imagens também dizem respeito ao corpo, à energia libidinal, à ambivalência Eros-Tânatos, que, como assinala Gilbert Durand, traduz-se por seus pólos repulsivos e atrativos:

É essa ambiguidade que já Platão assinalava na famosa passagem do *Banquete* onde Eros é definido como filho da Riqueza e da Pobreza. Mas há ainda uma outra ambiguidade que fundamenta as duas precedentes: é que o amor pode, continuando a amar, carregar-se de ódio ou desejo de morte, enquanto reciprocamente a morte pode ser amada numa espécie de *amor fati* que imagina nela o fim das atribulações temporais. Era a primeira dessas atitudes que Platão sublinhava pela boca de Alcibíades, que desejava o aniquilamento do objeto amado (...) O instinto de morte residiria no desejo que cada ser vivo tem de regressar ao inorgânico, ao indiferenciado (DURAND, 1997, p.196).

A noite com suas extensas unhas estende sua voracidade e seu furor para o poema, proporciona o abraço, a harmonia e a desarmonia, a devoração canibal, signo libidinal a indicar o desejo erótico amoroso na mesma medida em que sugere

a pulsão destrutiva de Tântatos. Além disso, a atmosfera noturna divide o espaço com a presença do sol negro, leão devorador, a incendiar, aniquilar as presenças, os seres. Esse movimento evidencia que, apesar de opostos, dia e noite encontram na voracidade, sua relação de conjunção, de complementaridade.

No poema a ser analisado em seguida, os corpos recebem uma configuração bastante distinta da que observamos em “Un día de tantos”, pois revelam-se integrados à natureza e ao sentimento que advém dessa conexão.

3.2. Imagens do mundo: corpo-natureza

No poema “Vaivén”, o sujeito poético evidencia os corpos masculino e feminino como microcosmos constituídos pelos seres e ritmos da natureza, da noite e do dia:

1

Vuelve a la noche
 racimo de horas sombrías
 córtalo, come el fruto de tiniebla,
 saborea la ignorancia

2

Con orgullo de árbol
 Plantado en pleno torbelino
 te desvistes
 con el gesto del agua
 saltando de la peña
 abandonas tus cuerpos
 con los pasos sonámbulos del viento
 te arrojas en el lecho
 con los ojos cerrados
 buscas tu más antigua desnudez

3

Caigo en ti con la ciega caída de la ola
 tu cuerpo me sostiene como la ola que renace
 el viento sopla afuera y reúne las aguas
 todos los bosques son un solo árbol

Navega la ciudad en plena noche
 tierra y cielo y marea que no cesa
 los elementos enlazados tejen
 la vestidura de un día desconocido

4

Desierto inmenso y fuente secreta
 balanza de silencio y árbol de gemidos
 cuerpo que se despliega como la vela
 cuerpo que se repliega como la brasa
 corazón que desgaja de la noche
 escorpión que se clava en mi pecho
 sello de sangre sobre mis años de hombre

5

(Hago lo que dices)

Con un Sí
 la lámpara que te guía a la entrada del sueño
 Con un No
 la balanza que pesa la falacia y la verdad del deseo
 Con un Ay
 el hueso florecido para atravesar la muerte

6

(Hoy, siempre hoy)

Hablas (se oyen muchas lluvias)
 no sé lo que dices (una mano amarilla nos sostiene)
 Callas (nacen muchos pájaros)
 no sé adonde estamos (un alveolo escarlata nos encierra)
 Ríes (las piernas del río se cubren de hojas)
 no sé adonde vamos (mañana es hoy en mitad de la noche)

Hoy que se abre y se cierra
 Nunca se mueve y no se detiene
 Corazón que nunca se apaga
 Hoy (un pájaro se posa
 en una torre de granizo)
 Siempre es mediodía⁷⁶

⁷⁶ 1.Volta à noite/cacho de horas sombrias/ corta-o, come o fruto de treva/ saboreia a ignorância// 2. Com orgulho de árvore/ plantada em pleno torvelinho/ te desvestes com o gesto da água/ saltando da penha/ abandonas teus corpos/ com os passos sonâmbulos do vento/ te lanças no leito/ com os olhos fechados/ buscas tua mais antiga desnudez// 3. Caio em ti com a cega queda da onda/ Teu corpo me sustém como a onda que renasce/ o vento sopra afora e reúne as águas/ Todos os bosques são uma só árvore/ Navega a cidade em plena noite/ terra e céu e maré que não cessa/ os elementos enlaçados tecem/ a vestidura de um dia desconhecido// 4 Deserto imenso e fonte secreta/ balança de silêncio e árvore de gemidos/ corpo que se desdobra como a vela/ corpo que se redobra como a brasa/ coração que arranco da noite/ escorpião que se crava em meu peito/ marca de sangue sobre meus anos de homem.// 5 (Faço o que dizes)/ Com um Sim/ a lâmpada que te guia à entrada do sonho/ Com um Não/ a balança que pesa a falácia e a verdade do desejo/ Com um Ai/ o osso florecido para atravessar a morte//6. (Hoje sempre hoje) Falas (se ouvem muitas chuvas)/ Não sei o que dizes (uma mão amarela nos sustém)/ Calas (nascem muitos pássaros)/ não sei onde estamos (um alvéolo escarlata nos encerra)/ Ris (as pernas do rio se cobrem de folhas)/ Não sei aonde vamos (amanhã é hoje na metade da noite)/ Hoje que se abre e se fecha/ nunca se move e não se detém/ coração que nunca se apaga/ Hoje (um pássaro pouasa/ em uma torre de granizo)/ Sempre é meio-dia. (Tradução da autora)

Como o próprio título indica, “Vaivén” delinea-se a partir do movimento dos corpos que se encontram, os corpos do homem e da mulher tecidos por uma cadeia de analogias que os multiplica em árvore, água, vento, mar, deserto, fonte, chuvas, escorpião, pássaros, rio, folhas, granizo. Tais elementos naturais instalam-se como reflexos de corpos livres em seu ritmo amoroso, em sua multiplicidade, em seu devir. “Vaivén” significa, assim, movimentos alternados dos corpos que oscilam em dois sentidos opostos, como num balanço.

Constatamos, nesse movimento oscilatório, as conexões entre o sujeito lírico e o corpo do outro, da mulher que aparece no texto, a qual, embora não seja designada por substantivos ou pronomes femininos, tem sua presença traduzida por imagens femininas para as quais transita e as quais incorpora.

Faz-se necessário destacar, portanto, a visão mulher e do corpo feminino nesse poema de Paz enquanto reafirmação da *otredad*. Consideramos, para tanto, uma conferência realizada pelo autor, na Universidade do México, em 1971, e publicada sob o título de “Escribir y decir” (PAZ, 1990, p. 210-236), em que responde uma pergunta acerca do *leitmotiv* de sua poética:

No lo sé. Sin embargo, pensándolo bien, creo que hay un tema al que vuelvo siempre: el de la mujer. El erotismo pero también y sobre todo el amor. Es la forma más radical y extrema de lo que, probablemente, ha sido una de mis obsesiones: el otro y lo otro, aquello que está más allá de mí y aquello que es el reverso, la otra vertiente de lo que soy. Claro, las mujeres son el reverso, la otra cara de lo que somos los hombres. En la mujer veo simultáneamente la extrañeza y la semejanza del universo. Es la criatura única y es la manifestación de la analogía universal (PAZ, 1985, p.229).⁷⁷

Na estrofe 1, destacamos o verbo que introduz o poema: “Vuelve” a indicar o movimento de ida e volta, ou seja o ciclo do dia e da noite:

1

Vuelve a la noche
racimo de horas sombrías
córtalo, come el fruto de tiniebla,
saborea la ignorancia

⁷⁷ Não sei. Pensando bem, creio que há um tema ao qual volto sempre: o da mulher. O erotismo, mas também e sobretudo o amor. É a forma mais radical e extrema do que, provavelmente tem sido uma de minhas obsessões: o outro e o diferente, aquilo que está mais além de mim e aquilo que é o reverso, a outra vertente do que sou. Claro, as mulheres são o reverso, a outra cara do que somos os homens. Na mulher vejo simultaneamente a estranheza e a semelhança do universo. É a criatura única e é a manifestação da analogia universal (PAZ, 1985, p.229). (Tradução da autora)

A noite, nesses versos, estende também suas garras convertidas em cacho de horas sombrias. Constatamos que a presença da escuridão constitui o fruto do não-saber, dissipando todo o conhecimento numa inversão do mito de Adão e Eva. Ao contrário do mito bíblico, o homem, sujeito lírico, ordena à mulher que coma, não o fruto do conhecimento, mas, das trevas. O poema apresenta, assim, os verbos no imperativo: “córtalo, come el fruto de tiniebla,/ saborea la ignorancia”, focalizando, portanto, o casal adâmico o qual, como verificamos, por meio das palavras do sujeito poético, não pretende igualar-se a Deus ou aos deuses; pretende negar o fogo divino, a consciência humana e fazer o movimento inverso, ou seja, imiscuir-se na vida natural, mantendo-se no Éden das trevas, da grande noite do não saber, do mundo dos corpos e dos sentidos.

Na estrofe 2, a mulher é apresentada como mulher-presença por meio da imagem da árvore plantada no torvelinho. A visão dessa presença revela-se símbolo do centro, a árvore constitui-se enquanto intermediação terra-céu, *axis mundi*. Sua verticalidade e quietude dizem do seu orgulho que se afirma nesse eixo, sendo o torvelinho o fluxo a dialogar com a fixidez arborescente do corpo feminino em transição para o ser-água:

Con orgullo de árbol
Plantado en pleno torbelino
te desvistes
con el gesto del agua
saltando de la peña
abandonas tus cuerpos
con los pasos sonámbulos del viento
te arrojas en el lecho
con los ojos cerrados
buscas tu más antigua desnudez

Paul Henri Giraud, na obra *Octavio Paz: caminho para transparência* (GIRAUD, 2002), refere-se à imagem da árvore plantada num fluxo como a visão de um templo vegetal, e podemos acrescentar: templo arborescente de carne, corpo de mulher que se erige ídolo em muitos versos pazianos, ou como afirma Giraud:

Presentes desde os primeiros poemas de Octavio Paz, a árvore, a fonte, a luz e a mulher encontram-se também nos últimos, nos quais o mito do poeta se completa – pelos sentidos, pelo espírito – na antecipação de um novo dia, na escuta emocionada da respiração da mulher adormecida,[...] Se a árvore então se interioriza mais (*Árbol adentro*), não deixa de permanecer até o final como o ideograma muito vigoroso do amor e da poesia (GIRAUD, 2002, p.418).

Nessa estrofe, verificamos, então, um retorno ao princípio, ao mais antigo gesto do desnudar-se realizado primeiramente pela mulher. Tal gesto converte-se num ritual de aceitação da nudez e, a partir desse momento, o casal acede a uma vivência do corpo não mediada pela razão, pelo intelecto, mas pelo inconsciente, um retorno a um estágio primitivo, primordial, estágio das sensações corpóreas e das conexões homem-universo. Como afirma o próprio Paz em *Los hijos del limo*, trata-se da “alquimia erótica – unión de los principios contrarios, lo masculino y lo femenino, y su transformación en otro cuerpo.” (PAZ, 1998. p. 103).⁷⁸

Nas estrofes 2 e 3, podemos constatar a analogia entre os corpos do casal e o movimento das águas. A mulher converte-se em fluxo e lança-se ao leito do casal do mesmo modo como a água, ao saltar da rocha, da penha, é impulsionada pelos ventos. Assim sendo, o ato de desnudar-se dessa mulher configura-se como um gesto líquido, por meio do qual a amante se reúne a outros corpos como os de todos os bosques, incorporando-os a si própria, “un solo árbol”.

Esse movimento do salto da água é reforçado também pelas inúmeras ocorrências de *enjambement* nessa estrofe, além de a construção frasal iniciar-se com verbos, cujo sentido aponta para a conjugação entre o movimento da água impulsionada pelo vento e o desejo erótico-amoroso: “saltando” → “abandonas” → “te arrojas” → “buscas”. Percebemos, nesses verbos, o movimento corporal de encontro do casal no salto, no arregar-se ao leito sobre o outro, no abandonar-se, no ato da entrega, ao outro, “con los ojos cerrados”, e na busca da mais antiga, primeva, experiência amorosa: a idade de ouro.

O elemento líquido também evoca a nudez e tudo o que aí se reflete traz a imagem feminina. De acordo com Gaston Bachelard, no livro intitulado *A água e os sonhos* (BACHELARD, 1998), a água se apresenta como uma imagem, mas antes de mostrar-se como tal, constitui um desejo: “o ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa”. (BACHELARD, 1998, p.36). Além disso, o salto da pedra aparece também com o sentido de lançar-se ao desconhecido, o revelar de um processo de iniciação, acontecimento físico que também é repetido pelo sujeito poético nos versos da estrofe 3:

⁷⁸ alquimia erótica - união dos princípios contrários, o masculino e o feminino, e sua transformação em outro corpo (PAZ, 1983, p. 103). (Tradução da autora)

3

Caigo en ti con la ciega caída de la ola
 tu cuerpo me sostiene como la ola que renace
 el viento sopla afuera y reúne las aguas
 todos los bosques son un solo árbol

Navega la ciudad en plena noche
 tierra y cielo y marea que no cesa
 los elementos enlazados tejen
 la vestidura de un día desconocido

O salto e a queda ao encontro da água feminina propõem uma ambivalência: o desejo e a coragem. Trata-se de uma experiência simultaneamente prazerosa e hostil diante do outro, do desconhecido. Há uma violência na imagem da queda como a cega explosão da onda, imagem da disjunção, para, em seguida, os opostos masculino e feminino harmonizarem-se, ao reintegrarem-se à mesma água, como a onda que renasce: ‘tu cuerpo me sostiene como la ola que renace/ el viento sopla afuera y reúne las aguas.’

O movimento das analogias corpo-natureza avança na terceira estrofe e abarca ainda a cidade a qual, sob a égide da noite, entra em conjunção com o movimento incessante do céu, da terra e da maré. A utilização do conector “y”, bem como do adjetivo “enlazados” nos versos: “tierra y cielo y marea que no cesa/ los elementos enlazados tejen/ la vestidura de un día desconocido”, apontam para o encadeamento das analogias e demonstram que tal cadeia tem a função de vestir, de configurar o movimento do dia, do ir e do voltar do tempo, como o movimento das ondas, nas marés, no fluxo-refluxo das águas. Nesse sentido, o ritmo constitui um elemento chave para a leitura do poema em sua totalidade.

No capítulo intitulado “El ritmo”, do livro *El arco y la lira* (PAZ, 1990), o poeta-crítico aponta o ritmo não apenas enquanto unidades mensuráveis, mas, principalmente, como uma ação e uma imagem do mundo, por isso não se deve reduzi-lo à pura medida, a abstrações, isto é, simplesmente racionalizá-lo, pois ele nos constitui e nos expressa (PAZ, 1990, p. 51).

Aqueles que sabem do poder mágico das palavras, afirma Paz, compreendem que o ritmo ultrapassa as operações dos esquemas racionais, concebendo o movimento da linguagem a instaurar um universo onde nos deparamos com chamadas e respostas, uniões e separações, num ritmo sempre dinâmico, originalmente binário como no par *Yin e Yang* do pensamento oriental, ou seja, como ritmos alternantes e complementários (PAZ, 1990, p.51-52).

Segundo Octavio Paz, todo fenômeno verbal rege-se por um ritmo e, em todo texto poético, as palavras obedecem a um movimento secreto que as reúne e as afasta, consistindo seu magnetismo numa criação por analogia, sendo o ritmo o ímã a convocar as palavras em seus metros, rimas, aliterações, assonâncias e paronomásias (PAZ, 1990, p. 53).

A partir da estrofe 4, o vai e vem expresso no texto mostra-se ainda mais evidente com a presença dos elementos em oposição a acentuarem o ritmo dos versos que se dobram e se desdobram como os corpos que eles enunciam:

4-

Desierto inmenso y fuente secreta
 balanza de silencio y árbol de gemidos
 cuerpo que se despliega como la vela
 cuerpo que se repliega como la brasa
 corazón que se desgajo de la noche
 escorpión que se clava en mi pecho
 sello de sangre sobre mis años de hombre

Sublinhamos também, nos versos acima, a utilização do conector aditivo “y”, que, nesse caso, aproxima duas séries disjuntivas: “desierto”/“fuente”; “silencio”/“gemidos”. O paralelismo nos versos seguintes acentua ainda mais o modo oscilatório e binário do ritmo no poema, devido ao uso dos verbos em contraposição: “despliega”/“repliega”; “desgajo”/“clava”. Diante dessas constatações, podemos acompanhar o pensamento de Paz acerca do ritmo, considerando a construção do poema em análise:

Tras el forcejeo de la razón que se abre paso, pisamos una zona harmónica. Todo se vuelve facil, todo es respuesta tacita, alusión esperada. Sentimos que las ideas riman, entrevemos entonces que pensamientos y frases son también ritmos, llamadas, ecos (PAZ, 1990, p 52).⁷⁹

O sujeito lírico evoca na estrofe 5, “a lâmpada do sonho”, do inconsciente e traduz a descida ao espaço onde está em vigência o *non-sense*:

5

(Hago lo que dices)

Con un Sí
 la lámpara que te guía a la entrada del sueño
 Con un No

⁷⁹ Depois do confronto da razão que abre caminho, pisamos em uma zona harmônica. Tudo se torna fácil, tudo é resposta tácita, alusão esperada. Sentimos que as ideias rimam, entrevemos, então, que pensamentos e frases são também ritmos, chamados, ecos (PAZ, 1990, p. 52). (Tradução da autora)

La balanza que pesa la falacia y la verdad del deseo
 Con un Ay
 El hueso florecido para atravesar la muerte

Observamos, aqui, o uso dos parênteses destacados da estrofe, permitindo-nos entrever o pensamento do sujeito poético, além de apontar para o diálogo entre o casal, a ser evidenciado na última estrofe. Esses parênteses trazem a indicação “(Hago lo que dices)”, destacada dos outros versos para assinalar o hiato entre o pensamento do sujeito lírico e o movimento de entrada no espaço onírico, sendo que o eu poético acompanha o movimento da mulher em direção às pulsões do inconsciente, essa região psíquica que o sonho ilumina.

O ritmo do vai e vem está marcado nessa estrofe pelos advérbios de afirmação e de negação. Em maiúsculas, “Sí”/ “No” também apontam para o ritmo oscilatório, reforçado ainda, pela imagem da balança “que pesa la falacia y la verdad del deseo”.

Por fim, uma última metáfora tange a realidade do “indizível” e coroa a estrofe: “El hueso florecido para atravesar la muerte”. Instaure-se um paradoxo em: “hueso florecido”, uma vez que o sentido de osso pressupõe o fim, a morte e a decrepitude. As ideias de florescimento e decrepitude se mostram, a princípio, excludentes, salvo se trouxerem, nessa imagem paradoxal, a possibilidade de se atravessar a morte e de ressurgir, como num corpo vegetal. Tal indicação se dá pela totalidade do verso “El hueso florecido para atravesar la muerte.”

A crítica Maria Esther Maciel põe em relevo a importância do paradoxo no pensamento de Octavio Paz, em seu livro *Vertigens da lucidez* (MACIEL,1995). Segundo a autora, o movimento na escrita de Paz marca-se pela visão de que a afirmação e a negação das realidades constituem uma única e mesma instância.

O grande paradoxo paziano consiste em apontar para a conciliação dos contrários, para a sua convergência, que, imediatamente, se dissipa, implicando não a unidade do mundo, mas sua pluralidade; não a identidade do homem, mas suas diferenças (MACIEL,1995, p.92).

Em seu texto, a autora sublinha também a importância da metáfora para o jogo de correspondências na poética de Octavio Paz. Há uma valoração desse recurso poético, o qual se mostra por um desdobramento, um encadeamento *ad infinitum*. Não há uma marca pontual, uma origem nas cadeias de metáforas, mas alternâncias de elementos que se abrem em sua multiplicação de sentidos, em

novas frases poéticas, configurando assim as analogias no poema (MACIEL, 1995, p.103-104). Podemos acompanhar as palavras de Maciel, a fim de reforçarmos a configuração da analogia para o pensamento paziano:

Através do conceito de analogia, Paz sistematiza o problema dos contrários (...) Ela seria o modo operacional desse jogo, inerente, segundo ele, a toda criação poética. E é a partir desse prisma que a analogia tem a função de atar alteridades, mostrar que isto é aquilo, sem que o isto e o aquilo deixem de ser independentes um do outro. Enfim, à analogia é dada a tarefa inventiva de criar paradoxos através dos liames gramaticais: o como e o é (MACIEL, 1995, p. 101).

Maciel postula, ainda, que quase todos os poetas-críticos modernos trataram a analogia como uma operação própria à criação poética, todavia a singularidade, ou seja, a diferença da escrita de Paz em relação aos outros poetas consiste no uso da analogia como lógica de pensamento, de método crítico e de criação poética. Além disso, no pensamento paziano, as relações de similaridades e afinidades não se fecham na “mesmidade”, mas deixam passar o “estranhamento subversivo da outridade.”(MACIEL, 1995. p.102-104) Observamos as analogias dos corpos na estrofe 6:

6

(Hoy, siempre hoy)

Hablas (se oyen muchas lluvias)
no sé lo que dices (una mano amarilla nos sostiene)
Callas (nacen muchos pájaros)
no sé adonde estamos (un alveolo escarlata nos encierra)
Ríes (las piernas del río se cubren de hojas)
no sé adonde vamos (mañana es hoy en mitad de la noche)

Hoy que se abre y se cierra
Nunca se mueve y no se detiene

Corazón que nunca se apaga
Hoy (um pájaro se posa
en una torre de granizo)
siempre es mediodía

A analogia presente nessa estrofe aproxima os corpos do casal e os elementos naturais por meio da linguagem e do silêncio. Os versos 2,4 e 6 referem-se à mulher e são introduzidos por verbos de elocução como “Hablas”, “Callas”, “Ríes”. Grafados em maiúsculas, indicam a instauração do diálogo pela mulher, como a provocar uma escuta e uma resposta do seu companheiro. Numa leitura mais atenta, compreendemos, entretanto, ser a natureza o grande interlocutor do

casal. É ela que se evidencia nesse jogo de chamadas e respostas. Tal correspondência está destacada pelos parênteses em: “Hablas”→”oyen muchas lluvias”; “Callas → nacen muchos pájaros” ; “Ríes → “las piernas del rio se cubren de hojas”.

Como afirma Octavio Paz, em *Los hijos del limo* (PAZ, 1998), as correspondências viabilizadas pelas analogias ocorrem precisamente em função das diferenças entre isto e aquilo; portanto é necessária a mediação que suprime a distância entre os elementos da cadeia com o uso do “como” ou do “é” (PAZ, 1998, p.109). Nos versos acima, constatamos uma rede de signos completamente distanciados uns dos outros, os quais só se aproximam pela ideia, implícita nos parênteses destacados, de que o corpo é o duplo do cosmos; portanto, ambos se refletem em seu movimento de ir e vir, em seu diálogo.

Além disso, cumpre observar que os versos relacionados ao posicionamento do sujeito lírico, 3,5 e 7, são iniciados pela expressão que o marca “no sé”. Ele ignora o que a mulher diz, o lugar onde estão e para onde vão, reforçando, propositalmente, o convite ao não-saber, ou seja, manifestando o desejo de imersão no ambiente natural. Diante da afirmação de seu não-saber, os parênteses, nesses versos, apontam para a sua visão de uma realidade muito mais ampla, na qual os seus corpos se inserem: “(una mano amarilla nos sostiene)” ou ainda “(un alveolo escarlata nos encierra)”. Trata-se de uma relação de pertencimento, pois seus corpos participam do movimento desse universo, eles estão sustentados por ele e encerrados nele, por isso, além de prefigurarem como microcosmos, homem e mulher constituem corpos diminutos diante da natureza, a qual eles duplicam e adentram pelo falar, pelo calar-se, pelo riso e pela ignorância.

Ao compreendermos o jogo das semelhanças e das diferenças presentes no poema, consideramos relevante para essa análise aprofundarmos as reflexões em torno das analogias, focalizando o pensamento de Foucault e de Paz.

Michel Foucault, no capítulo intitulado “A prosa do mundo”, de seu livro *As palavras e as coisas* (FOUCAULT,1999), faz uma longa exposição acerca das similitudes que compuseram o quadro epistemológico do século XVI. Nesse quadro, o mundo dobra-se sobre si próprio, a terra espelha-se e reflete o céu, os rostos miram-se nas estrelas. Destacam-se muitos termos que traduzem a lógica das semelhanças: *amicitia, aequalitas, consonantia, paritas, similitudo, conjunctio, copula*

(FOUCAULT,1999. p.33). A analogia opera com semelhanças sutis, não necessariamente articuladas àquelas semelhanças visíveis. Seu poder conecta um número indefinido de parentescos, por ela todas as figuras podem ser aproximadas, pois seu espaço consiste num lugar de irradiação, ou seja, sua reversibilidade e polivalência possibilitam a ela um campo universal de aplicação. Nesse espaço irradiado, isto é, sulcado em todas as direções, há, segundo Foucault, um ponto privilegiado, o próprio homem (FOUCAULT, 1999, p.38-39). Este funciona como um fulcro, uma espécie de centro onde as relações se apoiam e de onde se refletem.

O filósofo francês utiliza a idéia de homem, segundo Paracelso⁸⁰, para exemplificar essa lógica das semelhanças:

Seu céu interior [do homem] pode ser autônomo e repousar somente em si mesmo, sob a condição, porém, de que, por sua sabedoria, que é também saber, ele se torne semelhante à ordem do mundo, a retome em si e faça assim equilibrar no seu firmamento interno aquele onde cintilam estrelas visíveis. Então essa sabedoria do espelho envolverá em troca o mundo onde estava colocada; seu grande eixo girará até o fundo do céu e mais além; o homem descobrirá que contém o céu em si mesmo. (FOUCAULT, 1999. p.37)

De acordo com Michel Foucault, a categoria do microcosmos foi revigorada desde a Idade Média e no início do Renascimento por certa tradição neoplatônica. Tal categoria limita a permutação infinita das analogias, uma vez que considera existir, em uma das extremidades, um corpo ou elemento que “reproduz nas suas dimensões restritas, a ordem imensa do céu, dos astros, das montanhas, dos rios e das tempestades.”(FOUCAULT, 1999, p. 47-48)

As relações entre macrocosmos e microcosmos não constituíram apenas um *leitmotiv* para a busca das analogias no mundo. Pelo contrário, essas relações desvelaram uma forma de conhecimento que conjugava *Divinatio* e *Eruditio*, ou seja, a magia e a erudição eram reunidas por esse saber. Isto significava uma prática rigorosa que atrelava uma fidelidade aos conhecimentos dos antigos e o gosto pelo maravilhoso a uma consciência da racionalidade que iria florescer nos séculos

⁸⁰ Philipp Theophrast Bombast von Hohenheim (1493-1541), conhecido como Paracelso, nasceu em Einsiedeln e morreu em Salzburgo. Foi médico e mago, e jamais viu qualquer incompatibilidade entre essas duas profissões. Aliás, foi justamente a partir de sua convicção mágica e pré-científica de que todos os elementos naturais (terra, ar, água, fogo) estavam presentes no homem microscópico que tirou inspiração para a invenção da farmacologia. Efetivamente, enquanto a medicina antiga preparava remédios baseados somente em matéria orgânica, Paracelso descobriu a eficácia dos remédios químicos (UBALDO, 2005, p. 177).

subsequentes (FOUCAULT, 1999, p.49). Faz-se necessário aqui reiterar os argumentos com as palavras de Foucault:

O mundo é coberto por signos que é preciso identificar, e estes signos que revelam semelhanças e afinidades não passam eles próprios de formas da similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e, sem ela, permaneceria palavra muda adormecida nas coisas (FOUCAULT, 1999. p. 49).

O pensador demonstra ainda que o discurso dos antigos ajusta-se às coisas enunciadas, os signos se fazem à própria imagem que eles enunciam; têm, portanto, uma afinidade, um espelhamento nas coisas. Nesse sentido, a palavra reside ao lado do mundo e deve ser decifrada, participando assim do jogo das similitudes como a própria natureza (FOUCAULT, 1999, p. 49-50).

Em *Los hijos del limo* (PAZ, 1998), Octavio Paz argumenta que a analogia aparece nas grandes civilizações desde o princípio dos tempos. Esta vai adquirindo muitas ramificações tanto no pensamento filosófico quanto nas manifestações religiosas e nas seitas secretas, como, por exemplo, a cabala, o hermetismo, o gnosticismo, o ocultismo, a alquimia (PAZ, 1998, p. 102).

A história da poesia moderna, desde o romantismo até a contemporaneidade, é marcada pela influência das manifestações da analogia. Paz ressalta que a conexão entre poesia e magia constitui um tema que atravessa os séculos XIX e XX, sendo propagado a partir dos poetas românticos (PAZ, 1998, p. 94).

Essa conexão é possível, visto que a arte deixa de ser contemplativa ou exclusivamente representativa para significar uma intervenção revolucionária, libertária. De acordo com Paz, o pensamento romântico aponta para duas vias de ação: a primeira concerne ao entendimento da linguagem enquanto uma operação poética que compreende o mundo como um tecido de símbolos a ser decifrado e das suas inúmeras relações. A poesia evidencia-se, então, como uma ação para atrelar-se à vida e propõe um movimento de regresso à origem, ou seja, à busca do princípio da antiga crença no poder das palavras: “El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos.” (PAZ, 1998, p. 108-109)⁸¹

⁸¹ “O poema é o duplo do universo: uma escritura secreta, um espaço coberto de hieróglifos.” (PAZ, 1998. p. 108-109) (Tradução da autora).

A segunda via consiste no poder da crítica, da ironia, capaz de inserir essa poesia, pensada enquanto ato, no contexto histórico das revoluções, no tempo linear. Ressaltamos o argumento paziano de que poesia moderna realiza seus ofícios no subsolo da sociedade “y el pan que reparte a sus fieles es una hostia envenenada; la negación y la crítica.” (PAZ, 1998, p. 92)⁸²

O poeta-crítico ressalta que a analogia, enquanto ciência das correspondências, só subsiste por causa das diferenças, ou seja, os vocábulos “como” e “é” conciliam as oposições e estabelecem uma relação entre termos distintos. É importante observar como Paz desenvolve seus argumentos no seguinte trecho:

La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y de la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogia no suprime las diferencias: las redime hace tolerable su existencia (PAZ, 1998. p.110).⁸³

Tendo em vista a relação analógica corpo-natureza presente no poema em questão, evidenciamos ainda, em sua constituição, uma visão órfica diante da natureza que o texto revela. A visão ou atitude órfica é preconizada por Pierre Hadot no livro *O véu de Ísis* (HADOT, 2006). O autor parte de um aforismo de Heráclito de Éfeso –“Physis kryptesthai philei”– traduzido pela expressão: “A natureza ama ocultar-se.”(HADOT, 2006, p. 21) Os termos utilizados pelo pensador grego mostram-se repletos de grande densidade, pois o vocábulo “philein” (amar) significa, nesse contexto, uma ação produzida frequentemente, um hábito e não um sentimento (HADOT, 2001, P. 27). Além disso, o vocábulo “physis” traz grande carga semântica, apontando, por exemplo, para a natureza de cada coisa ou ainda a sua realização, isto é, a aparição ou o crescimento de algo. Por fim, o verbo “kryptein” ou “kryptesthai” traz o sentido de ocultar-se ou ocultar-se do conhecimento. Hadot propõe, então, uma possível interpretação para esse aforismo:

⁸² “e o pão que reparte a seus fiéis é uma hóstia envenenada: a negação e a crítica.” (PAZ, 1998, p. 92) (Tradução da autora)

⁸³ A analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível; a analogia é a operação por meio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças; as redime, faz tolerável sua existência (PAZ, 1998, p. 110). (Tradução da autora)

A natureza (no sentido da constituição própria, da força própria, da vida da coisa) ama ocultar-se, não ser aparente. Essa interpretação admitiria duas nuances – ou: a natureza das coisas é difícil de esconder; ou: a natureza das coisas exige ser escondida, quer dizer, o sábio deve escondê-la (HADOT, 2006, p.28).

Hadot propõe duas atitudes diante dos segredos da natureza: a primeira busca descobrir, com astúcia e violência, os mistérios naturais e é colocada sob o signo de Prometeu, o qual roubou o fogo aos deuses com o intuito de facilitar a vida humana sobre a Terra. Prometeu representa o patrono das técnicas, da civilização e o homem prometeico reivindica o desvelamento da natureza e o direito de dominação e exploração sobre esta (HADOT, 2006, p. 117-118). Já a segunda atitude é colocada sob a égide de Orfeu e alude ao poder de sedução da lira e do canto sobre todos os seres:

Não é, pois com violência, mas com melodia, ritmo e harmonia que Orfeu penetra os segredos da natureza. Enquanto a atitude prometeica é inspirada pela audácia, pela curiosidade sem limites, pela vontade de poder e pela busca da utilidade, a atitude órfica, ao contrário, é inspirada pelo respeito ao mistério (HADOT, 2006, p. 118).

A atitude prometeica pode ainda ser ilustrada pela expressão “*Sapere aude*”, cunhada originalmente pelo escritor latino Horácio na obra *Epistularum liber primus* (livro 1, carta 2, verso 40). Nessa expressão, traduzida por “ousa procurar”, “ousa saber”, encontra-se o espírito que motivou e ainda motiva os exploradores do conhecimento e da curiosidade científica.

Em contrapartida, a crítica em relação a essa atitude é demonstrada pela figura de Ícaro e pelo emblema “*Altum sapere periculosum*”, o qual, originalmente, consta da Carta de São Paulo aos romanos, capítulo 11, versículo 20, como ‘*Noli altum sapere*’, isto é, “Não sejas orgulhoso”. Hadot refere-se, contudo, ao emblema extraído da obra poética intitulada *Emblemata parte Moralia, parte Etiam civilia*, do escritor holandês Florens van Schoonhoven (1594-1648) ou também Florentinus Schoonhovius. *Altum sapere periculosum* é traduzido pela expressão “É perigoso elevar-se a pretensões muito altas”, fazendo uma advertência acerca dos riscos de se pretender um conhecimento e uma exploração sobre a natureza que ultrapasse as suas possibilidades. Prometeu, acrescenta Hadot, tem seu destino entre os abutres; já a queda de Ícaro nas ondas atesta os riscos da audácia e da exploração ilimitada (HADOT, 2006, p. 119).

É importante reforçar os argumentos de Hadot sobre o fato de que ambas as atitudes, muitas vezes, aparecem em conjunto num mesmo espírito humano, podendo se suceder, coexistir, misturar, embora sejam fundamentalmente opostas (HADOT, 2006, p. 119-120). Nas palavras do autor:

Por um lado, a natureza pode apresentar uma face hostil contra a qual é preciso defender-se, e como um conjunto de recursos necessários à vida, que é preciso explorar. A força moral da atitude prometeica – que é aliás a do Prometeu de Ésquilo – é o desejo de socorrer a humanidade. No *Discurso do método*, Descartes afirma que é “para o bem geral de todos os homens” que não quis manter ocultas as descobertas que havia feito em física. Mas, por outro lado, o desenvolvimento cego da técnica e da industrialização, aguilhado pelo apetite de lucro, põe em perigo nossa relação com a natureza e a própria natureza (HADOT, 2006, p.120).

O poema “Vaivén” mantém uma atitude órfica quando, em seus primeiros versos, propõe: “saborea la ignorancia”, isso significa manter-se distante de uma atitude de desvelamento e exploração da natureza. Podemos, então, considerar o sentido da noite, das trevas, bem como o não-saber, como a presença do desconhecido, do inconsciente e concluir que não há, nesses versos, uma tentativa de distanciamento analítico, uma abstração ou movimento de transcendência em relação à natureza, mas uma vivência junto aos corpos naturais presentes nos seguintes versos:

(Hoy, siempre hoy)

Hablas (se oyen muchas lluvias)
no sé lo que dices (una mano amarilla nos sostiene)
Callas (nacen muchos pájaros)
no sé adonde estamos (un alveolo escarlata nos encierra)
Ríes (las piernas del río se cubren de hojas)
no sé adonde vamos (mañana es hoy en mitad de la noche)

Desse modo, além das analogias já observadas, o posicionamento órfico desse poema também está evidente nos versos em que o coração, órgão da volição, mostra-se como mediador dos sentimentos que conectam os corpos humanos e naturais. O coração nunca se apaga, ou seja, permanece aceso, permanece pulsante a indicar a vitalidade do casal em sua insólita existência que se encontra conectada à natureza, a qual atribuímos as mãos amarelas, os alvéolos escarlates e as torres de granizo

Corazón que nunca se apaga
 Hoy (um pájaro se posa
 en una torre de granizo)
 siempre es mediodía

O poema propõe o fazer-se outro a partir da experiência dos corpos da natureza e assim transitar para eles, “entre-ser” em toda a vivacidade dos corpos da terra, do cosmos, que estão sempre no **agora**, reafirmam a **agoridade**, o presente paziano, a conjunção de todos os presentes: “(Hoy siempre hoy)”/ Hoy que se abre y se cierra/ Nunca se mueve y no se detiene”.

Além da marcação dos diálogos, os parênteses parecem convidar-nos a uma suspensão do tempo, cristalizado no instante – “(un pájaro se posa)” –, a fim de que seja detido, imobilizado: “siempre es mediodía”. Podemos entrever, portanto, a tessitura de imagens atravessando o presente com suas presenças, como o próprio Paz questiona sobre o tempo na entrevista já referida:

“¿el tiempo pasa o el tiempo es una transparencia inmóvil y lo que vemos pasar son las imágenes del tiempo? Quizá el tiempo es un presente inacabable, quieto y que nosotros no vemos; lo que vemos son las presencias en las que el tiempo se manifiesta.” (PAZ, 1990, p.229)⁸⁴

Pensar sobre o presente paziano, em sua proposta de reafirmação do hoje, do **agora** significa não esquecer que o poeta sempre considera esse tempo nos termos da ética e da política. Desse modo, a análise do poema se abre para uma reflexão sobre essa poética da **agoridade**, considerando a função política do poema ao abordar as relações entre o corpo humano e o corpo da natureza.

No capítulo intitulado “A outra voz”, inserido no livro homônimo (PAZ, 1993), o poeta-crítico realiza uma reflexão sobre o presente, focalizando as ações humanas sobre a natureza e tentando fazer um prognóstico para o século XXI. Desse modo, ele afirma que o imenso desperdício dos recursos naturais deve cessar, se é que pretendemos sobreviver no planeta (PAZ, 1993, p 145).

A causa desse esgotamento estúpido e suicida, o poeta-crítico atribui ao processo circular do mercado, apontando que essa pretensa eficácia do consumo esvai-se em si mesma, constituindo uma atividade sem rumo e despropositada

⁸⁴ “o tempo passa ou o tempo é uma transparência imóvel e o que vemos passar são as imagens do tempo? Talvez o tempo seja um presente inacabável, quieto e que nós não vemos, o que vemos são as presenças nas quais o tempo se manifesta.” (PAZ, 1990, p. 229) (Tradução da autora)

(PAZ, 1993, p. 146). Tal mecanismo contribui para colocar em risco a sobrevivência do planeta e a nossa. Nas palavras de Octavio Paz:

A obtusa política da maioria dos governos dos países subdesenvolvidos, tanto na América Latina como na Ásia e na África, tem contribuído também para a destruição e contaminação universais de lagos, rios, mares, vales, selvas e montanhas. Nenhuma civilização tem sido regida por uma fatalidade tão cega, mecânica e destrutiva. (...) Já disse que se nascesse um novo pensamento político, a influência da poesia seria indireta: lembrar certas realidades enterradas, ressuscitá-las e apresentá-las. Diante da questão da sobrevivência da espécie humana em uma terra envenenada e desolada, a resposta não pode ser diferente. Sua influência seria direta; sugerir, inspirar, insinuar. Não demonstrar, mas mostrar (PAZ, 1993, p. 146).

O autor postula, ainda, que a imaginação constitui a operação do pensamento poético por excelência e sua função consiste em articular os opostos, as realidades contrárias ou dessemelhantes (PAZ, 1993, p. 146). Assim sendo, as comparações, as metáforas, as analogias, bem como os demais recursos poéticos, tendem a estabelecer uma produção imagética, a qual reúne o isto e o aquilo, o um e o outro, a unidade e a multiplicidade. As formas poéticas buscam as semelhanças entre os dessemelhantes, e, poderíamos acrescentar, reforçam as diferenças, já que o poema reflete a solidariedade do universo em suas atrações e repulsões. Concordamos, portanto, com os argumentos de Paz no seguinte trecho:

Espelho da fraternidade cósmica, o poema é um modelo do que poderia ser a sociedade humana. Diante da destruição da natureza, mostra a irmandade entre os astros e as partículas, as substâncias químicas e a consciência. A poesia exercita nossa imaginação e assim nos ensina a reconhecer as diferenças e a descobrir as semelhanças. O universo é um tecido vivo de afinidades e oposições. Prova vivente da fraternidade universal, cada poema é uma lição prática de harmonia e de concórdia, embora seu tema seja a cólera do herói, a solidão da jovem abandonada ou o naufrágio da consciência na água parada do espelho. A poesia é o antídoto da técnica e do mercado. A isso reduz o que poderia ser, em nosso tempo e no que chega a função da poesia. Nada mais? Nada menos (PAZ, 1993, p. 147).

Diante das considerações de Paz acerca do poema como espaço da fraternidade universal e da poesia enquanto antídoto da técnica e do mercado, constatamos a relevância política do texto poético. Assim sendo, compreendemos que as analogias evidenciadas no poema, bem como sua perspectiva órfica, como buscamos apresentar, nos conduzem a uma reflexão que nos permite relacionar homem e natureza, a partir dessa perspectiva de integração que valoriza as dessemelhanças e as multiplicidades dos corpos.

No livro intitulado *As três ecologias* (GUATTARI, 2000), Félix Guattari também adverte, assim como Octavio Paz, acerca das intensas transformações técnico-científicas pelas quais vem passando o planeta Terra. Tais transformações acarretam desequilíbrios ecológicos que, se não forem solucionados, implicam ameaças à implantação da vida no planeta (GUATTARI, 2000, p. 7). Além disso, o pensador francês observa as deteriorações advindas dos modos de vida da humanidade, sejam eles coletivos ou individuais e elenca dois grandes grupos de fatores que impulsionam esse esfacelamento: o primeiro grupo diz respeito ao mercado mundial homogeneizador que coloca num mesmo patamar os bens materiais, culturais e a vida natural, além de destituir os sistemas de seu valor intrínseco (GUATTARI, 2000, p. 10). O segundo grupo refere-se às máquinas policiais e militares que sobrepujam o conjunto das relações sociais e internacionais (GUATTARI, 2000, p. 10).

Esses fatores intervêm na vida doméstica, que é gangrenada pelo consumismo veiculado pelos aparelhos midiáticos, além de contribuírem para a padronização e o conseqüente empobrecimento das vivências subjetivas seja entre cônjuges, familiares, seja nas relações de vizinhança (GUATTARI, 2000, p.8). Guattari assinala ainda, nesse circuito, a implosão e a infantilização das relações entre subjetividade e exterioridade, sejam elas sociais, animais, vegetais ou cósmicas (GUATTARI, 2000, p.8).

Guattari denomina de CMI (Capitalismo Mundial Integrado) o poder que desloca suas ações das estruturas de produção de bens e serviços para aquelas produtoras de signos, de sintaxe, de subjetividade “o objeto do CMI é hoje um só bloco produtivo-econômico-subjetivo.” (GUATTARI, 2000, p. 32)

O autor propõe, para a abordagem dessas questões, uma articulação ético-política a qual denomina de ecosofia (GUATTARI, 2000, p. 8). Ele ressalta que as respostas à crise ecológica devem se dar em nível planetário, na forma de uma ampla revolução política, com uma reorientação dos objetivos da produção de bens de consumo, alcançando desde as relações de grande escala até os domínios da sensibilidade e do desejo (GUATTARI, 2000, p. 9).

As novas práticas ecológicas devem acontecer e se organizar em práticas micropolíticas e microsociais, implicando a solidariedade, além da invenção de novas práticas estéticas, as quais se configuram em processos de heterogênese.

Nesse sentido, os diversos níveis dessas práticas não devem ser homogeneizados, pelo contrário, no conjunto de forças emaranhadas e heterogêneas, são ativadas novas singularidades, a partir da abertura para a proliferação das culturas particulares que proporcionam outras conexões e novas cidadanias, além de deixar fluir as exceções, as raridades (GUATTARI, 2000, p.35).

O pensamento de Félix Guattari sobre as multiplicidades e as polivalências da ecosofia pode ser aproximado da prática poética proposta por Octavio Paz em seu livro *A outra voz* (PAZ, 1993). Conforme demonstramos anteriormente, o poeta-crítico reafirma a poesia enquanto antídoto da lógica capitalista, do mercado. Desse modo, a arte poética se agencia à prática ecosófica, uma vez que realiza o movimento fraterno entre os corpos humanos e naturais, descreve as afinidades entre os astros, partículas e a própria consciência humana. Faz-se necessário acompanharmos os postulados de Félix Guattari, a fim de reiterarmos as articulações entre as práticas ecosófica e poética:

Tratar-se-á, antes de movimento de múltiplas faces dando lugar a instâncias e dispositivos ao mesmo tempo analíticos e produtores de subjetividade. Subjetividade tanto individual quanto coletiva, transbordando por todos os lados as circunscrições individuais, “egoisadas”, enclausuradas em identificações, e abrindo-se em todas as direções (...) Novas práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas de si na relação com o outro, com o estrangeiro, com o estranho (...) (GUATTARI, 2000, p. 54-55).

Os poemas estudados nesse capítulo: “Paisaje pasional”, “Un dia de tantos” e “Vaivén” nos conduziram ao pensamento sobre o ritmo que rege o universo, o cosmos, a vida, a partir de suas imagens, de suas analogias. Por meio do movimento que concilia os opostos, entrevemos, nesses textos poéticos, o pensamento paziano também apresentado no capítulo do livro *El arco y la lira*, intitulado “La imagen” (PAZ, 1990). Paz afirma que, ao propor a coexistência dinâmica e necessária dos contrários, o poema aponta para uma reconciliação que não implica redução nem transmutação da singularidade de cada termo (PAZ, 1990, p. 101). O pensamento reducionista constitui um “muro” que o pensamento ocidental ainda não atravessou, pois, desde Parmênides, a filosofia afirma a distinção entre Ser e Não-ser, e sobre esse pensamento, construíram-se outras dicotomias (PAZ, 1990, p. 101).

Paz critica a dialética hegeliana, afirmando a impossibilidade dessa lógica de abarcar as muitas imagens resultantes da aproximação de duas realidades opostas,

pois, ora o primeiro termo devora o segundo, ora o segundo neutraliza o primeiro ou ainda o terceiro termo não é produzido e os elementos se mantêm irredutíveis e hostis (PAZ, 1990, p. 99). É necessário acompanharmos os argumentos do poeta-crítico que coadunam com a nossa linha de raciocínio no presente capítulo:

En el proceso dialéctico piedras y plumas desaparecen en favor de una tercera realidad, que ya no es ni piedras ni plumas sino otra cosa. Pero en algunas imágenes – precisamente las más altas – las piedras y las plumas siguen siendo lo que son: esto es esto y aquello es aquello; y al mismo tiempo, esto es aquello: las piedras son plumas, sin dejar de ser piedras. Lo pesado es lo ligero. No hay la transmutación cualitativa que pide la lógica de Hegel, como no hubo la reducción cuantitativa de la ciencia. (...) la dialéctica es una tentativa por salvar los principios lógicos – y, en especial, el de contradicción – amenazados por su cada vez más visible incapacidad para digerir el carácter contradictorio de la realidad (PAZ, 1990, p. 100).⁸⁵

Seguindo por essa senda crítica, o autor acrescenta que o Oriente não padeceu desse horror ao outro, do que é e não é ao mesmo tempo (PAZ, 1990, p.102). O pensamento ocidental apresenta-se como o do isto ou aquilo, já o oriental propõe o isto e o aquilo, ou mais ainda, isto é aquilo.

Todas as doutrinas do Oriente asseguram como necessária e relativa a oposição isto/aquilo, entretanto existe um ponto no qual cessa a inimizade e a exclusão (PAZ, 1990, p. 102). Diante disso, Paz se volta à lógica do pensamento oriental e afirma, a partir de sua leitura do mestre taoísta Chuang-Tzu, a interdependência entre os seres, entre o isto e o aquilo. Desse modo, faz-se necessária a utilização de uma linguagem que ultrapasse a lógica de exclusão e seja capaz de dizer o indizível, como nos assegura o poeta:

Aunque Chuang-tzu jamás pensó en la poesía como un lenguaje capaz de trascender el sentido de esto y aquello y decir lo indecible, no se puede separar su razonamiento de las imágenes, juegos de palabras y otras formas poéticas. Poesía y pensamiento se entretujan en Chuang-tzu hasta formar una sola tela, una sola materia insólita (PAZ, 1990, p.195)⁸⁶.

⁸⁵ No processo dialético, pedras e plumas desaparecem em favor de uma terceira realidade, que já não é nem pedras nem plumas, senão outra coisa. Mas, em algumas imagens – precisamente as mais altas – as pedras e as plumas continuam sendo o que são: isto é isto e aquilo é aquilo; e, ao mesmo tempo, isto é aquilo: as pedras são plumas sem deixar de ser pedras. O pesado é o leveiro. Não há a transmutação qualitativa que pede a lógica de Hegel, como não houve a redução quantitativa da ciência. (...) a dialéctica é uma tentativa de salvar os princípios lógicos – e, em especial, o da contradicção – ameaçados por sua cada vez mais visível incapacidade para digerir o caráter contraditório da realidade (PAZ, 1990, p. 100). (Tradução da autora)

⁸⁶ Embora Chuang-tzu jamais tenha pensado na poesia como uma linguagem capaz de transcender o sentido de isto e aquilo e dizer o indizível, não se pode separar seu raciocínio das imagens, jogos de

Poesia e pensamento entretecem, do mesmo modo, a escrita paziana, traduzem-se pelo movimento de Yin e Yang e conduzem-nos à busca das diferenças do mundo, dos mundos. Apresentam-se como um convite às mutações e aos devires nos espelhos do outro, para que a nossa experiência corporal não signifique a imobilidade do mesmo rosto, mas se converta em rostos múltiplos, órgãos e membros em proliferação e em vias de se alastrar como plantas rasteiras ou como os corpos e os fogos da salamandra, de Octavio Paz.

C A P Í T U L O I V

Mutação, Devir e proliferação dos corpos

o c eu dura a terra perdura
c eu e terra duram que duram
por não viverem para si
eis porque podem viver eternamente
(Tao Te King, 1997)

4.1. Sob o signo da mutação

Em 1957, Octavio Paz realiza estudos e traduz, a partir das línguas francesa e inglesa, os textos clássicos chineses, entre os quais encontra-se a obra intitulada *Chuang-Tzu* (PAZ, 2000). O poeta-crítico demonstra o seu interesse em compartilhar com os leitores, principalmente com os mexicanos, os textos que lhe proporcionaram grande prazer em sua leitura, tanto por sua beleza quanto pelo fato de destilarem sabedoria: "...construcciones a un tiempo geométricas y aéreas, fantasías templadas siempre por una sonrisa ir nica." (PAZ, 2000, p. 13)⁸⁷

De acordo com Paz, Chuang-Tzu não só constitui um filósofo notável, como também um grande poeta, mestre do paradoxo e do humor (PAZ, 2000, p.14). No prólogo intitulado "Chuang-tzu, um contraveneno", ele afirma que o Taoísmo apresenta-se aos seus olhos como um pensamento de persistente tonalidade anarquista e, longe de perder-se em especulações metaf sicas, afirma o homem concreto, natural, pois este é brando e dúctil como a água e, como ela, adquire a forma da rocha e do solo que a contém, além de trazer em si a mesma transparência da  gua. Nele se pode ver o fundo, e nessa transparência, nesse fundo, todos podem ser refletidos (PAZ, 2000, p. 19).

⁸⁷ "Construções ao mesmo tempo geométricas e aéreas, fantasias sempre mediadas por um sorriso irônico." (PAZ, 2000, p.13) (Tradução da autora)

Chuang-Tzu propõe, em seus escritos, uma sociedade de sábios rústicos na qual não existiria governo, tribunal, nem técnica. Ninguém almejaria o excedente, apenas o necessário; ninguém temeria a morte, pois não solicitaria nada da vida.

Tais proposições distanciam-se sobremaneira do pensamento de Confúcio (551-479 a.C), pois este se esteia na autoridade, sendo depositário de uma visão mítica atrelada à idade de ouro na qual vigoravam a virtude e a piedade filial (PAZ, 200, p. 20). Corroborando a perspectiva de Chuang-Tzu ao evidenciar o moralismo presente no confucionismo, Paz associa ainda as relações sociais preconizadas por Confúcio aos princípios da fidalguia espanhola, afirmando que o pensador chinês se pauta por uma lealdade e por uma hierarquia invioláveis (PAZ, 2000, p. 21).

Em contrapartida, ambos os pensamentos mencionados por Octavio Paz apresentam muitas convergências quando compreendem que a lei do céu e a lei natural regem a vida humana e os ciclos das estações. Nesse sentido, os princípios taoístas identificam-se aos do confucionismo ao reafirmarem a ordem cósmica, a natureza e as suas mutações recorrentes (PAZ, 2000, p. 21). Faz-se necessário também apresentar os argumentos de Paz acerca das implicações políticas do pensamento taoísta, com o qual ele simpatiza:

La sociedad de Lao-Tzu y de Chuang-Tzu es irrealizable pero la crítica que los dos hacen a la civilización merece nuestra simpatía. Nuestra época ama el poder, adora el éxito, la fama, la eficacia, la utilidad y sacrifica todo a esos ídolos. Es consolador saber que hace dos mil años, alguien predicaba lo contrario: la oscuridad, la inseguridad, la ignorancia, es decir, la sabedoria y no el conocimiento (PAZ, 2000, p.23)⁸⁸.

O poeta-crítico arrola na referida obra muitos textos de Chuang-Tzu que demonstram o movimento entre os opostos Yin e Yang como, por exemplo, o texto intitulado “El ritmo vital”, que transcrevemos, a fim de prepararmos a nossa abordagem do poema “Duración”, a ser analisado mais adiante.

⁸⁸ A sociedade de Lao-Tzu e de Chuang-Tzu é irrealizável, mas a crítica que os dois fazem à civilização merece nossa simpatia. Nossa época ama o poder, adora o êxito, a fama, a eficácia, a utilidade e sacrifica tudo a esses ídolos. É consolador saber que, há dois mil anos, alguém predicava o contrário: a obscuridade, a insegurança, a ignorância, ou seja, a sabedoria e não o conhecimento (PAZ, 2000, p.23). (Tradução da autora)

El ritmo vital:

Para el sabio, la vida no es sino un acuerdo con los movimientos del cielo; la muerte, una faceta de la ley universal del cambio. Si descansa, comparte los ocultos poderes de Yin; si trabaja, se mece en el oleaje de Yang. No busca ganancias y es 'invulnerable a las pérdidas; responde sólo si le preguntan; se mueve, si lo empujan. Olvida el saber de los libros y los artificios de los filósofos y obedece al ritmo de la naturaleza. Su vida es una barca que conducen aguas indiferentes; su muerte, un reposo sin orillas... El agua es límpida si nada extraño a ella la oscurece; inmóvil, si nada la agita si algo la obstruye, deja de huir, se encrespa y pierde su transparencia. Como el agua es el hombre y sus poderes naturales (CHUANG-TZU *apud* Octavio Paz, 2000, p. 47)⁸⁹.

O excerto relaciona a vitalidade dos corpos à natureza, tendo em vista os seus ciclos de atividade e de repouso. Nesse texto, o corpo humano configura-se como um ser integrante do todo cósmico e traz em si as suas forças naturais, como, por exemplo, a integração dos fluxos das águas no seu caminhar em conformidade com os ambientes, sem obstáculos, dada a sua potência de mutação e de devenida em seu curso permanente, onde não se pode entrar duas vezes, para lembrar Heráclito.

O crítico Manuel Durán assinala, no ensaio intitulado “La huella del oriente en la poesía de Octavio Paz” (DURÁN, 1971, p. 97-116), que a poética paziana se configura como uma grande ponte entre o Ocidente e o Oriente. Este último evidencia-se como uma grande caldeira na qual o poeta mergulhou para não mais sair, tendo em vista que, em sua poesia, conjugam-se uma interpretação artística e uma sólida investigação acerca das visões orientais do homem (DURÁN, 1971, p. 108). Nesse sentido, a cultura oriental representa para Paz um conhecimento imprescindível no seu esforço de definição do humano, seja o homem do presente com costumes similares aos seus, seja o outro, o distante, o homem presente noutras culturas, distintas da ocidental. A partir do Oriente, o poeta busca recursos para compreender o Ocidente, não sem, a princípio, comprometer-se em fazê-lo por

⁸⁹ O ritmo vital: Para o sábio, a vida não é senão um acordo com os movimentos do céu; a morte, uma faceta da lei universal da mudança. Se descansa, compartilha dos ocultos poderes de Yin; se trabalha, se balança na ondulação de Yang. Não tem ambições e é invulnerável às perdas; responde só se lhe perguntam; se move, se o empurram. Esquece o saber dos livros e os artificios dos filósofos e obedece ao ritmo da natureza. Sua vida é uma barca que conduzem a águas indiferentes; sua morte, um repouso sem margens... A água é límpida se nada de estranho a oscurece; imóvel se nada a agita; se algo a obstrui, deixa de fugir, se encrespa e perde a sua transparência. Como a água é o homem e seus poderes naturais (CHUANG-TZU *apud* Octavio Paz, 2000, p. 47). (Tradução da autora)

meio de rigorosa análise (DURÁN, 1971, p. 108). Pasemos agora à lectura do poema:

Duración

Trueno y viento: duración
I CHING

I

Negro el cielo
Amarilla la tierra
El gallo desgarrá la noite
El agua se levanta y pregunta por ti
Pasa un caballo branco

II

Como el bosque en su lecho de hojas
tú duermes en tu lecho de lluvia
tú cantas en tu lecho de viento
tú besas en tu lecho de chispas

III

Olor vehemencia numerosa
cuerpo de muchas manos
Sobre un tallo invisible
una sola blancura

IV

Habla escucha respóndeme
lo que dice el trueno
lo comprende el bosque

V

Entro por tus ojos
sales por mi boca
Duermes en mi sangre
despierto en tu frente

VI

Te hablaré un lenguaje de piedra
(respondes con un monosílabo verde)
Te hablaré un lenguaje de nieve
(respondes con un abanico de abejas)

Te hablaré un lenguaje de agua
(respondes con una canoa de relámpagos)⁹⁰

Antes de considerar os versos do poema em questão, é imprescindível fazer uma abordagem da epígrafe indicada no texto, visto que a consideramos uma chave de leitura, ou seja, o *I Ching ou Livro das mutações* constitui um fundamental recurso de intertextualidade, a partir do qual vamos nortear o estudo das imagens e dos símbolos presentes em “Duración”.

Para Manuel Ulacia, no já citado *El árbol milenario* (ULACIA, 1999), as proposições do *I Ching*, o livro chinês das mutações, interessaram a Octavio Paz não somente por seu caráter revelatório, mas pelo fato de ter encontrado aí uma filosofia intrinsecamente relacionada com o Taoísmo, complexo sistema filosófico vinculado a uma poética de conciliação dos opostos (ULACIA, 1999, p. 249). De certo modo, ao eleger o livro chinês das mutações, Octavio Paz demonstra sua atitude reflexiva diante do ocultismo proposto como elemento literário pelos surrealistas, pois, além de se apresentar como um oráculo, o *I Ching* constitui, antes de tudo, um tratado filosófico regido pela teoria das probabilidades (ULACIA, 1999, p. 249). Esse autor acrescenta que poemas como “Duración” resultam do profícuo diálogo de Paz com o jogo entre os opostos Yin e Yang, relacionando-o à esfera amorosa, como veremos, após nossa abordagem do *I Ching*, livro que inspira e estrutura o poema, como podemos observar já na indicação de sua epígrafe.

⁹⁰ Duração

Trovão e vento: duração

(I CHING)

I Negro o céu/ Amarela a terra/O galo rompe a noite/ A água se levanta e pergunta por ti/Passa um cavalo branco//

II Como o bosque em seu leito de folhas/ tu dormes em teu leito de chuva/ tu cantas em teu leito de vento// tu beijas em teu leito de faíscas//

III Olor veemência numerosa/ corpo de muitas mãos/ Sobre um talo invisível/ uma só brancura

IV Fala escuta responde-me/ o que diz o trovão/ o compreende o bosque//

V Entro por teus olhos/ saís por minha boca/ Dormes em meu sangue/ desperto em tua frente//

VI Te falarei uma linguagem de pedra/ (respondes com um monossílabo verde)/ Te falarei uma linguagem de neve/ (respondes com um leque de abelhas)/ Te falarei uma linguagem de água/ (respondes com uma calha de relâmpagos)// (Tradução da autora)

O *I Ching*, conforme assinala Gustavo Alberto Corrêa Pinto, no prefácio à edição brasileira do *Livro das mutações* (PINTO, 1985, XI), estrutura-se a partir de uma percepção inata dos fenômenos naturais traduzidos para a escrita ideogramática chinesa e configurando os *Kua*, uma composição de três linhas, também denominada de trígama, ou ainda uma composição de seis linhas, denominada de hexagrama pela tradição ocidental. O termo *I*, de *I Ching*, apresenta-se como um ideograma que traz a imagem de um camaleão, a indicar agilidade, movimento e seu principal significado: a mutação. Já o termo *Ching* designa o Livro sagrado ou Clássico das mutações (PINTO, 1985, p. XII-XIII). Por outro lado, a expressão *I* pressupõe ainda a invariabilidade da mutação, por isso significa, ao mesmo tempo, mutação e não-mutação, pois atividade e repouso, movimento e inércia, ascensão e declínio constituem os mesmos caminhos onde o irrepitível ocorre, nas palavras de Gustavo Alberto Corrêa Pinto:

Muda constantemente a natureza, porém sempre ao longo das mesmas estações. Nunca as mesmas flores, mas sempre a primavera. Os fenômenos são incontáveis e distintos uns dos outros, porém regidos em suas tendências de mudança, pelos mesmos e constantes princípios (PINTO, 1985, p. XII).

O conceito de mutação expresso pelo *I Ching* advém das observações do fluxo contínuo do universo do qual nada escapa. Tal conceito não aponta apenas para as modificações dos seres e objetos específicos, mas para o caráter invariável, imutável da mutação, como destaca Pinto quando afirma que “não há o que mude, não há quem mude, pois só há o mudar. Supor que algo ou alguém muda é supor esse algo ou alguém fora da mutação.” (PINTO, 1985. p.XII)

Céu, terra, trovão, água, montanha, vento, madeira, fogo e lago constituem os elementos que regem os hexagramas do *I Ching*, conferindo-lhe a sabedoria advinda do fluxo da natureza, cuja lei reguladora denomina-se *Tao*. Richard Wilhelm, tradutor do *Livro das mutações* para o Ocidente, explica que a lei do *Tao* pressupõe a força do uno no interior do múltiplo (WILHELM, 1985, p.9). Nesse sentido, o grande princípio primordial de toda a existência ou *T'ai Chi* é representado por um círculo dividido em dois hemisférios de luz e escuridão – Yang e Yin. Yin significa o sombrio e Yang significa o luminoso. Podemos, assim, acompanhar as palavras de Wilhelm:

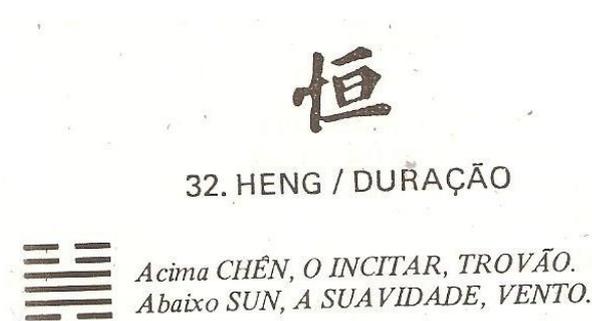
Assim a mutação é concebida como sendo, em parte, contínua mudança de uma força em outra e, em parte, como um ciclo fechado de acontecimentos

complexos, conectados entre si como o dia e a noite, o verão e o inverno (WILHELM, 1985, p.9).

No “Grande tratado”, também denominado *Hsi Tz'u Chuan*, que consta do *I Ching*, encontramos ainda as indicações de Yin e Yang como dois poderes primordiais também designados, respectivamente, por maleável e firme, noite e dia (*I CHING*, 1985, p. 228).

O poema “Duración” estrutura-se a partir do conteúdo simbólico presente no hexagrama 32 do *I Ching*, também denominado de *Heng*.

O texto divide-se, em seis estrofes, indicando o mesmo número de linhas de *Heng*, e apresentando, na epígrafe, o anúncio desse hexagrama “Trueno y viento: duración”⁹¹. O hexagrama constitui-se, assim, por dois trigramas e apresenta as imagens do trovão e do vento. O trigrama *Chên*, o trovão, encontra-se na parte superior do hexagrama *Heng*. Já o trigrama *Sun*, o vento, encontra-se abaixo, nesse mesmo hexagrama.



(*I CHING*, 1985, p. 111)

Trovão e vento são fenômenos que aparecem associados no *I Ching*, sendo o trovão um signo da comoção, do terror, e o vento, da suavidade; portanto são opostos. De acordo com o *Livro das mutações*, nas esferas sociais, esse hexagrama corresponde ao casamento como união duradoura dos sexos (*I CHING*, 1985, p.111-112). Implicada na duração está a própria ideia de mutação, pois o trovão eclode, o vento sopra, configurando-se como fenômenos em constantes variações; logo, trata-se de um hexagrama do movimento, cujos elementos mudam de acordo com o tempo, surgem e desaparecem, vão e vêm, por isso a duração não se baseia na

⁹¹ Trovão e vento: duração (*I CHING*) (Tradução da autora)

imobilidade e na rigidez, pelo contrário, conforme podemos verificar na explicação de *Heng*:

A duração é um estado em que obstáculos não conseguem esgotar o movimento. Não é uma condição de repouso, pois a mera imobilidade significa na verdade um retrocesso. A duração é o movimento de uma totalidade organizada e completa em si mesma. Esse movimento está sempre se renovando. Ele se realiza segundo leis imutáveis e cada término dá lugar a um novo começo (*I CHING*, 1985, p. 111-112).

Na primeira estrofe, os elementos em oposição céu/terra, vento/água preparam o anúncio do sentido de *Heng*, ou seja, a representação do casamento, união entre o masculino e o feminino:

Niegro el cielo
 Amarilla la tierra
 El gallo desgarrá la noche
 El agua se levanta y pregunta por ti
 Pasa un caballo blanco

Observamos nessa estrofe como em todo o poema, uma estrutura sintática muito simples na constituição dos versos, prescindindo de verbos em alguns deles e compondo estruturas nominais como em “Niegro el cielo/ Amarilla la tierra”. Na primeira e segunda estrofes do texto, os verbos marcam uma ação pontual, uma dinâmica, um movimento sempre no tempo presente como, por exemplo, “desgarra”, “pregunta”, “pasa”, “duermes”, “cantas”, “besas”. Entendemos que se trata de uma aproximação à linguagem sintética e simbólica do *I Ching*, sendo que a forma dos versos também nos conduzem a buscar o sentido das imagens presentes no *Livro das mutações*.

Nos versos que iniciam o poema – “Niegro el cielo/ Amarilla la tierra” – já se evidenciam os pares primordiais do *I Ching* com suas respectivas cores e formas. O céu, negro, Yang, traduz a presença do criativo, representado pelo hexagrama 1, *Ch'ien*, cujos atributos são ainda a forma arredondada da abóboda celeste, a temperatura fria e a cor vermelho profundo, intensificação do luminoso, a qual assume depois a cor azul-noite, daí a sugestão do negro do céu (MARTINS, 2006, p. 193). Já a terra assume a cor amarelada do barro. Trata-se do elemento Yin, o oposto do céu. É designada pelo hexagrama 2, *K'un*, o receptivo, a mãe que gera quando fecundada pelo céu. A terra também é negra, de uma escuridão em seu

grau mais intenso, como assinala Jorge Damas Martins no livro *A metafísica do I Ching: uma ciência altamente evolutiva* (MARTINS, 2006, p.192-193).

Desde a sua origem, a cultura chinesa concebeu o ritmo cósmico enquanto união e separação desses dois poderes ou forças, o céu e a terra. Segundo Marcel Granet, em seu livro *O pensamento chinês* (GRANET, 1997), os termos *Yang* e *Yin* são emblemas de dois grupos que se opõem e se alternam como a luz e a sombra, o dia e a noite, o masculino e o feminino. Essa antítese serve para evocar outros inúmeros elementos contrastantes, embora eles se evidenciem também pela complementaridade e pela harmonia. Granet enfatiza que *Yin* e *Yang* não constituem substâncias ou forças, mas duas rubricas mestras sob as quais estão colocados os elementos da natureza, assim elas exprimem igualmente aspectos concretos (GRANET, 1997, p.88).

O especialista em cultura chinesa apresenta-nos também a belíssima narrativa que descreve a união do céu e da terra. Faz-se necessário transcrevê-la aqui, com o intuito de compreendermos a força das imagens pazianas na tradução poética dessa integração entre o masculino e o feminino ao evocar já de início esses dois emblemas:

Outrora, quando Niu-kua tomou a iniciativa de organizar o Universo, os Quatro Pólos estavam inclinados, as Nove Províncias fragmentadas, o Céu não cobria tudo, a Terra não sustentava todo o contorno (Pou-Zhou), o Fogo incendiava sem jamais se extinguir, as águas inundavam sem jamais se acalmar, os Animais ferozes devoravam os homens válidos e as Aves de rapina carregavam os fracos. Niu-kua então fundiu as pedras de cinco cores para consertar o Céu azulado; ela cortou os pés da Tartaruga para endireitar os Quatro Pólos; matou o Dragão Negro para impor a ordem no país de Ji; amontoou cinza de junco para deter as águas licenciosas. O Céu foi reparado, os Quatro Pólos se endireitaram; as águas licenciosas foram secadas, o país de Ji foi posto em equilíbrio (ping), os Animais ferozes pereceram, os homens válidos subsistiram, a Terra quadrada carregou nas costas, o Céu redondo manteve abraçado e a União (ho) se fez entre o Yin e o Yang (GRANET, 1997, p. 215).

De acordo com o autor supracitado, a hierogamia constitui um tema que domina toda a mitologia chinesa. Inicialmente, a harmonia de todas as coisas, de Yin e de Yang, dependia da vida sexual dos soberanos, da regulação dos costumes que eliminava os excessos da libertinagem e da castidade. A proliferação de todas as espécies vegetais e animais, bem como toda a saúde do mundo dependiam dessa união hierogâmica (GRANET, 1997, p. 95). A tradição filosófica chinesa reconhece uma natureza feminina em todas as coisas que se regem pelo emblema Yin e uma natureza masculina aos elementos regidos por Yang (GRANET, 1997, p. 95).

O verso “El gallo desgarrar la noche” evidencia a presença de um dos elementos constituintes do hexagrama, *Sun*, ao qual o galo está associado, conforme podemos verificar no *I Ching*: “A suavidade, o Penetrante, tem como símbolo o galo, guardião do tempo, cujo canto corta o silêncio e se propaga como o vento, que é imagem da suavidade.” (*I CHING*, 1985, p. 211)

A imagem do galo que “desgarrar” a noite indica a presença do vento, sendo que o sentido do verbo “desgarrar”: romper, rasgar, cortar, arrancar e separar aponta para a ação do seu canto. O galo, senhor do tempo, anuncia o término da noite e o início do novo dia, pois o romper do canto pressupõe um acontecimento que já está em processo. Assim, um galo sozinho não rompe a manhã, ele precisará da chegada das horas, da passagem do tempo, do despontar do sol.

O quarto verso introduz a presença do outro, do tu, mais uma vez da mulher com quem o sujeito lírico vai dialogar nos versos precedentes: “El agua se levanta y pregunta por ti”. O uso do verbo “preguntar”, na expressão que personifica a água, não é fortuito, pois esse elemento é considerado feminino, assim como a terra. No *Livro das mutações*, a água está designada pelo hexagrama 29 *K'AN*, o abismal, e é formada pela união dos princípios criativo e receptivo. Trata-se da água que vem do céu e se movimenta na terra, forma rios, mares e dá origem à vida (*I CHING*, 1985, p. 103). O verso “El agua se levanta y pregunta por ti” abre a conjunção entre o corpo humano e o corpo natural tão importante para o pensamento taoísta, visto que não se trata apenas de uma personificação da água, mas do início de uma transmutação alquímica na qual os elementos se consubstanciam em outros: mulher e água traduzem uma mesma natureza.

O *Tao Te King*, obra que reúne os postulados de Lao-Tzu⁹², representa uma das linhas filosóficas constituintes do *I Ching* e é dividida em 81 capítulos dos quais destacamos aqui o de número 78 que versa sobre a água:

78

sob o céu
 nada mais suave e mole do que a água
 nada a supera no combate ao rígido e forte
 por que nada pode modificá-la

a fraqueza vence a força
 a suavidade vence a dureza
 (...) (TAO TE KING, 1997).

Compreendemos que a água se configura como signo da suavidade e nisso consiste a sua força; em outro capítulo, o de número 8, o *Tao Te King* apresenta a água como o bem supremo, pois consegue apreender as dez mil coisas do universo. Para a água não há obstáculos, ela habita onde os homens não caminham, lugares que eles abominam, por isso é benéfica, por isso aproxima-se do *Tao*. Por essa imagética de grande poder, o sujeito poético aponta para o corpo de sua companheira com quem se põe em diálogo e com quem se encontra sexualmente. Como veremos na análise das estrofes mais adiante.

Já o cavalo branco indica a presença do trovão, do masculino, nessa estrofe, pois este animal está associado a *Chên*, no *I Ching*. Essa identificação ocorre, pois o relinchar indica seu parentesco com o trovão. Além disso, trata-se de um corpo que passa, cujo movimento provoca estrondo e as patas traseiras brancas parecem brilhar quando o animal corre, alusão à presença do raio que se conjuga a esse fenômeno da natureza (MARTINS, 2006, p.194).

⁹² O pequeno livro que Lao-Tzu redigiu chamou-se originalmente *Lao-Tzu*, do nome do autor. Foi estudado com afinco pela nobreza da China na Academia Imperial, durante a dinastia Tang (618-907 d.C), e a palavra *Ching* ou “livro sagrado” ligou-se a *Tao Te*, de modo que *Lao-Tzu* se transformou em *Tao Te King*. Embora alguns estudiosos neguem que Lao-Tzu haja escrito o *Tao Te King* ou mesmo que tenha existido tal homem, ninguém conseguiu até hoje explicar satisfatoriamente as origens do livro. No entender desses eruditos, foi escrito por diversas pessoas, uma das quais a personagem histórica Li Erh, ou então por um grupo de estudantes e pensadores que cultivavam a filosofia do *Tao*. O *Tao*, segundo Lao-Tzu, é a origem de tudo. Do *Tao* para o *Tao* se move a generalidade da vida. No começo e no fim está o *Tao*. Ele é, por natureza, indefinível, o vazio, o nada. (...) Aquilo que às vezes chamamos de natureza é também o *Tao*. O *Tao* é a energia de tudo o que cresce, a própria força da vida perenemente em ascensão e decadência num movimento cíclico eterno. O *Tao* é o processo criativo graças ao qual macho e fêmea procriam. Não se exaure nunca, quanto mais absorvido mais flui. *Te* é o estado de ser por meio do qual o *Tao* se move (...) O *Te* lembra o canção oco que dá passagem ao vento (PRIYA, 2009, p. 75-76).

As estrofes II e III descortinam-nos o corpo feminino transmutado também em bosque e em vento que vai se por em diálogo com o sujeito lírico cujo corpo se traduz pela imagem masculina do trovão:

II
 Como el bosque en su lecho de hojas
 tú duermes en tu lecho de lluvia
 tú cantas en tu lecho de viento
 tú besas en tu lecho de chispas

O bosque corresponde ao corpo feminino nessa estrofe, sendo a madeira um dos atributos de *Sun*, a suavidade, pois, de acordo com a simbólica do *I Ching*, a madeira significa o penetrante, o introduzir-se gradual e imperceptível, de modo suave, produzindo efeitos duradouros e completos (*I CHING*, 1985, p. 174 -175). Podemos acompanhar as observações que constam no *Livro das mutações* acerca desse hexagrama 57:

O princípio da escuridão, em si mesmo estático e imóvel, é dissolvido pelo penetrante princípio luminoso ao qual, com suavidade, se subordina. Na natureza é o vento que dispersa as nuvens acumuladas e deixa o céu claro e sereno (*I CHING*, 1985, p. 175).

O princípio da escuridão (*Yin*) e o princípio luminoso (*Yang*) estão presentes nesse corpo feminino convertido em bosque, em madeira. A mulher contém em si os elementos naturais presentes no bosque como a chuva e o vento, estando esses dois últimos relacionados à ação da água, ao princípio *yin*. Do mesmo modo, os relâmpagos conferem a esse corpo seu princípio *Yang*, masculino, porque é luminoso e ativo, como podemos verificar no verso “tú besas en tu lecho de chispas”.

Além disso, as ações de dormir (repouso), de cantar e beijar (movimento) também atribuem ao corpo feminino a mesma complexidade, isto é, não estamos considerando uma simples relação de dualidade *Yin* e *Yang*, mas a conciliação dos opostos de que esses emblemas estão imbuídos, ou seja, os princípios da harmonia universal presentes num só corpo.

A estrofe III evidencia, em seu primeiro verso, duas características marcantes de *Sun*, o vento: o olor e a veemência, o primeiro atributo diz respeito aos cheiros que o vento propaga e o segundo concerne à própria força, aos ímpetus do vento, conforme podemos verificar na explicação do simbolismo adicional presente no *I Ching* : “A suavidade é a madeira, o vento, a filha mais velha, o fio condutor, é o

branco, o longo, as alturas, é o avanço e o recuo, o indeciso, o odor(...) Finalmente é o signo da veemência.” (*I CHING*, 1985, p.213)

O emblema Yin está identificado à mulher por meio da imagem do vento, o qual se personifica como um corpo de muitas mãos sobre um talo invisível. Trata-se de uma conjunção sexual, sendo que o talo, símbolo fálico, constitui a metonímia para o corpo masculino, a ser observado na estrofe IV como o corpo do sujeito lírico.

III

Olor vehemencia numerosa
cuerpo de muchas manos
Sobre un tallo invisible
una sola blancura

No livro *El árbol milenario* (ULACIA, 1999), o crítico Manuel Ulacia analisa o poema “Duración”, considerando a união sexual presente na estrofe supracitada, entretanto esse estudioso da obra de Octavio Paz considera tais versos a partir da perspectiva do Tantrismo hindu. Faz-se necessário acompanhar os argumentos do autor

Los dos primeros versos indican el camino hacia la unión de los cuerpos en un solo cuerpo. Los dos últimos indican el camino hacia el orgasmo tântrico representado pelo signo de la flor de loto que se abre en una sola blancura. Los dos son uno (ULACIA, 1959, p. 256)⁹³.

Apesar de constituir uma leitura autorizada por outros poemas de Paz como “Blanco”, por exemplo, em que observamos efetivamente a influência do tantrismo hindu e budista em seus versos; no caso de “Duración”, compreendemos a “*blancura*” como indicação da sobreposição de Yin, pois a cor branca se evidencia como signo desse emblema, conforme verificado no *I Ching*. A brancura indica, assim, a preponderância do feminino que, como o vento de muitas mãos, se sobrepõe ao talo invisível. Nessa invisibilidade, encontra-se o corpo masculino, dissoluto, pois modificado pela sensação orgásmica. Nos versos em análise, a transmutação dos corpos ocorre de forma similar ao Tantrismo hindu, entretanto, podemos considerá-los também a partir da alquimia taoísta.

⁹³ Os dois primeiros versos indicam o caminho em direção à união dos corpos em um só corpo. Os dois últimos indicam o caminho até o orgasmo tântrico representado pelo símbolo da flor de Lotus que se abre em uma só brancura. Os dois são um (ULACIA, 1959, p. 256) (Tradução da autora)

No capítulo intitulado, “A ordem e o acidente: a alquimia sexual e a cortesia erótica”, do livro *Conjunções e disjunções* (PAZ, 1979), Octavio Paz discorre sobre o erotismo na civilização chinesa e estabelece algumas aproximações entre o Taoísmo e o Tantrismo. Apesar de o autor evidenciar mais diferenças do que propriamente similaridades, um dos pontos importantes consiste na preservação do sêmen durante o ato sexual e na apropriação do humor vital feminino denominado de *Ch’i*. Assim, os métodos de retenção seminal bem como a absorção de *Ch’i*, produzido em quantidades ilimitadas pelo corpo da mulher, são inseparáveis das práticas da alquimia e da meditação (PAZ, 1979, p. 93).

A alquimia no Taoísmo objetiva a reunião dos fluidos masculino e feminino para se atingir a imortalidade ou a longevidade. Trata-se do princípio de dois em um, diferentemente do um de dois do mito do andrógino. Paz observa, numa leitura do sinólogo holandês Van Gulik, que vários tratados de alquimia sexual equiparam as transformações das substâncias à copulação. Acompanhamos as palavras de Paz:

Um dos textos de alquimia intitulado *O pacto da tríplice equação*, fundamenta-se numa analogia universal: a transmutação do cinabre em mercúrio, a do sêmen em princípio vital durante o *coitus reservatus* e a transformação dos elementos segundo a combinação dos hexagramas do *I Ching* (PAZ, 1979, p. 96).

O encontro erótico significa a completa adesão ao ritmo do cosmos. Na China, o corpo apresenta imagens de elementos naturais, num tecido de analogias que se desfaz e se refaz. Os textos taoístas procedem à identificação do corpo por meio de associações, conforme demonstra-nos o poeta-crítico no seguinte trecho:

A cadeia de associações inspiradas nas formas naturais é extensa e sugestiva: romã entreaberta → peônia → concha → lótus → vulva. O orvalho, a névoa, as nuvens e outros vapores estão associados ao fluido feminino, bem como a certos tipos de fungo. O mesmo se dá com os atributos masculinos: raio, pássaro, veado, árvore de jade (PAZ, 1979, p.94).

Outras associações estão presentes em “Duración, na medida em que observamos a visão do corpo como um microcosmos, como podemos reiterar com a leitura da estrofe V. Após essa análise, abordaremos as estrofes IV e VI em conjunto, pois ambas tratam do diálogo entre o casal, isto é, tratam da linguagem. Na estrofe em questão, observamos os movimentos de entrar/ sair, dormir/ despertar dos corpos

V

Entro por tus ojos
sales por mi boca
Duermes en mi sangre
despierto en tu frente

No livro *O pensamento chinês* (GRANET, 1987), Marcel Granet faz referência a um manual de adivinhação denominado *Kuei Zang*, cujos fragmentos eram profusos em temas mitológicos, como o mito de Hi-ho. A deusa Hi-ho é a mãe dos sóis ou o próprio sol. Sua entrada ou levantamento nos vales determina um tempo de luz e sua saída significa um tempo de escuridão. Trata-se, de acordo com Granet, dos temas do vaivém (porta aberta e fechada), bem como da oposição entre a luz e a sombra (GRANET, 1997. p. 86-87).

Yin e *Yang* representam também a porta, a entrada e a saída, emblemas das antigas festas sexuais. Na tradição campesina chinesa, o inverno, estação de *Yin*, fria e escura, representa a porta fechada, tempo de recolhimento, lugar das mulheres tecelãs. Já o verão, *Yang*, traz consigo o movimento, o calor, a produção, tempo no qual as aldeias abrem suas portas para os homens lavradores, para sua atividade, para sua força (GRANET, 1987, p. 96). O espaço das festas campesinas convertia-se no lugar do ritual onde a vertente ensolarada dos rapazes encontrava-se com a vertente escura das moças. Grupos sexuais que se enfrentavam inteiros para se unirem (GRANET, 1987, p. 97). É necessário acompanhar os argumentos de Marcel de Granet, com o intuito de reforçarmos os aspectos de *Yin* e de *Yang*, fundamentais para a presente análise:

À ideia de casal está associada a ideia de comunhão, e a noção de totalidade comanda a regra da bipartição. A oposição do Yin e do Yang não é concebida em princípio (e nunca foi concebida), como uma oposição absoluta, comparável às do Ser e do Não-Ser, do Bem e do Mal. Trata-se de uma oposição relativa e de *natureza rítmica* entre dois grupos rivais e solidários, tão complementares quanto duas corporações sexuais, alternando-se (...) (GRANET, 1987. p. 99-100).

Verificamos, nessa estrofe, a relação entre o masculino e o feminino por meio de alguns elementos do corpo tais como olhos, boca, sangue, frente. Ao evocar tais elementos, o sujeito lírico utiliza uma cadeia de associações, conformando os corpos à arquitetura do mundo. Homem e mulher configuram-se como um microcosmos que se encaixa no macrocosmos, pois, de acordo com Marcel Granet, os olhos estão relacionados à madeira, já a boca está relacionada à terra, assim como o sangue

relaciona-se ao fogo (GRANET, 1987, p. 234-236). Trata-se de um paralelismo minucioso entre o corpo humano e o mundo natural, assinalado por Granet nos seguintes termos:

O coração é vermelho: essa é a cor do Fogo; é a da alegria; o Trovão é o barulho do fogo e é o riso do Céu: o coração rege o Riso, a Agitação e a Alegria. Os Lamentos e a Tristeza decorrem, como a Tosse dos Pulmões. Estes são brancos cor do Outono, do oeste, do Tigre, do Poente, da Grande Branca (Vênus) e do luto. O Ocidente é a região das montanhas e Desfiladeiros onde o Vento é tragado e de onde vem a Chuva. O Nariz, orifício dos Pulmões, eleva-se no alto do rosto; é vazado por cavidades profundas; é por ele que sai o muco; é graças a ele que se respira. Chora-se e se é clarividente graças aos Olhos, eles são os orifícios do fígado, que é verde e corresponde à Primavera, à Madeira e ao Vento. O vento varre para longe as nuvens escuras e torna luminosas as gotas de chuva (GRANET, 1987, p.236).

Constatamos, assim, que o despertar do sujeito lírico no último verso da estrofe, “despierto en tu frente”, constitui um movimento de clarividência, pois ele adentra sua amada pelo portal dos olhos: “Entro por tus ojos”. Já a mulher, ao sair pela boca do amado, em “sales por mi boca”, atravessa assim o que ele possui de terra. Por relacionar-se à terra, nesse verso, o homem converte-se também em elemento receptivo, Yin, como o corpo de madeira feminino, pois os olhos correspondem, nesse caso, à madeira. Ao entrar em conjunção com o masculino, a mulher também repousa, como indica o verso “Duermes en mi sangre”, entregando-se a ele pelo sangue do coração, da alegria e reencontrando nesse sujeito poético o emblema Yang, do fogo, o estrondo do trovão.

Além dos fluxos corpóreos, sublinhamos também o jogo entre o falar e o responder por meio do qual os corpos dos amantes se identificam aos elementos naturais, ou seja, através da própria linguagem. Temos, assim, a seguintes estrofes:

IV

Habla escucha respóndeme
lo que dice el trueno
lo comprende el bosque

VI

Te hablaré un lenguaje de piedra
(respondes con un monosílabo verde)
Te hablaré un lenguaje de nieve
(respondes con un abanico de abejas)
Te hablaré un lenguaje de agua
(respondes con una canoa de relámpagos)

Na estrofe IV, observamos que a sequência dos verbos “hablar”, “escuchar” e “responder” apontam para a presença dos dois princípios *Yin* e *Yang* na linguagem da mulher, interlocutora do sujeito poético. Do mesmo modo, os verbos “decir” e “comprender” marcam a harmonia existente entre os dois, a qual advém do diálogo que eles protagonizam, pois o que o masculino, o trovão enuncia, ela, o bosque, compreende.

Já na estrofe VI, os pólos masculino e feminino, *Yang* e *Yin*, não se identificam ao homem e a mulher respectivamente. Pelo contrário, ora a mulher está representada por uma fala cujos elementos são masculinos, tendo em vista o seu carácter ativo, de movimento como em “abanico de abejas” e “una canoa de relámpagos”; ora o sujeito poético está representado por uma fala de elementos femininos, como “lenguaje de nieve” ou “lenguaje de agua”.

Compreendemos para essa relação dialógica o que preconiza Hildo Honório do Couto em seu livro intitulado *O Tao da linguagem* (COUTO, 2012). O autor afirma que, na perspectiva taoísta, está em questão a recomendação de não falar muito, não ser muito loquaz, explicitar somente o necessário, dispensando a loquacidade vazia em detrimento de uma comunicação mais profunda, na qual se põe em questão o conselho de Chuang-Tzu para transmitir a mensagem como ela é e não de modo excessivo (COUTO, 2012, p. 87-88). Nesse sentido, a comunicação consiste numa interação entre os falantes, na qual estão implicados a língua, o timbre da voz, o olhar e os movimentos do corpo. Trata-se de uma comunicação interativa face a face, em que os fatores extralinguísticos devem ser levados em consideração. Desse modo, não basta haver uma língua comum entre os interlocutores, é necessário que eles entrem em comunhão (COUTO, 2012, p. 89). Podemos acompanhar as seguintes explicações de Hildo Honório do Couto:

Para os taoístas, a comunicação deve seguir o princípio do *wu wei*, que quer dizer agir em sintonia com o Tao. Isso significa obedecer às leis da natureza. Tudo que for dito deve ser dito na hora certa, nada fora de hora. Daí a recomendação de falar de modo harmonioso, com humildade, em comunhão com o interlocutor (COUTO, 2012, p. 100).

Comunicar-se harmoniosamente não significa atuar de modo passivo, sem uma posição firme; não significa concordar com tudo nem mesmo dizer aquilo que o ouvinte espera escutar. Tal exercício de linguagem deve pautar-se pela sinceridade, pois,

como dizia Lao Tzu, quem profere palavras suaves terá um eco suave no ouvinte; quem faz uso de palavras ásperas terá resposta áspera.(...) O que é mais, quem está no espírito do Tao, não se irrita à toa com as palavras. Afinal, como disse um sábio taoísta, ser insultado não é uma desgraça. Isso porque as palavras não são coisas, mas invenções humanas (COUTO, 2012, p. 121).

A última estrofe do poema “Duración” aponta para essa parcimônia linguística entre os falantes, cuja elocução ora se mostra concreta, em sua imanência, como em “Te hablaré un lenguaje de piedra”, ora se mostra também parcimoniosa “(respondes con un monosílabo verde)”. A sinestesia dessa última expressão indica aqui o princípio da interação entre os falantes, pois “monosílabo verde” sugere a parcimônia e a suavidade da natureza, assim sendo, a harmonia entre os corpos também se evidencia pelas imagens metonímicas da fala, pois eles buscam comunicar o essencial.

O sujeito poético utiliza o verbo no *futuro simple*, “hablaré”, pois o verso representa o que ele enunciará, isto é, que usará a linguagem da natureza, ao que a mulher responde já no presente. Observamos que, ao apontar para o futuro, o sujeito-lírico afirma a possibilidade da própria mutação assinalada por um processo de fluidez, isto é, primeiramente se mostra como pedra, depois neve e por fim água. Além disso, ao propor tal mutação, por meio dessa linguagem fluida, maleável, de água, o sujeito lírico acena com a receptividade, com a adaptabilidade desse elemento em relação à mulher, ou seja, ele se faz feminino. Esta, por sua vez, mantém sua firmeza respondendo às suas proposições, pois a sua fala se constrói com os signos das abelhas e dos relâmpagos, ou seja, nessa estrofe ocorre a mutação também para a mulher que se faz elemento masculino por meio da linguagem. Desse modo, a força do emblema *Yang* presente nessas imagens conduz à interação, à complementaridade do que diz o emblema *Yin*, a voz de água, receptiva, suave, fluida, do sujeito lírico, signos da mutação entre ambos.

4.2 Limiares do outro

um corpo dividido ao meio ou dois corpos
 ou: um corpo dividido ao meio: ou dois corpos ou:
 um corpo em duas metades ou: dois
 ou: um corpo com sentidos e meios ou: no espelho
 um
 outro
 camadas
 lâminas metálicas
 escamas
 inteiro
 (ANTUNES, Arnaldo, 2001)

O corpo em si, mistério: o nu cortina
 de outro corpo, jamais apreendido,
 assim como a palavra esconde outra
 voz, prima e vera, ausente de sentido.
 Amor é compromisso
 com algo mais terrível do que amor?
 pergunta o amante curvo à noite cega,
 e nada lhe responde, ante a magia:
 arder a salamandra em chama fria
 (ANDRADE, Carlos Drummond de, 2012, p.44)

Discor

Sussurros y pisadas rápidas
 Tuerto pasillo, largo suspiro
 Espiral indecisa:
 paso a paso, gastados carmesíes,
 caracola de ajadas entrañas
 paso a paso
 la escalera que no desemboca
 No desemboca y siempre desemboca:
 ay súbito espejo,
 Otra tú misma que no me conoce,
 y tú reconoces,
 fijo presente, me sale al encuentro.

Abolición del tiempo,
 Espejo llagado y llaga perpetua,
 cuarto lleno de ojos,
 multiplicación de cuerpos
 cuarto lleno de rostros y labios y nombres
 Fornicación espectral de los espejos,
 complicidad de ratas, identidad promiscua,
 cuarto hormiguero y cuarto podrido,
 nuez vana y amarga granada
 y otra vez cuarto.
 Instante largo como un aullido,
 Como el presente y su escalera.

No desemboca y siempre desemboca:
 ribera y água, centella y abismo,
 tu cuerpo de yerba, tu cuerpo de plata
 trono de la noche y espuela del día,
 deseo de mil brazos y una sola boca,

gavilán e torrente y alto grito que cae
 En tu alma reseca llueve sangre.
 Rostro desnudo rostro deshecho y rostro de eclipse
 sólo dos ojos cada vez más hondos.
 Abolición del cuerpo:
 otra tú misma, que tú no conoces,
 nace del espejo abolido

Hora sin tiempo, desnudez desnuda:
 humedad del deseo y paz del deseo
 Agua, inocencia que late a mi lado.
 No: los espejos engendran,
 fijo presente que sale al encuentro,
 susurro de ratas y pisadas rápidas,
 multiplicación de nombres,
 ayuntamientos espectrales,
 multiplicación viscosa,
 multiplicación de ojos.
 Dispersión y pánico y vértigo fijo:
 La escalera que no desemboca.

Otra tú misma que no me conoce,
 otra tú misma que te reconoce,
 espejo perpetuo y llaga ya fría,
 cuerpo inocente, viscosa inocencia,
 ortiga y sequía y pan de ceniza,
 ardor que no quema, herida sin sangre,
 otra tú misma te sale al encuentro.
 Paso a paso, gastados carmesíes,
 bajamos la espiral indecisa,
 risas apagadas, pisadas gimientes
 Salimos a la noche y nos perdemos
 Espejos abolidos en un fijo presente.⁹⁴

A forma poética denominada *discor* configura-se como uma canção de estrutura breve em número de estrofes, embora estas sejam extensas; além disso, no mais

⁹⁴ Sussurros e pisadas rápidas/ Torto corredor, longo suspiro/ Espiral indecisa/ Passo a passo, gastos carmesins/ caracol de desgastadas entranhas/ passo a passo,/ a escada que não desemboca,/ Não desemboca e sempre desemboca:/ ai súbito espelho,/ Outra tu mesma que não me conhece, / e tu reconhecetes,/ fixo presente, sai ao meu encontro//Abolição do tempo/ Espelho chagado e chaga perpétua/ quarto cheio de olhos/ multiplicação de corpos/ quarto cheio de rostos e lábios e nomes/ Fornicação espectral dos espelhos,/ cumplicidade de ratazanas, identidade promíscua,/ quarto formigueiro e quarto putrefato,/ noz vã e amarga romã/ e outra vez quarto./ Instante longo como um uivo,/ Como o presente e sua escada// Não desemboca e sempre desemboca:/ ribeira e água, centelha e abismo,/ teu corpo de erva, teu corpo de prata/ trono da noite, espora do dia,/ desejo de mil braços e uma só boca,/ gavião e torrente e alto grito que cai/ Em tua alma seca chove sangue./ Rosto desnudo, rosto desfeito e rosto de eclipse/ só dois olhos cada vez mais fundos. Abolição do corpo:/ outra tu mesma, que tu não conheces,/ nasce do espelho abolido// Hora sem tempo, desnudez desnuda/ umidade do desejo e paz do desejo/ Água, inocência que pulsa ao meu lado./ Não: os espelhos engendram,/ fixo presente que sai ao encontro,/ sussurro de ratazanas e pisadas rápidas,/ multiplicação de nomes,/ cópulas espectrais, multiplicação viscosa,/ multiplicação de olhos/ Dispersão e pânico e vertigem fixa/ A escada que não desemboca// Outra tu mesma que não me conhece/ outra tu mesma que te reconhece/ espelho perpétuo e chaga já fria,/ corpo inocente, viscosa inocência,/ urtiga e estio e pão de cinza/ ardor que não queima/ ferida sem sangue,/ outra tu mesma te sai ao encontro/ Passo a passo, gastos carmesins,/ descemos a espiral indecisa,/ risos apagados, pisadas gementes/ Saímos à noite e nos perdemos/ Espelhos abolidos em um fijo presente// (Tradução da autora)

das vezes, versa sobre a temática amorosa. De acordo com Massaud Moisés, o também chamado *descordo* trata-se de uma cantiga medieval originária da Provença e caracterizada pela divergência de metros (MOISÉS, 2004, p. 117).

Angelo Brea aponta, em seu artigo intitulado “O descordo galego-português”⁹⁵, que na lírica galego-portuguesa o descordo se distingue por infringir a isometria das estrofes. Destinada a ser cantada seguindo uma melodia original, seu conteúdo diz respeito “ao lamento e à solicitude amorosa que provocam um desequilíbrio na alma e no pensamento do poeta”, assinala Brea, citando M. Maillard (BREA, [s.d.], p. 430). Acrescenta, ainda, que a complexa estrutura do *descordo* apresenta um número variável de estrofes entre cinco a onze geralmente (BREA, [s.d.], p. 430).

O poema de Paz obedece a essa constituição formal, apresentando cinco longas estrofes com doze versos cada uma. Diferentemente da forma usual do *discor*, composta geralmente por hexassílabos e heptassílabos, o poema em análise se constrói com métrica irregular e com versos livres, trazendo-os ora muito curtos, como por exemplo, “paso a paso”, presente na primeira estrofe; ora muito longos, como, por exemplo, o verso da terceira estrofe: “Rostro desnudo, rostro deshecho y rostro de eclipse”.

Tal irregularidade revela uma dissimetria não somente estrutural, mas também observada tanto na relação do sujeito lírico com o seu próprio ser, como também entre o eu lírico e a mulher, presente através do pronome de segunda pessoa “tú”. Nesse sentido, o título “Discor” encerra outro significado, a partir da sua proximidade com outros vocábulos, tais como o verbo “discordar” e o substantivo “discórdia”. Ambos têm a mesma origem latina: *discors*, *discōrdis*, isto é, “discorde”, em que o prefixo *dis-*, indica afastamento ou direção em sentidos opostos, e *cor*, *cordis*, a raiz que indica o termo “coração” (FARIA, 1992). Trata-se, portanto, de um apontamento para o descompasso, para a desarmonia, para a dissimetria de sentimentos entre o sujeito lírico e o outro.

A primeira estrofe inicia-se com um movimento de passos rápidos e sussurros num passeio que compõe uma escada espiralada com tonalidades avermelhadas, uma construção circular identificada à concha do caracol. Tais signos, apresentados já nos primeiros versos, constituem metáforas muito importantes para o sentido do

⁹⁵ Disponível em: <http://gib.cm-viana-castelo.pt/documentos/20081031112556.pdf> . Acesso em: 02 fev. 2012.

poema, visto que marcam uma espacialidade, uma geometria que traduz as vivências a serem relatadas pelo eu lírico.

Sussurros y pisadas rápidas
 Tuerto pasillo, largo suspiro
 Espiral indecisa:
 paso a paso, gastados carmesíes,
 caracola de ajadas entrañas
 paso a paso
 la escalera que no desemboca
 No desemboca y siempre desemboca:
 ay súbito espejo,
 Otra tú misma que no me conoce,
 y tú reconoces,
 fijo presente, me sale al encuentro.

Mircea Eliade realiza uma discussão sobre a simbologia da escada em seu livro *Imagens e símbolos* (ELIADE, 1979). A subida de uma escada representa um rito de iniciação, ou seja, significa a morte e a ressurreição de um iniciado. A subida pressupõe uma ruptura de nível ontológica por meio do amor ou da morte, uma passagem de um estágio a outro, com reconhecimento de uma realidade mais concreta, mais efetiva. Segundo o ensaísta romeno, essa realidade provoca sentimentos ambivalentes, tais como medo e alegria, atração e repulsa (ELIADE, 1979 p. 46-51).

Na primeira estrofe do poema em questão, a escada caracteriza-se por certa duplicidade que é evidenciada pelo paradoxo: “No desemboca y siempre desemboca”. Nesse espaço, ouvem-se passos que, ao realizarem a subida com agilidade num corredor torto, espiralado, revelam um cansaço de quem se move ou ainda uma ânsia por chegar a algum lugar ou por um encontro, como se pode observar pelo uso da expressão “largo suspiro”.

De acordo com Gaston Bachelard, no livro *A poética do espaço* (BACHELARD, 1996), a espiral constitui uma forma geométrica que se refere ao ser do homem cujo movimento é de rodeio, de retorno, de circuito: ser de onde se sai e para onde se volta, jamais atingindo um centro, pois o ser espiralado mostra-se como alguém desfixado, errante em si mesmo e que estando fora de si, experimenta diversas consistências (BACHELARD, 1996, p. 217-218).

Cumprir observar ainda que, no poema “Discor”, a espiral identifica-se a um caracol de entranhas desgastadas. A concha do caracol traduz a dialética do oculto e do manifesto. Nas palavras de Bachelard:

O ser que se esconde, o ser que entra em sua concha prepara uma saída. Isto é verdadeiro em toda a escala das metáforas, desde a ressurreição de um ser sepultado até a súbita manifestação do homem há muito tempo taciturno. (...) Parece que ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser (BACHELARD, 1996, p. 123).

No poema de Paz, a espiral conduz o sujeito lírico a uma experiência dúplice: a visão de um espelho que é, ao mesmo tempo, a miragem do corpo do outro, nesse caso, o corpo da mulher, colocada em evidência por meio da expressão pronominal “Otra tú misma” e, principalmente, o próprio corpo, o próprio reflexo:

ay súbito espejo,
Otra tú misma que no me conoce,
y tú reconoces,
fijo presente, me sale al encuentro.

Podemos compreender a imagem do espelho nesses versos como a proposição de uma experiência primeira entre as inúmeras sensações e conhecimentos pelos quais passará o sujeito lírico que adentra um quarto, sua câmara-concha. Constatamos que, ao se deparar com o espelho inesperado, ao postar-se diante dele, o sujeito lírico reconhece uma imagem distinta de si, uma imagem outra que não o conhece. Aqui, assinalamos a duplicidade do sentido desse poema: podemos afirmar que o sujeito lírico se depara com uma mulher, o outro, o tu, como também encontra-se com a própria estranheza, com o intuito do conhecimento de si próprio, do próprio ser.

No artigo intitulado “Sermão da barbárie” (ANTELO, 1986), Raúl Antelo demonstra que o procedimento do paradoxo gera um movimento de metamorfose no texto poético a impedir qualquer fixação unívoca do sujeito lírico, bem como do objeto do seu desejo (ANTELO, 1986, p. 75). Trata-se do recurso de origem barroca, bastante utilizado pelos surrealistas, e denominado de *discordia concors*, que assinala não apenas as refrações do sujeito lírico como também a ambivalência do outro, da mulher, a representar simultaneamente o vício e a virtude, o sublime e o abjeto (ANTELO, 1986, p. 76).

Já no artigo intitulado “La fijeza y el vertigo” (SUCRE, 1971, p. 46-72), o crítico Guillermo Sucre afirma que há, em muitos poemas de Octavio Paz, a presença de um espelho que simboliza a própria consciência que se olha a si mesma, estática, detida em sua própria imagem (SUCRE, 1971, p. 50). Por outro lado, essa consciência promove uma espécie de suspensão do eu poético o qual percebe a

dupla sensação de olhar e de ser olhado, ou como assinala Sucre, trata-se de uma presença que é igualmente um estado de contínua metamorfose do real, verdadeiro esplendor material, no qual sua própria visão fora de si o olha (SUCRE, 1971, p. 50-51). Podemos constatar tais afirmativas a partir da construção paradoxal nos versos “Otra tú misma que no me conoce,/ y tú reconoces”, em que temos o conhecer que pressupõe o olhar e o reconhecer que diz respeito a um olhar de novo, em busca de uma imagem familiar ou esquecida, nesse caso de si próprio, por isso traz a ideia de saída de si, do próprio ser, nesse presente perpétuo em que tudo é presença.

O poema desenha, portanto, um movimento extático nessa experiência de olhar-se, nessa refração do eu. Assim sendo, o tempo sucessivo, cronológico se detém e, em seu lugar, tem-se a fixidez do tempo presente: “fijo presente me sale al encuentro”. A segunda estrofe apresenta a afirmação do instante, um tempo de pura intensidade, apreendido por uma sonoridade: um longo uivo, momento no qual a imagem especular se desfaz:

Abolición del tiempo,
Espejo llagado y llaga perpetua,
cuarto lleno de ojos, multiplicación de cuerpos
cuarto lleno de rostros y labios y nombres
Fornicación espectral de los espejos,
complicidad de ratas, identidad promiscua,
cuarto hormiguero y cuarto podrido,
nuez vana y amarga granada
y otra vez cuarto.
Instante largo como un aullido,
Como el presente y su escalera.

O espelho converte-se, assim, num reflexo chagado, uma fissura que nos permite indagar: o que há por trás dessa presença? Podemos responder com as palavras de Guillermo Sucre: “No hay nada detrás de ella y así la pregunta se convierte en una exploración de la oquedad, del vacío interior del hombre.”(SUCRE,1971, p. 50)⁹⁶

Esse espelho roto, instalado num presente que não cessa, em contraposição à consciência fluida do eu poético, nos prepara para o grande movimento desse poema, enquanto afirmação da diferença, das diferenças e da busca do outro, dos outros. Por isso o sujeito poético coloca-se diante da complexidade de um espelho em que o próprio reflexo nega a si mesmo, a própria imagem, para assombrar-se na multiplicidade.

⁹⁶ “Não há nada por trás dela e assim a pergunta se converte em uma exploração da *oquedade*, do vazio interior do homem.” (SUCRE, 1971, p. 50) (Tradução da autora)

O quarto em que o sujeito lírico se encontra não pode ser traduzido por um espaço onde a intimidade e o refúgio estão assegurados. Octavio Paz contradiz, nesse poema, os postulados de Bachelard acerca do quarto como um diagrama que guia os poetas à intimidade, ou mesmo, como a crisálida que quanto mais fechada mais propicia repouso, conduzindo o ser aí encerrado à sua expansão (BACHELARD, 1996, p. 78-79).

Pelo contrário, não há intimidade no quarto descrito em “Discor”, só a pura exterioridade, a invasão dos outros que o assaltam por todos os lados:

cuarto lleno de ojos, multiplicación de cuerpos
 cuarto lleno de rostros y labios y nombres
 Fornicación espectral de los espejos,
 complicidad de ratas, identidad promiscua,
 cuarto hormiguero y cuarto podrido,
 nuez vana y amarga granada
 y otra vez cuarto.

As imagens espectrais advindas do espelho permitem ao corpo do sujeito poético divisar seu movimento para outros corpos, para o inumerável, para a multidão das ratazanas, multidão que prolifera nesse quarto formigueiro, multiplicidade das formigas. Desse modo, o quarto não é sinônimo de interioridade ou segurança, trata-se de um “cuarto podrido”, portanto não se mostra como um invólucro do ser, como se este consistisse numa substância, pelo contrário, caracteriza-se pelo inesperado de uma “nuez vana y amarga granada”. O cômodo, oco como uma noz sem semente, traduz o incômodo, o vazio do eu lírico, que nem deveríamos denominar de eu, pois sua *oquedad* faz dele não mais que um feixe de sensibilidades e de sensações as quais o conduzem aos limiares do outro. Como o próprio quarto, o sujeito lírico se mostra paradoxalmente vazio e em conexão com a multiplicidade dos outros corpos, “cuarto lleno de ojos, multiplicación de cuerpos/ cuarto lleno de rostros y labios y nombres”, margem da *otredad*.

No capítulo intitulado “A outra margem” do livro *O arco e a lira* (PAZ, 1982), Octavio Paz demonstra que a experiência da **outridade** significa, ao mesmo tempo, estranheza, estupefação, paralisia, assombro, fascinação diante do outro, que é, por definição, completamente alheio e estranho a nós. Diante dele, o nosso primeiro movimento, entretanto, é de repulsa, para, em seguida, converter-se em vertigem, em sensação de perda e de vazio em relação ao que se evidencia como presença imóvel, sem qualquer afirmação sobre isso ou aquilo, simplesmente presença.

Nessa experiência em que estão implicados dois movimentos contrários – presença-vazio, ascensão-queda, repulsa-fascinação – nos movemos e nos damos conta de que essa presença, completamente alheia a nós, também somos nós, ou seja, “Esse outro também é eu.” (PAZ, 1982, p. 156-160)

É importante colocar em destaque os argumentos de Paz nessa obra, a fim de compreendermos um pouco mais dessa vivência a que o autor denomina de *otredad*:

Aquele que realmente está a sós consigo, aquele que se basta em sua própria solidão, não está só. A verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois. Todos estamos sós porque somos dois. O estranho, o outro, é o nosso duplo. Às vezes tentamos segurá-lo, às vezes ele nos escapa. Não tem rosto nem nome, mas está sempre ali, encolhido. A cada noite, lá pelas tantas, volta a se fundir conosco. A cada manhã separa-se de nós. Somos seu lugar, a marca de sua ausência? É uma imagem? Contudo não é o espelho, é o tempo que o multiplica. É inútil fugir, atordoar-se, enredar-se no emaranhado das ocupações, dos trabalhos, dos prazeres. O outro está sempre ausente, ausente e presente. (...) O homem anda desamparado, angustiado, buscando esse outro que é ele mesmo. E nada pode fazê-lo tornar a si exceto o salto mortal: o amor, a imagem, a Aparição (PAZ, 1982, p. 162).

A terceira e a quarta estrofes encontram-se marcadas pela presença, pela aparição de uma segunda pessoa, “tú”, um corpo diante do qual a experiência do sujeito lírico com a *otredad* se faz ainda mais nítida. Nessas estrofes, constatamos a descrição de uma mulher, cujo corpo se multiplica em outros tantos corpos:

No desemboca y siempre desemboca:
 ribera y água, centella y abismo,
 tu cuerpo de yerba, tu cuerpo de plata
 trono de la noche y espuela del día,
 deseo de mil brazos y una sola boca,
 gavián y torrente y alto grito que cae
 En tu alma reseca llueve sangre.
 Rostro desnudo rostro deshecho y rostro de eclipse
 Sólo dos ojos cada vez más hondos.
 Abolición del cuerpo:
 Otra tú misma, que tú no conoces,
 nace del espejo abolido

Hora sin tiempo, desnudez desnuda:
 humedad del deseo y paz del deseo
 Agua, inocencia que late a mi lado.
 No: los espejos engendran,
 fijo presente que sale al encuentro,
 susurro de ratas y pisadas rápidas,
 multiplicación de nombres,
 ayuntamientos espectrales,
 multiplicación viscosa,
 multiplicación de ojos.
 Dispersión y pánico y vértigo fijo:

La escalera que no desemboca.

O corpo feminino marca-se por imagens de liquidez, como, por exemplo, em “ribera y agua,” ou no verso “En tu alma reseca llueve sangre” ou mesmo nos trechos que confirmam a associação entre a mulher e a água: “humedad del deseo y paz del deseo./ Agua, inocencia que late a mi lado.”

Efetivamente, podemos considerá-las imagens de um desejo de retorno *ad uterum*, às águas primordiais, “desejo de regressão thalássica” quando o oceano é o ancestral de todas as mães”, como sublinha Fernando Fiorese, no livro *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito* (FIORESE, 2003. p.24). O crítico aponta para a multivalência simbólica da água, que desdobra a visão primeira da mãe, mulher original, nutriz, em outras metáforas aquáticas, em outras mulheres. Nas palavras de Fiorese: “prevalecem as imagens da água e do calor, as quais advêm da profundidade do tempo, de uma memória antes cósmica que histórica.” (FIORESE, 2003. p.21)

O corpo feminino contém ainda outros corpos que proliferam no poema, compondo paisagens: “tu cuerpo de yerba, tu cuerpo de plata /trono de la noche y espuela del día”. Entre o sujeito poético e os demais corpos que compõem o corpo da mulher existe uma ligação que se pauta pelo desejo, pelo erotismo:

deseo de mil brazos y una sola boca,
gavilán y torrente y alto grito que cae
En tu alma reseca llueve sangre.
Rostro desnudo rostro deshecho y rostro de eclipse
Sólo dos ojos cada vez más hondos.
Abolición del cuerpo:
Otra tú misma, que tú no conoces,
nace del espejo abolido

Nesse excerto da terceira estrofe, podemos confirmar a fascinação que esse outro, essa mulher exerce sobre o sujeito poético, a ponto de ser traduzida por imagens que demonstram haver um envolvimento corpóreo forte, assinalado pela imagem do gavião, e também vibrante como o fluxo da torrente, da chuva, do sangue, a possibilitar a umidade da alma, dos sentidos. O encontro erótico com o outro permite ainda o desenho de seu rosto opaco e de seus olhos fundos, a indicarem não somente a dissolução do rosto feminino, mas o desnudar do próprio rosto do sujeito lírico até o ocaso. Diante da visão do corpo desejado e da sua

presença carnal assinalada pela sinédoque “alto grito que cae”, o silêncio sobrevém enquanto sensação de perda, de abolição do corpo depois do orgasmo.

No livro *A dupla chama* (PAZ, 1994), Octavio Paz enfatiza o caráter paradoxal do encontro erótico o qual se inicia pela visão do corpo desejado, cuja presença contém em si todas as formas do mundo (PAZ, 1994, p. 182). Trata-se de uma experiência concreta, palpável e, ao mesmo tempo, ilimitada, dispersando o corpo também em seus fragmentos de mil braços, uma só boca, rostos desnudos e defeitos. O casal se perde como pessoa em sua totalidade e se desvanece pela intensidade das sensações. As palavras de Paz são imprescindíveis aqui, pois traduzem o erotismo evidenciado nos versos do poema em análise:

À medida que a sensação se faz mais intensa, o corpo que abraçamos se faz mais intenso. Sensação de infinitude: perdemos corpo nesse corpo. Também é a experiência da perda da identidade, dispersão de formas em mil sensações e visões, queda numa substância oceânica, evaporação da essência. Não há forma nem presença. Existe a onda que nos move, a cavalgada pelas planícies da noite. Experiência circular: começa pela abolição do corpo do casal, convertido numa substância infinita que palpita, se expande, se contrai e nos encerra nas águas primordiais; um instante depois a substância se desvanece, o corpo volta a ser corpo e reaparece a presença. Só podemos perceber a mulher amada como forma que esconde uma alteridade irredutível ou como substância que se anula e nos anula (PAZ, 1994, p. 183).

Ao constatar, todavia, a presença da mulher como umidade do desejo, água que pulsa ao seu lado; noutras palavras, após a sensação de infinitude advinda dessa conexão com a *otredad*, deparamo-nos com um verso iniciado pelo advérbio “No”, suspenso na frase pelos dois pontos e cuja negação pressupõe a reversibilidade da conexão com o outro descrita anteriormente. A partícula negativa nos devolve à percepção que o sujeito lírico tem de si próprio diante do espelho. Verificamos ainda, nessa quarta estrofe, que há o retorno de alguns versos já apresentados nas estrofes anteriores, os quais são retomados com o intuito de se desenhar o movimento espiralado que sempre pressupõe uma circularidade a desembocar em nova realidade:

Hora sin tiempo, desnudez desnuda:
 humedad del deseo y paz del deseo
 Agua, inocencia que late a mi lado.
 No: los espejos engendran,
 susurro de ratas y pisadas rápidas,
 multiplicación de nombres,
 ayuntamientos espectrales,
 multiplicación viscosa,
 multiplicación de ojos.

Dispersión y pánico y vértigo fijo:
La escalera que no desemboca.

Os versos repetidos aparecem depois do verso introduzido pela partícula negativa “No”, e demonstram que à conjunção do casal sobrepõe-se uma outra realidade, a qual coaduna com o sentido da dissimetria, da discórdia proposta como significado para o título do poema. Desse modo, em lugar da paz do desejo e da pulsante inocência que marcam a experiência erótica do casal, nos versos “Hora sin tiempo, desnudez desnuda/ humedad del deseo y paz del deseo”, observamos o sussurro de ratazanas, as cópulas espectrais, a multiplicidade viscosa, a multiplicidade de olhos dos corpos proliferantes. Eles se configuram como agenciamentos corpóreos a arrastarem o sujeito lírico num movimento turbilhonar assinalado pela dispersão, pelo pânico e pela vertigem que provoca:

susurro de ratas y pisadas rápidas,
multiplicación de nombres,
ayuntamientos espectrales,
multiplicación viscosa,
multiplicación de ojos.
Dispersión y pánico y vértigo fijo:
La escalera que no desemboca.

A intimidade do casal é desfeita diante do corpo coletivo, da multiplicidade de corpos que se precipita na visão do sujeito poético, imprimindo-lhe uma sensação de pânico, de dispersão e de vertigem. O sussurro das ratazanas, a proliferação dos seres indicados no poema pelos nomes, pelos espectros, destituem o sujeito do antigo lugar de paz, ao lado da mulher, para conduzi-lo à formação de um novo bloco, o bloco de devir.

No capítulo intitulado “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”, da obra intitulada *Mil platôs* (DELEUZE, GUATTARI, 1997), Gilles Deleuze e Félix Guattari iniciam a discussão sobre o referido conceito a partir do filme *Willard* (MANN, 1972), que trata da relação deveniente entre o garoto protagonista e a matilha de ratos por meio da qual compõe o seu devir-rato. Os pensadores franceses assinalam que um devir-animal não se contenta com o passar pela semelhança, pois esta significaria uma obstrução ao seu fluxo, já que a proliferação dos ratos em matilha mina as relações molares⁹⁷ seja da família, do espaço

⁹⁷ “Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são, pois, atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra *molecular*. Se elas se distinguem, é porque

conjugal, da profissão, propondo afetos impessoais que passam por um movimento de desterritorialização (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 12).

Os autores não pensam o devir como uma relação de semelhanças, de imitação ou sequer como identificação. Trata-se de uma outra realidade, na qual o homem não se torna animal ou o animal se torna outra coisa: “O devir não produz outra coisa senão ele próprio”, afirmam os autores (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p. 12-18). Desse modo, apontam que a realidade é o próprio devir, o bloco de devir homem-rato, por exemplo, e não os termos fixos pelos quais transita aquele que se torna. Por isso, o devir-animal do homem é real, embora não se torne um animal, nem o animal consista em outro elemento. Ambos encontram-se no mesmo fluxo e formam blocos com outros termos de outros devires. Nas palavras de Deleuze e Guattari:

Estamos longe da produção filiativa, da reprodução hereditária, que só retém como diferenças uma simples dualidade dos sexos no seio de uma mesma espécie, e pequenas modificações ao longo das gerações. Para nós, ao contrário, há tantos sexos quanto termos em simbiose, tantas diferenças quanto elementos intervindo num processo de contágio: sabemos que entre um homem e uma mulher passam muitos seres, que vêm de outros mundos, trazidos pelo vento, fazem rizoma em torno das raízes, e não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir. O Universo não funciona por filiação. Nós só dizemos, portanto, que os animais são matilhas, e que as matilhas se formam se desenvolvem e se transformam por contágio (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p.23).

Para compreendermos melhor o que significa a formação de um bloco de devir, faz-se necessário afirmar, a partir das considerações de Deleuze e Guattari, que o devir não é um nem relação de dois, mas “entre-dois”. Configura-se como um bloco, porque diz respeito a uma relação de vizinhança-fronteira, uma zona de indiscernibilidade que arrasta um para a vizinhança do outro (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 91-92). Trata-se da coexistência de movimentos assimétricos a constituir um bloco numa linha de fuga que não conjuga ou mistura, mas arrasta os

não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade. Mas se são inseparáveis é porque coexistem, passam uma para outra, segundo diferentes figuras como nos primitivos e em nós – mas sempre uma pressupondo a outra. (...) Consideremos conjuntos do tipo percepção ou sentimento: sua organização molar, sua segmentaridade dura, não impede todo um mundo de micropceptos inconscientes, de afectos inconscientes, de segmentações finas, que não captam ou não sentem as mesmas coisas, que se distribuem de outro modo, que operam de outro modo. Uma micropolítica da percepção, da afecção, da conversa, etc. Se consideramos os grandes conjuntos binários, como os sexos ou as classes, vemos efetivamente que eles ocorrem também nos agenciamentos moleculares de outra natureza e que há uma dupla dependência recíproca, pois os dois sexos remetem a múltiplas combinações moleculares que põem em jogo não só o homem na mulher e a mulher no homem, mas a relação de cada um no outro com o animal, a planta, etc.: mil pequenos-sexos.” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p.90-91)

elementos, passando entre eles e os conduzindo até o desaparecimento dos pontos discerníveis. Nas palavras dos autores:

Uma linha de devir não se define nem por pontos que ela liga nem por pontos que a compõem: ao contrário, ela passa entre os pontos, ela só cresce pelo meio (...) Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 91).

No poema de Paz, reiteramos a importância dos corpos de animais no quarto: um bando como as ratazanas ou como as formigas que formam blocos de devir com o homem e com a mulher. Esse agenciamento avulta pelas diferenças e contrastes entre os corpos a partir dos quais o espelho, a imagem especular se desfaz. Destacamos que tal movimento já está presente no poema, desde a segunda estrofe, onde se afirma uma identidade que não se mostra individualizada ou sempre idêntica a si mesma, pelo contrário há nesses versos uma “Fornicación espectral de los espejos/ complicidad de ratas, identidad promiscua”, que arrasta o casal para uma experiência de multiplicidade.

Diante disso, o sujeito lírico continua a realizar o seu movimento, agora de saída desse quarto para imiscuir-se na noite, mas distanciado do corpo feminino que até então poderia significar plenitude para evidenciar a dissipação, a fratura, a dispersão de si próprio:

Otra tú misma que no me conoce,
otra tú misma que te reconoce,
espejo perpetuo y llaga ya fría,
cuerpo inocente, viscosa inocencia,
ortiga y sequía y pan de ceniza,
ardor que no quema, herida sin sangre,
otra tú misma te sale al encuentro.
Paso a paso, gastados carmesíes,
bajamos la espiral indecisa,
risas apagadas, pisadas gimientes
Salimos a la noche y nos perdemos
Espejos abolidos en un fijo presente.

Na quinta e última estrofe do poema, verificamos, por meio dos dois primeiros versos, o estranhamento, seja entre os dois amantes, seja do sujeito lírico em relação à própria imagem, à própria visão de si:

Otra tú misma que no me conoce,
 otra tú misma que te reconoce,
 espejo perpetuo y llaga ya fría,

No trecho acima, observamos que a chaga perpétua da segunda estrofe converte-se em “espejo perpetuo y llaga ya fría”, isto é, a percepção de que uma ferida especular advinda da reafirmação do próprio eu foi cicatrizada, resolvida, porém a relação especular se mantém de maneira inversa: o reflexo que o sujeito lírico vê no outro se traduz pela multiplicidade de si em função de um acontecimento mais intenso, o devir:

cuerpo inocente, viscosa inocencia,
 ortiga y sequía y pan de ceniza,
 ardor que no quema, herida sin sangre,

Observamos, nesse trecho, que o corpo da mulher também se modifica, num movimento deveniente entre a inocência viscosa, aquosa, a propôr a umidade do desejo e um outro corpo completamente oposto à viscosidade. Nesse novo corpo, transparecem a urtiga, o estio, a seca, o pão de cinzas, elementos destituídos da ideia de acolhimento, pois a planta urticante exaspera, produz irritabilidade, a seca desenha uma geografia onde nada prolifera, há estagnação e endurecimento dos corpos; no pão de cinzas ou pão ázimo, não há fermento, portanto se observa uma impossibilidade de florescimento da relação amorosa. Desse modo, o sujeito lírico também estabelece um nova conexão com esse outro corpo, restando o ardor da paixão que já não queima, uma chaga já fria.

No poema “Discor”, a visão do casal na descida da espiral com os risos já apagados e os passos gementes, doloridos, permite ainda a constatação do encontro da mulher consigo mesma “otra tú misma te sale al encuentro”, uma vez que também para ela os espelhos, as sombras do sujeito poético se perderam e continuam a se perder na noite: “Salimos a la noche y nos perdemos/ Espejos abolidos en un fijo presente”.

Perder-se na noite significa para o eu lírico um movimento de devir junto a outras povoações, visto que a experiência com a *otredad*, advinda do encontro com a amada, proporcionou a potencialização das diferenças em uma escala que pressupôs a entrega passional e o estranhamento absoluto, a ponto de haver aí a construção de outros agenciamentos com outros corpos, habitantes do quarto-

espelho: quarto-formigueiro, de imagens espectrais e sussurros animais. O devir convoca, nesse poema, o necessário acoplamento do corpo do sujeito lírico à coletividade e a constatação de que entre um homem e uma mulher passam outros corpos vindos de outros mundos e os arrastam em sua matilha, em sua multidão.

Para os autores de *Mil platôs*, as multiplicidades não cessam, pois transformam-se umas nas outras, passam umas pelas outras. Multiplicidade e devir constituem uma só instância, a mesma experiência. Portanto não se define a multiplicidade por seus elementos ou por um centro de unificação. Não há tal centro, mas simplesmente variações nas dimensões, nas velocidades, nas intensidades dessa multiplicidade que é composta por linhas heterogêneas e simbióticas em constantes transformações (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 32). Faz-se necessário retomar os postulados de Deleuze e Guattari acerca dessa heterogênese, os quais traduzem exatamente a nossa percepção acerca da experiência descrita pelo sujeito poético em “Discor”:

Se imaginamos a posição de um Eu fascinado, é porque a multiplicidade em direção à qual ele se inclina, acaloradamente, é a continuação de uma outra multiplicidade que o trabalha e o distende a partir de dentro. Tanto que o eu é apenas um limiar, uma porta, em devir entre duas multiplicidades (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.33).

Deleuze e Guattari assinalam, no capítulo intitulado de “Devir intenso, devir animal e devir imperceptível” (DELEUZE, GUATTARI, 1997), que existem inúmeras formas de devir como, por exemplo, o devir-animal, o devir-mulher, o devir-criança, devir-vegetal ou mineral, devires-moleculares, devires-partículas. Os autores relacionam os devires com as experiências das viagens ditas iniciáticas e instalam, de chofre, por entre a dança dos conceitos, a imagem de um homem que cambaleia entre uma porta e outra, entre um limiar e outro para, em seguida desaparecer no ar, não sem antes pronunciar as seguintes palavras: “tudo o que eu posso te dizer, é que nós somos fluidos, seres luminosos feitos de fibras.” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 32)

“Discor” conecta os inúmeros corpos que faz precipitar em seus versos. Trata-se de um poema, e ao mesmo tempo, de uma zona de intensidade, onde proliferam os desejos os quais atravessam os seres luminosos, feitos de fibras, de linhas que se agenciam umas às outras por contágio, por contaminação:

É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que devir é o processo do desejo (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.64).

Ao tratarem do devir sob vários aspectos, os pensadores franceses intitulam alguns subcapítulos como “Lembranças de um Bergsoniano” e “Lembranças de um feiticeiro” (DELEUZE, GUATTARI, 1997) nos quais atribuem ao escritor as propriedades da feitiçaria. Desse modo, compreendemos a escrita paziana na obra em análise: uma poética da feitiçaria. Essa expressão é mais um convite do que um conceito, isto é, um limiar pelo qual já podemos vislumbrar as incandescências da salamandra:

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. O escritor é um feiticeiro, porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 21).

O animal, os animais conferem ao escritor e aos seus escritos uma potência de natureza desconhecida, estranha. Não se trata de um sentimento pessoal ou mesmo uma característica, mas o “afecto”, a passagem das intensidades entre os corpos, pois os animais efetuam uma potência de matilha que, como tal, se subleva e faz vacilar o eu.

4.3. Salamandra: proliferações e incandescências

“Digamos, antes, que o termo *Pedra Filosofal* significa, segundo a língua sagrada, pedra que traz o sinal do sol.” (FULCANELLI, 1984, p. 177)

O poema “Salamandra” empresta título ao livro e, ao mesmo tempo, o encerra. Observamos, na composição do texto, o fato de o vocábulo “salamandra”

O domínio do fogo e a insensibilidade tanto ao frio extremo como à temperatura da brasa traduzem em termos sensíveis o fato de que o xamã ou yogui superaram a condição humana e participam já da condição de espíritos (ELIADE, 1983, p. 62).

Ao identificar-se ao guerreiro japonês, com sua negra armadura, a salamandra apresenta-se também como esse senhor do fogo, um ser que é impassível na tortura, ou seja, o que deveria significar martírio, o consumir-se nas chamas, torna-se, na verdade, repouso, serenidade.

Segundo Françoise Bonardel, na obra intitulada *Filosofar pelo fogo: antologia de textos alquímicos* (BONARDEL, 2012), os alquimistas intitulavam-se filósofos pelo fogo e conferiam a este elemento grande importância, apreciando a qualidade dos fogos, tendo em vista as condições da matéria a ser transformada (BONARDEL, 2012, p. 11). A autora sublinha a descoberta do chamado *Fogo Secreto dos Sábios*, interpretando-o como sendo a matéria livre de suas impurezas que se harmonizava com o fogo, de modo a não se oporem, a não lutarem, mas a atingirem um ponto de reversibilidade, ou seja, o equilíbrio entre matéria e espírito, por isso a salamandra constitui um símbolo alquímico de grande potência: não simplesmente por sua resistência ao fogo, mas principalmente porque ela designa a Pedra Filosofal, sendo que esta é conduzida somente no fogo (BONARDEL, 2012, p. 12).

O trecho a seguir aponta para a relação entre a salamandra e a Pedra Filosofal e foi extraído do tratado alquímico *Atalanta fugiens*, de Michael Maier, constando na referida antologia de Bonardel:

Como a Salamandra, a Pedra vive no fogo.
No fogo ardente vive soberanamente a salamandra,
Que não se importa com suas chamas, Vulcano.
Da mesma forma, não rejeita das chamas o incêndio furioso. A Pedra também nasceu em um fogo tenaz.
Mas, insensível, apaga o incêndio e sai livre, pois,
Plena de ardor, do mesmo calor ela também se regozija (MAIER *apud* BONARDEL, 2012, p 470).

O texto de Maier, de 1618, aponta que há duas salamandras: a primeira, um verme rastejante que se assemelha a um lagarto e que resiste ao fogo; e a segunda, a Salamandra filosófica, muito diversa da outra, pois esta nasce do elemento ígneo e com ele se regozija em virtude da similitude entre as duas naturezas (MAIER *apud* BONARDEL, 2012, p. 470-471). Caso seja mantido, o fogo conduz todos os corpos de todos os animais à combustão; mesmo outras substâncias resistentes como o vidro e a madeira são convertidas em cinzas. Maier adverte que há poucas

exceções de substâncias, como as mercuriais, que permanecem intactas ou desaparecem completamente no fogo sem sofrer nenhuma divisão de suas partes (MAIER *apud* Bonardel, 2012, p. 470-471).

Observamos que há um diálogo entre os versos de Paz e o texto *Atalanta fugiens* principalmente quando consideramos os seguintes trechos do poema: “– el martirio es reposo – / imposible en la tortura”. Isso ocorre também em função do trecho final em que Maier volta a relacionar a Salamandra à Pedra Filosofal, uma vez que esta constitui o resultado final, o tão esperado produto da *Opera magna* da alquimia:

Pode-se concluir, a partir disso, que a Pedra deve ser conduzida pela fixação à natureza da Salamandra, isto é a fixação suprema que não se distancia do fogo nem o rejeita, e a Salamandra não pode existir antes de ter pacientemente aprendido a suportar o fogo, o que requer um lapso de tempo importante (MAIER *apud* BONARDEL, 2012, p. 471).

O trecho em questão também pode ser colocado em diálogo com um dos últimos versos do poema: “El fuego es su pasión es su paciencia”⁹⁹.

Já na segunda estrofe, o poeta atribui ainda a designação de amianto para a salamandra:

Salamandra
nombre antiguo del fuego
y antídoto antiguo contra el fuego
y desollada planta sobre brasas
amianto amante amianto

Trata-se mesmo de uma designação antiga e da crença antiga segundo a qual o amianto era considerado a lã da salamandra. Por meio dessa segunda pele ou lã não combustível, era possível ao animal resistir e sobreviver ao fogo, conforme assinala Manuel Barbero Richart, em seu livro intitulado *Iconografía animal: la representación animal en libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII* (RICHART, 1999, p. 83-84).

O autor aponta para a influência dos gregos sobre as crenças em torno da salamandra e faz referência a Aristóteles que afirmava ser a salamandra um antídoto contra o fogo, pois se atrevia a ele. Tal característica estendeu-se ao medievo. Nas palavras de Richart:

Pierre Beauvais en su bestiario de 1206 anota: “el primer elemento es el fuego, con el que lucen todas las estrellas. La salamandra vive unicamente

⁹⁹ “O fogo é sua paixão é sua paciência” (Tradução da autora)

de este elemento y de ninguna otra cosa: pues no puede vivir más que de fuego, y en el fuego: igual que el pez en el agua. Este animal lleva un vellocino como de oveja, pero nadie puede saber que es: pues no es ni pluma, ni seda, ni lino. Y tampoco puede lavarse se no es con fuego (RICHART, 1999. p.84).¹⁰⁰

A cor negra da salamandra, predominante no início do poema, pode ser considerada uma referência ao primeiro procedimento alquímico na realização da Obra Magna, que tem como objetivo a obtenção da Pedra Filosofal, do ouro e da longevidade. Tal operação, denominada de Nigredo, consiste na putrefação da matéria, a fim de que possa ser transformada (BONARDEL, 2012, p. 415-416).

Faz-se necessário compreender a relação entre o nigredo e o fogo, a partir do texto de Heinrich Von Bastdorff intitulado *O fio de Ariadne*, (BASTDORFF *apud* BONARDEL, 2012). Esse autor aponta que a corrupção da matéria se faz por meio de um fogo lento, também chamado de fogo da regeneração, este não pode ser aumentado sob pena de não se obter a coloração negra ou negror, sinal de que a putrefação está acontecendo. Nas palavras de Bastdorff:

Os filósofos lhe deram vários nomes, o chamaram Ocidente, trevas, eclipse, lepra, cabeça de corvo, morte, e a mortificação do Mercúrio para depois ressuscitar mais claro, mais nítido, mais puro e mais forte do que antes, e assim ele recebe e adquire a virtude mineral do Sol e da Lua, que ali se unem de forma inseparável (...) No início a água aparecia, pois o Mercúrio é água, mas quando essa água é espessa e que o negro se revela, é então a terra negra que se revela (BASTDORFF *apud* BONARDEL, 2012, p. 436-437).

A terra se evidencia, em seguida, na terceira, quarta, quinta e sexta estrofes do poema, trazendo consigo suas várias formas de concreção:

Salamandra
 En la ciudad abstracta
 entre las geometrías vertiginosas
 – vidrio cemento piedra hierro –
 formidables quimeras levantadas por el calculo
 multiplicadas por el lucro
 al flanco del muro anónimo
 amapola súbita¹⁰¹

¹⁰⁰ Pierre Beauvais em seu bestiário de 1206 anota: “o primeiro elemento é o fogo, com o qual luzem todas as estrelas. A salamandra vive unicamente deste elemento e de nenhuma outra coisa: pois não pode viver a não ser pelo fogo, como o peixe na água. Este animal leva um vellocino como de ovelha, mas ninguém sabe o que é: não é pluma, nem seda, nem linho. E não pode ser lavado a não ser com fogo” (RICHART, 1999, p. 84). (Tradução da autora)

Na terceira estrofe, a terra apresenta-se sob as formas de uma grande cidade, adjetivada pelo termo “abstrata”, pois diferentemente do corpo natural da terra, em sua original concretude, tem-se a sua transubstanciação em “– vidro cemento piedra hierro –”, isto é, transformou-se nas edificações urbanas, formas da alquimia moderna. A paisagem moderna é criticada nessa estrofe, tendo em vista que, além de “abstratas”, as construções do ambiente urbano constituem “formidables quimeras levantadas por el calculo /multiplicadas por el lucro”. Para o homem moderno, as geometrias vertiginosas, grandiosas da cidade representam acúmulo financeiro, poder econômico e político. Instaure-se, portanto, um ciclo vicioso: a ilusão gera o lucro e o lucro a multiplica, ou seja, torna-a ainda maior. Diante da paisagem imponente da cidade, pronuncia-se o corpo diminuto da salamandra, representando, nesse cenário, um corpo singular, identificado a uma papoula no flanco de um muro qualquer. Como a flor opiácea, a salamandra constitui uma presença súbita, inesperada, ambas não compõem o quadro da cidade que se ergue pelo cálculo, pelo lucro. Ao contrário, a salamandra-papoula aponta para um espaço regido por uma outra lógica, a das perdas de referências materiais próprias da realidade cotidiana dos arranha-céus. Deslocada para o muro anônimo, a salamandra-papoula afigura-se, nesse cenário, como um elemento, cuja função consiste em evidenciar-se como um antimecanismo.

No livro intitulado *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza* (PAZ, 1997), o poeta-crítico põe em relevo a atitude do pintor dadaísta diante da máquina, da técnica (PAZ, 1997, p.11). Ele foi um dos primeiros artistas a criticarem as ruínas advindas da atividade mecânica da modernidade, pois as máquinas são as grandes produtoras de resíduos:

Para comprová-lo, basta passear por nossas cidades e respirar sua atmosfera envenenada. As máquinas são agentes de destruição e daí que os únicos mecanismos que apaixonam Duchamp sejam os que funcionam de um modo imprevisível – os antimecanismos (PAZ, 1997, p. 12).

A salamandra-papoula funciona, nesse quadro da cidade abstrata, como esse elemento de imprevisibilidade que interfere no padrão da cena moderna, atuando

¹⁰¹ Salamandra/ Na cidade abstrata/ entre as geometrias vertiginosas/ – vidro cemento pedra ferro – / formidáveis quimeras/ levantadas pelo cálculo/ multiplicadas pelo lucro/ ao flanco do muro anônimo/ papoula súbita (Tradução da autora)

com sua presença singular, figurando como um antimecanismo: sua dimensão pequena e sua presença inesperada nesse cenário constituem um riso irônico diante da técnica e do maquinismo que trabalha o ferro, o cimento, o vidro. Paz acrescenta que a técnica modifica a natureza de uma maneira decisiva: desalojando-a, retirando-a de seu lugar, conforme podemos depreender do seguinte trecho:

O famoso retorno à natureza é uma prova de que entre ela e nós se interpõe o mundo da técnica: não uma ponte, mas uma muralha. Heidegger diz que a técnica é niilista, porque é a expressão mais perfeita e ativa da vontade de poder (PAZ, 1997, p. 26).

A salamandra-papoula, saindo do seu espaço natural, permanece como esse antimecanismo a provocar uma ruptura na cena da cidade abstrata.

Salamandra
garra amarilla
 roja escritura
en la pared de sal
 garra de sol
sobre el montón de huesos¹⁰²

A quarta estrofe traz as colorações “amarilla”, “roja” e a presença do sal, anunciando as demais operações alquímicas que serão referidas em outras estrofes do poema. A operação ao branco denomina-se albificação ou Albedo, já a fase amarela denomina-se Citrinitas e associa-se à transmutação dos metais, da prata em ouro, do brilho lunar à luz. A fase vermelha, Rubedo, apresenta-se como estágio final para a obtenção da Pedra filosofal pelos alquimistas.

No livro *As estruturas antropológicas do imaginário* (DURAND, 1997), Gilbert Durand aponta que a Pedra Filosofal possui infinita capacidade de coloração, sendo que os processos alquímicos a duplicam por meio de uma paleta simbólica de cores que vai do negro ao branco, do branco ao citrino e do citrino ao vermelho-triunfante. Podemos acompanhar o pensamento de Durand nos seguintes termos:

A Pedra Filosofal, símbolo da intimidade das substâncias, possui todas as cores, compreenda-se, todas as capacidades. A operação alquímica é mais que uma simples transmutação objetiva, é subjetivamente o maravilhar-se que se manifesta em todo o seu aparato. O mercúrio é revestido de uma “bela túnica vermelha”; as cores são fundos de substância (DURAND, 1997, p. 221).

¹⁰² Salamandra/ garra amarela/ vermelha escritura/ na parede de sal/ garra de sol / sobre o montão de ossos// (Tradução da autora)

A sexualidade feminina e, com ela, o princípio da criação e da geração da vida constituem, indubitavelmente, eixos centrais para a discussão da quinta e sexta estrofes do poema “Salamandra”.

Nessas estrofes, a salamandra recebe as seguintes apóstrofes: “estrella caída”, “ninã perdida”, “enterrada semilla”, “grano de energía”, “niña dinamitera”. Todas essas expressões conectam a salamandra a imagens femininas as quais estão também relacionadas ao elemento terra.

Mircea Eliade aborda, no referido livro *Ferreiros e alquimistas* (ELIADE, 1983), as crenças no nascimento dos minerais e a conseqüente associação das minas e das cavernas à mãe terra. Segundo o antropólogo, as imagens telúricas carregam transparente simbolismo sexual, pois os minerais crescem no ventre da terra, no útero feminino, cujos rios subterrâneos e fontes associam-se à vagina, sendo que os minerais dele extraídos constituem embriões (ELIADE, 1983, p. 33). No seio da terra, tudo está vivo, em processo de gestação. Há inúmeros mitos de deuses e também humanos nascidos das pedras. Elas também são consideradas fontes de vida. Trata-se de uma mitologia lítica denominada de *petra genitrix*. Os alquimistas medievais promulgaram a idéia de que os minerais são engendrados pela união de dois princípios: o mercúrio (feminino) e o enxofre (masculino) (ELIADE, 1983, p.37).

No poema, constatamos a referência a esse processo de geração dos metais e dos minerais na terra pela presença dos elementos que a compõem como o ciclo do basalto¹⁰⁴, o granito e o sílex, além do ferro. Assinalamos também as imagens das pedras granito e o ônix, destacando, assim, a sua relação com a salamandra, a qual conserva, em seu corpo, as mesmas potências da terra-mãe: a salamandra se mostra fecunda, enterrada como uma semente, um grão de energia, entre os minerais, no ventre da terra:

¹⁰⁴ Rochas ígneas ou magmáticas são rochas originadas a partir do resfriamento e solidificação de material rochoso fundido, denominado magma. Esse processo é chamado de cristalização e ocorre tanto no interior da crosta terrestre quanto em sua superfície. Se o resfriamento do magma ocorre na superfície, as rochas serão do tipo vulcânicas ou extrusivas. Quando o magma não é capaz de atingir a superfície terrestre, ele cristaliza em profundidades variáveis e no interior de câmaras magmáticas, diques, soleiras ou em fissuras geológicas e essas rochas serão do tipo plutônicas ou intrusivas. A rocha vulcânica mais abundante é o basalto, cuja composição mineralógica é formada por piroxênios e plagioclásios cálcicos. O granito é a rocha plutônica mais abundante na crosta terrestre (NEVES, 2008, p. 27-28).

Salamandra
 espiga
 hija del fuego
 espíritu del fuego
 condensación de la sangre
 sublimación de la sangre
 evaporación de la sangre¹⁰⁵

A sétima estrofe retorna ao elemento fogo e apresenta as fases alquímicas de modificação da matéria: condensação, sublimação, evaporação.

No início da estrofe, a salamandra identifica-se à espiga; trata-se do milho, planta em que o deus Xólotl se esconde para escapar do sacrifício dos deuses, conforme as referências mitológicas a serem analisadas nas estrofes posteriores. Por outro lado, enquanto espírito do fogo, a salamandra participa também de um sacrifício, no qual está implicada a transformação do sangue.

O sacrifício e a morte da salamandra possibilitam a sua vida eterna, conforme o demonstra Lambsprinck em seu *Tractatulus de Lapide Philosophico*, de 1599, (LAMBSPRINCK *apud* BONARDEL, 2012). É imprescindível acompanhar os postulados desse texto sobre a salamandra, a fim de compreendermos melhor essa relação com o fluxo sanguíneo:

Todas as fábulas nos contam
 Que a salamandra provém do fogo
 No qual ela encontra alimento e vida
 Dali ela se apressa para seu esconderijo
 E, em seu caminho, é presa e crivada de buracos,
 De tal forma que morre e dá vida com o sangue;
 Sob todos os pontos de vista, e para seu bem isso acontece,
 Pois de seu sangue ela ganha a vida eterna
 E de nenhuma morte não poderia então perecer.
 Por isso seu sangue é em toda parte a preciosa Medicina,
 Nada comparável jamais foi encontrado:
 De todos os metais, corpos humanos e animais
 Esse sangue de fato rejeita os males
 (LAMBSPRINCK *apud* BONARDEL, 2012, p. 471-472).

Como assinalamos anteriormente, a visão de Xólotl em sua relação com o sacrifício dos deuses, bem como a imagem do sangue estão associadas na sétima estrofe. Ao ser derramado pelos deuses, o sangue promove a saúde, assinalando o ciclo morte-vida, pois figura como um bálsamo, uma preciosa medicina. Acompanhamos também os processos da condensação, da sublimação e da

¹⁰⁵ Salamandra/ espiga/ filha do fogo/ espírito do fogo/ condensação do sangue/ sublimação do sangue/ evaporação do sangue (Tradução)

evaporação do sangue, indicando as transubstanciações e as fases da alquimia presentes no poema.

Na oitava estrofe, observamos, então, o resultado do processo de evaporação assinalado na estrofe anterior, a compor o corpo da salamandra de ar:

Salamandra del aire
 la roca es llama
 la llama es humo
 vapor rojo
 recta plegaria
 alta palabra de alabanza
 exclamación
 corona de incendio
 en la testa del himno
 reina escarlata
 (y muchacha de medias moradas
 corriendo despeinada por el bosque)¹⁰⁶

Verificamos que a evaporação, a formação do vapor vermelho, na estrofe acima, ocorre a partir de um processo de sublimação, ou seja, as mutações da rocha em vapor pela ação do fogo. O tratado alquímico intitulado *Flos florum*, dos séculos XIII e XIV, de Arnaud Villeneuve, aponta a sublimação como ação de elevar-se, ou seja, “consiste em transformar uma coisa vil e corrompida em outra, elevada e nobre.” (VILLENEUVE *apud* BONARDEL, 2012, p. 394)

Uma simbologia ascensional pode ser destacada nessa estrofe, em que temos imagens de alguns elementos próprios do espaço sagrado, transcendente, como a oração e os hinos de louvor:

recta plegaria
 alta palabra de alabanza
 exclamación
 corona de incendio
 en la testa del himno

Tais elementos compõem a divisa dos alquimistas “Ora et labora”, isto é, “Ora e trabalha”, pois sem essas duas ações o sábio não consegue concluir a sua obra. Nesse sentido, a salamandra assume o corpo de ar, de vapor, para indicar a direção das altas palavras de louvor, de júbilo a serem dirigidas aos céus.

¹⁰⁶ Salamandra do ar/ a rocha é chama/ a chama é fumaça/ vapor rubro/ prece direta/ alta palavra de louvor/ exclamação/ coroa de incêndio/ na cabeça do hino/ rainha escarlata/ (e moça de meias arroxeadas/ correndo despenteada pelo bosque)//(Tradução da autora)

O vapor vermelho e a coroa de incêndios constituem ainda os atributos da rainha. Trata-se, inicialmente, de uma moça, uma feiticeira “(y muchacha de medias moradas/ corriendo despejada por el bosque)” e, numa segunda leitura, a rainha escarlata diz respeito à natureza feminina do Mercúrio.

De acordo com Gaston Bachelard, na obra *A poética do espaço*, o bosque representa um signo da imensidão, do espaço ilimitado (BACHELARD, 1996, p. 191). Nos versos anteriores, o bosque adquire essa mesma dimensão, pois configura-se como um espaço sagrado e assume, portanto uma natureza distinta do convívio dos homens, por isso a presença da mulher despenteada, selvagem, com suas grandes cabeleiras nos remete à figura da mãe Lusina.

Gilbert Durand, na referida obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (DURAND, 1997), realiza um estudo sobre as imagens femininas na alquimia ocidental e destaca a figura da mãe Lusina ou Melusina. Trata-se do culto à Grande Mãe que oscila entre o simbolismo aquático e o telúrico¹⁰⁷. Na Grande Obra alquímica, ela se identifica ao Mercúrio por sua dupla significação de prata viva e de substância cósmica (DURAND, 1997, p.227). As Melusinas reabilitam o eterno feminino e valorizam seus atributos como as longas cabeleiras (DURAND, 1997, p. 227-229).

A figura da rainha, na alquimia, está identificada ao Mercúrio e à Lua, do mesmo modo como o rei se identifica ao enxofre e ao sol. Da conjunção entre a rainha e o rei resulta o ouro, este é considerado um corpo perfeito, obtido a partir da prata pura, de cor avermelhada, e do enxofre também vermelho, incombustível (BONARDEL, 2012, p. 152).

A aparição da rainha escarlata, nessa estrofe, significa que o poema está a caminho da concretização da *Opera Magna* com a obtenção do ouro donde se origina a Pedra Filosofal e o elixir da longevidade. Podemos acompanhar os argumentos de Françoise Bonardel para assim compreendermos a importância dessa imagem:

¹⁰⁷ “Contentar-nos-emos em sublinhar o isomorfismo completo dos símbolos e da iconografia da Mãe suprema, em que se confundem virtudes aquáticas e qualidades terrestres. Com efeito, só mais tardiamente na consciência imaginante é que a “matéria” primitiva, cujo simbolismo está todo axializado em torno da profundidade ctônica ou abissal do regaço, se transforma na Grande Deusa cíclica do drama agrícola, que Deméter substitui Géia. Primitivamente, a terra, tal como a água, é a primordial matéria do mistério, que é penetrada, que é escavada e que se diferencia simplesmente por uma resistência maior à penetração (DURAND, 1997, p. 230).

Pois é na e pela morte (Nigredo) que os dois parceiros desse enfrentamento amoroso mas fúnebre preparam sua hora de glória comum (...) Se Rei e Rainha, Sol e Lua, são as representações mais espetaculares do enfrentamento terrestre e celeste entre Enxofre e Mercúrio, (...) representam com a mesma força o estado efervescente e sacrificial de uma Matéria cuja transformação engaja o destino de toda Criação. (BONARDEL, 2012, p. 440-441).

Na nona estrofe, observamos a salamandra assumir o princípio masculino do enxofre e, simultaneamente, a forma feminina representada pela presença da Lua:

Salamandra
 animal taciturno
 negro paño de lagrimas de azufre
 (Un húmedo verano
 entre las baldosas desunidas
 de un patio petrificado por la luna
 oí vibrar tu cola cilíndrica)¹⁰⁸

A salamandra é apresentada, no início dessa estrofe, em sua condição de animal taciturno, isto é, quase silencioso, que não emite grandes ruídos. Tal indicação do animal já prepara o leitor para uma mudança no discurso do texto e no campo semântico do termo “salamandra”, a ser verificada na próxima estrofe.

Já o verso “negro paño de lagrimas de azufre” aponta para um novo processo alquímico denominado de albificação. Nesse processo, o negror da operação anterior vai assumindo a coloração do enxofre. Este surge, paulatinamente, como se formasse gotas ou lágrimas, pois a terra negra o retém. O enxofre tem a capacidade de ativar a liquefação do mercúrio, para tanto é necessário se desprender do negror que o retém (BONARDEL, 2012, p. 294).

O enxofre nasce, assim, do negror, conforme explicita o *Rosarium Philosophorum*, tratado alquímico de 1510 atribuído a Arnaud de Villeneuve. Nesse momento da Obra, tal elemento passa a ser purificado até a água assumir a cor do leite, até a dealbação ou albificação, operação ao branco¹⁰⁹. Essa brancura

¹⁰⁸ Salamandra/ animal taciturno/ negro pano de lágrimas de enxofre/ (Um úmido verão/ entre os ladrilhos desunidos/ de um pátio petrificado pela lua/ ouvi vibrar tua cauda cilíndrica)// (Tradução da autora)

¹⁰⁹ “ Quando tudo está realmente negro, um fogo de mesmo grau deve ser mantido até que apareça a brancura oculta em seu ventre: pois se aproxima assim do fixo. (...) os filósofos falaram principalmente, entre tantas outras, das três cores que certamente podem ser consideradas como virtudes da alma a saber, o negro, o branco e o vermelho. É por isso que está dito em *A Assembléia*: Venerai o Rei e a sua esposa e não os calcinai, para não colocá-los em fuga por causa de um fogo excessivo (...) Cozinhei-os até que eles se tornem negros, depois brancos, enfim vermelhos (...) Da mesma forma é confeccionada a Pedra ao branco pela combustão e pela umidade ou liquefação (VILLENEUVE *apud* BONARDEL, 2012, p.333-334)

converte-se em vermelho transparente como um rubi, tornando-se o elixir ao vermelho (BONARDEL, 2012, p. 377-378).

A imagem da luminosidade da Lua evidencia a importância desse signo alquímico, visto que, com a sua presença, é realizada a tintura do branco ou o albedo (RIPLEY *apud* BONARDEL, 2012, p. 142). A dealbação ou albificação pode ser constatada nos versos que emolduram a estrofe:

(Un húmedo verano
entre las baldosas desunidas
de un patio petrificado por la luna

A expressão “húmedo verano” anuncia o surgimento do satélite, visto que a umidade lhe corresponde, conforme podemos afirmar a partir da obra de George Ripley, *Clavis aurea portae*, do século XVI (RIPLEY *apud* BONARDEL, 2012, p. 142). Nos versos supracitados, a luz da Lua assume todo o pátio, deixando seus ladrilhos esbranquiçados e úmidos. Nesse cenário, o sujeito lírico pode escutar a salamandra: “oí vibrar tu cola cilíndrica.”

Cumpramos observar que a expressão verbal “oí vibrar” constitui a única referência à primeira pessoa em todo o poema, indicando a presença do sujeito lírico. Essa particularidade permite-nos observar, na totalidade do texto, um distanciamento da expressão subjetiva do eu poético, para evidenciar a proliferação sógnica da salamandra. Desse modo, divisamos múltiplos sentidos para o seu corpo, sempre inapreensível e indizível, como atesta o verso da última estrofe do poema: “Es inasible Es indecible”¹¹⁰.

Por outro lado, o ato de ouvir vibrar a cauda cilíndrica da salamandra contradiz, de certo modo, o primeiro verso que caracteriza o animal como taciturno, adjetivo que, conforme assinalado, remete-nos à quase ausência de sons, ao silêncio. Assim sendo, escutar a salamandra pressupõe adentrar um estágio de percepção muito sutil, isto é, ter acesso a uma sonoridade que advém da terra, “entre las baldosas desunidas”, para ceder espaço ao pálido clarão da Lua. Faz-se necessário reiterar a importância da Lua em seu abraço alquímico com o Sol para justificarmos a integração que se opera no poema com a presença de ambos. O

¹¹⁰ “Es incomprensível És indizível” (Tradução da autora)

excerto a seguir faz parte do *Rosarium Philosophorum* e traça, de forma poética, o encontro alquímico entre a Lua e o Sol:

Eu sou a Lua, crescente, úmida e fria, e tu és o Sol, quente e úmido (e às vezes seco), quando nos casarmos, segundo a justiça de nosso estado, em uma casa feita apenas de um fogo leve que traz em si o que é pesado, e lá formos senhores de nosso tempo, como o são uma mulher e um homem de nascimento nobre: e isso é verdade, assim como eu o digo. E quando o Sol e eu estivermos unidos, com todo o tempo para nos dedicarmos no ventre da casa fechada, eu receberei de ti a alma com tuas carícias se, ao te aproximares de mim, tu arrancares minha beleza e meu aspecto encantador, e nos regozijaremos com a exaltação do espírito, quando nos elevarmos na ordem dos antigos, e a lamparina de tua luz se espalhar em minha lamparina, então uma mistura de vinho e de água doce virá de ti e de mim, e poderei enfim estancar de meu fluxo o derramamento, (...) O Sol responde à Lua: Se tu fizeres isso, ó Lua, e não me fizeres nenhuma violência, meu corpo retornará e em seguida te darei uma força de penetração nova que te tornará potente no combate ao fogo de liquefação e de purgação (BONARDEL, 2012, p. 456-457).

Da décima à décima terceira estrofes, verificamos uma modificação na linguagem do poema com intervenções dos conhecimentos científicos sobre a salamandra, por meio da utilização de um discurso objetivo, informativo:

Salamandra caucásica
En la espalda cenicienta de la peña
aparece y desaparece
breve y negra lengüeta
moteada de azafrán

Salamandra

bicho negro y brillante
escalofrío del musgo
devorador de insectos
heraldo diminuto del chubasco
y familiar de la centella
(Fecundación interna
reproducción ovípara
las crías viven en el agua
ya adultas nadan con torpeza)

Salamandra
Puente colgante entre las eras
puente de sangre fría
eje del movimiento
(Los cambios de la alpina
La especie más esbelta
Se cumplen en el claustro de la madre
Entre los huevecillos se logran dos apenas
y hasta el alumbramiento
medran los embriones en un caldo nutricio
la masa fraternal de huevos abortados)
La salamandra española

Montañesa negra e roja¹¹¹

Como podemos observar, nas estrofes supracitadas, o texto elabora uma espécie de catálogo da salamandra em sua diversidade de espécies:

salamandra do cáucaso, salamandra alpina, salamandra espanhola¹¹². Os versos põem em destaque as informações sobre a alimentação, a fecundação, a reprodução e o nascimento dos filhotes da salamandra. Trata-se, portanto, da inserção do corpo do animal anfíbio no poema, inscrito, no início da estrofe, através da expressão “Salamandra/ bicho negro y brillante”¹¹³.

No artigo intitulado “Poéticas do animal” (MACIEL, 2011), Maria Esther Maciel evidencia a proposta dos escritores que pensam sobre a “outridade animal”, seja por meio de metáforas, seja invocando a presença desse outro (MACIEL, 2011, p. 85).

¹¹¹ Salamandra caucásica/ na espádua cinzenta da penha/ aparece e desaparece/ breve e negra lingueta/ salpicada de açafraão// Salamandra/ bicho negro e brilhante/ calafrio do musgo/ devorador de insetos/ arauto diminuto do temporal/ e familiar da centelha/ (Fecundação interna/ reprodução ovípara/ as crias vivem na água/ já adultas nadam com torpeza)// Salamandra/ Ponte suspensa entre as eras/ ponte de sangue frio/ eixo do movimento/ (As mudanças da alpina / a espécie mais esbelta se cumprem no claustro da mãe/ Entre os ovinhos só se obtêm dois/ e até o parto/ medram os embriões em um caldo nutriente/ a massa fraternal de ovos abortados)// A salamandra espanhola/ montanhesa negra e vermelha// (Tradução da autora)

¹¹² **A salamandra *Mertensiella caucásica*** é uma espécie rara, com distribuição espacial irregular. Em locais adequados, muitos indivíduos podem ser encontrados. Densidade máxima é observada em locais onde há registros de blocos de madeira, combinados com aglomerações de pedra, e um monte de pequenas piscinas e abrigos sob raízes de árvores. Essa salamandra é encontrada no oeste da Geórgia e em partes adjacentes da Turquia. Possui coloração preta, marrom-escuro ou marrom-laranja, com manchas amarelo ovais dorsais e laterais dispostas em duas fileiras mais ou menos regulares, além de barriga castanha.

.A salamandra alpina ou salamandra *atra* é uma espécie totalmente terrestre, endêmica do arco alpino, Albânia, Áustria, Bósnia, Croácia, França, Alemanha, Itália, Liechtenstein, Montenegro, Sérvia e Suíça. Seu habitat consiste de florestas mistas de coníferas, em altitudes entre 1300 e 1800 m, ocorrendo em regiões úmidas e em bosques, onde vive em fendas, fissuras ou tocas, apenas para emergir à noite ou depois da chuva. Geralmente de coloração negra ou marrom-escuro. A subespécie *Salamandra atra auroras* tem uma coloração brilhante na cabeça, costas e dorso. Essa coloração pode consistir de manchas contínuas ou ser salpicada de manchas. Ela pode variar na cor de esbranquiçado ou amarelo a esverdeado ou cinza.

A salamandra espanhola ou *Euproctus asper* foi anteriormente descrita como restrita ao centro dos Pirineus, mas é sabido agora que seu *habitat* situa-se perto da extremidade oriental da fronteira franco-espanhola. Essa espécie habita claras correntes, ricas em oxigênio, montanhas e lagos de montanha e lagoas. Prefere substratos rochosos e evita águas barrentas. Ela também pode habitar cursos de água subterrâneos. *Euproctus asper* tem uma coloração variável, dependendo da região geográfica, altitude e coloração do substrato. O dorso varia de cinza e verde a marrom e preto. Ocasionalmente, manchas pretas estão presentes. A linha amarela dorsal, presente em indivíduos recém-metamorfoseados, pode desaparecer com a idade ou persistir na idade adulta. O ventre é amarelo para laranja-vermelho e esta coloração pode estender-se na face ventral da cabeça e da cauda. Disponível em: <http://amphibiaweb.org/>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2013.

¹¹³ “Salamandra/ bicho negro e brilhante”(Tradução da autora)

Essas tentativas literárias consistem numa busca criativa e variada, que tem o objetivo de aceder ao outro lado, à vida animal. Nesse sentido, a esfera poética constitui espaço privilegiado para o encontro com essa **outridade** (MACIEL, 2011, p. 87).

Ao inserir o corpo da salamandra no poema, utilizando também o discurso científico, Paz busca ampliar as vozes do texto em torno desse corpo de bicho negro e brilhante. O animal intervém no texto com sua presença biológica, levando-nos a um outro sentido que ultrapassa as fronteiras do metafórico e do simbólico. Nessa outra margem, deparamo-nos com seus “huevos”, “embriones”, e com suas “crias”, palavras que potencializam o seu corpo e com ele a poeticidade do texto em questão, isto é, o uso de expressões denotativas participam ativamente da multiplicidade a que o poema “Salamandra” se propõe, tendo em vista a sua complexidade sígnica.

Maciel sublinha o esforço dos poetas no movimento de apreensão desse “eu” dos animais, sendo a poesia o lugar onde a subjetividade animal se faz possível. As seguintes palavras da autora permitem-nos refletir melhor sobre a construção do corpo animal da salamandra:

Não obstante a subjetividade animal engendrada pela linguagem poética esteja, como foi dito, na ordem da invenção, o animal que esta faz advir através de sons, imagens, movimento e silêncio pode ser dado a ver para além da condição neutra do pronome It, como um ele, um ela, um eu. Levando-nos também ao reconhecimento da animalidade que nos habita (MACIEL, 2011, p. 98).

A autora acrescenta que o gesto de poetizar o animal consiste também na responsabilidade de não se restringir, seja o animal ou o poema, a um mero construto estético ou mesmo ecológico. Pelo contrário, o compromisso do texto poético, enquanto *topos* privilegiado para escrever o animal, se dá pelo fato de poder explorar a linguagem verbal sem retirar desse animal a sua soberania, isto é, sem conformar a sua **outridade** aos pressupostos humanos (MACIEL, 2011, p. 94-95).

Nos versos de “Salamandra”, percebemos a composição dessa subjetividade animal que não cessa de advir sob diversas formas. Além dos inúmeros sentidos que esse corpo encerra, o significante salamandra introduz dezoito das vinte e uma estrofes do poema e ora se posiciona à esquerda, ora à direita do verso, alternadamente, de modo a delinear um movimento sinuoso, um deslocamento

ondulante em forma de “S”, como se serpenteasse, num vaivém, à semelhança do próprio deslocamento da salamandra, cujo corpo se evidencia por sua descrição também na décima sétima estrofe do poema: “Salamandra/ saurio de unos ocho centímetros/ vive en las grietas y es color de polvo”¹¹⁴.

Na décima quarta estrofe, o poema assume o relato mítico para tratar dos acontecimentos em torno do deus asteca Xólotl ou Ajolote, a salamandra mexicana:

No late el sol clavado en la mitad del cielo
no respira
no comienza la vida sin la sangre
sin la brasa del sacrificio
no se mueve la rueda de los días
Xólotl se niega a consumirse
se escondió en el maíz pero lo hallaron
se escondió en el maguey pero lo hallaron
cayó en el agua y fue el pez axólotl
el dos-seres
y “luego lo mataron”¹¹⁵

De acordo com Adela Fernández, no livro *Dioses prehispánicos de México*, (FERNÁNDEZ, 2006), a narrativa começa no momento em que o Sol e a Lua se mantêm estáticos no céu, não havendo, portanto, a alternância entre o dia e a noite. A ausência de movimento dos astros levou os deuses a realizarem um autosacrifício para que o Sol renascesse de sua morte, mas Xólotl recusa-se ao sacrifício e decide fugir, esconde-se no milho e no maguey¹¹⁶.

¹¹⁴ “Salamandra/ saurio de uns oito centímetros/ vive nas gretas e tem cor de pó” (Tradução da autora)

¹¹⁵ Não pulsa o sol cravado na metade do céu/ não respira/ não começa a vida sem o sangue/ sem a brasa do sacrifício/ não se move a roda dos dias/ Xólotl se nega a consumir-se/ escondeu-se no milho mas o acharam/ escondeu-se no maguey mas o acharam/ caiu na água e transformou-se no peixe axólotl/ o dois-seres/ e logo o mataram// (Tradução da autora)

¹¹⁶ El maguey: planta crasa de gran tamaño, con hojas grandes acabadas en punta y con flores amarillentas, que tiene un tallo que puede alcanzar los 10 metros; de sus hojas se extrae una fibra que se utiliza para tejidos y cuerdas. Las flores del maguey producían el neut , jugo de maguey <http://www.mna.inah.gob.mx> acesso em 17 de fevereiro de 2013.

(O maguey: planta oleosa de grande tamanho, com grandes folhas pontiagudas, com flores amareladas e com o caule que pode alcançar os dez metros; de suas folhas é extraída uma fibra que se utiliza em tecidos e cordas. As flores do maguey produziam o “neut”, suco do maguey. (Tradução da autora)

Nessas duas vezes, o deus é encontrado. Por fim, converte-se no peixe que hoje se denomina *ajolote*¹¹⁷. Trata-se, na verdade, de um anfíbio, o dois-seres: aquático e terrestre, a salamandra mexicana. Desse modo foi novamente encontrado e morto (FERNÁNDEZ, 2006 p.74).

Xólotl el perro guía del infierno
 el que desenterró los huesos de los padres
 el que coció los huesos en la olla
 el que encendió la lumbre de los años
 el hacedor de hombres
 Xólotl el penitente
 el ojo reventado que llora por nosotros
 Xólotl la larva de la mariposa
 el doble de la Estrella
 el caracol marino
 la otra cara del Señor de la Aurora
 Xólotl el ajolote¹¹⁸

Os versos supracitados demonstram que o deus Xólotl participou da criação da humanidade que atualmente vive sobre a Terra.

Os deuses supremos convocam Quetzalcoatl para que desça ao inframundo e solicite ao senhor dos mortos, Mitctlantecuhtli, os ossos dos antepassados a fim de dar-lhes nova vida. O deus das trevas recusa-se e lhe impõe duras provas; entre tais provas, pede-lhe para soar um caracol sem perfurações. Com a ajuda de morcegos, o deus realiza o intento, sopra o caracol, fazendo-o cantar (FERNÁNDEZ, 2006, p.75).

¹¹⁷ El pez ajolote: se trata de un extraño pez anfibio que probiene de las lagunas y aguas dulces mexicanas. Es un anfibio muy atípico. Su nombre es de origen Nahuatl y significa perro de agua, pero también se le conoce como el pez que camina. Su nombre científico es *Ambystona mexicana*, y su rareza es tal que sólo se le puede encontrar en las lagunas de México. Son carnívoros, se alimentan de insectos, gusanos, peces y caracoles. <http://www.faanatura.com/pez-lagunas-mexico-peligro> acceso em 17 de fevereiro de 2013.

(O peixe axolote: Trata-se um estranho peixe anfíbio, originário das lagoas e águas doces mexicanas. É um anfíbio muito atípico. Seu nome é de origem Nahuatl e significa cachorro de água, mas também é conhecido como o peixe de caminha. Seu nome científico é *Ambystona mexicana*, e é tão incomum que somente o encontramos nas lagoas do México. São carnívoros, alimentam-se de insetos, vermes, peixes e caramujos). (Tradução da autora)

¹¹⁸ Xólotl o cão guia do inferno/ o que desenterrou os ossos dos pais/ o que cozinhou os ossos no caldeirão/ o que acendeu o lume dos anos/ o fazedor de homens/ Xólotl o penitente/ o olho desorbitado que chora por nós/ Xólotl a larva da mariposa/ o duplo da Estrela/ o caracol marinho/ a outra face do Senhor da Aurora/ Xólotl o axolote// (Tradução da autora)

Mictlantecuhtli prepara-lhe uma armadilha, deixando cair os ossos e misturando-os com outros. Quetzalcoatl é auxiliado por Xólotl, também conhecido como cão guia dos infernos. Por bem conhecer as trevas, ele pode recolher os ossos, pois pode olhá-los com seus olhos desorbitados. É astuto e veloz. Os deuses trituram os ossos e os cozinham num recipiente sagrado, e depois, Quetzalcoatl, seguido pelos outros deuses, pungem os próprios órgãos genitais e vertem sangue sobre os ossos dos antepassados. Desse ato surgem os homens da nova era (FERNÁNDEZ, 2006, p. 77). Trata-se do mito cosmogônico do Quinto Sol que se refere ao tempo da criação e pervivência humana graças ao sacrifício divino.

Xólotl e Quetzalcoatl aparecem na mitologia asteca como os dois irmãos gêmeos e constituem as duas faces de uma mesma divindade. O primeiro participa do inframundo, da obscuridade, das trevas. Trata-se também da encarnação do deus do frio, Iztlacoliuqui. Já Quetzalcoatl é o deus do Sol, deus do fogo, das artes, da ascensão da luz e do esclarecimento. Eles representam respectivamente a estrela “Vênus vespertina” (Xólotl) e a estrela “Vênus da manhã” (Quetzalcoatl). Nas palavras de Adela Fernández:

Xólotl alter ego de Quetzalcoatl representa a contraparte de la luz, de la espiritualidad y de la certidumbre. Simboliza la eterna lucha del ser humano que se debate entre sus instintos y la razón no obstante es el consecutor de la vitoria espiritual sobre lo terrenal (FERNÁNDEZ, 2006, p. 73).¹¹⁹

Após o relato do mito de Xólotl, seguido da nossa constatação de que ele representa a contrapartida, oposto e complemento de Quetzalcoatl, consideramos necessária uma análise da representação dessa divindade no poema. Podemos afirmar que, por meio do relato mítico, o Sol se evidencia no texto poético, estando presente também na décima quinta e décima sexta estrofes. Para justificar tais afirmativas, abordamos agora o significado do astro rei nesses versos.

¹¹⁹ Xólotl alter ego de Quetzacoatl representa a contrapartida da luz, da espiritualidade e da certeza. Simboliza a eterna luta do ser humano que se debate entre seus instintos e a razão, é também o consecutor da vitória espiritual sobre o terrenal (FERNÁNDEZ, 2006, p. 73). (Tradução da autora)

No capítulo intitulado “Conquista e colônia, do livro *O labirinto da solidão* (PAZ, 1998) Octavio Paz argumenta que, diante da presença de Hernán Cortés, o rei asteca Monctezuma II oferece-lhe presentes e abre as portas da cidade de Tenochtitlán aos espanhóis. O líder asteca experimenta uma vertigem sagrada: “a vertigem lúcida diante do abismo.” (PAZ,1998. p.86-87) Abismo do desamparo de um povo, abandonado pelos seus deuses, cômnicos dos presságios de suas visões, de suas profecias em relação ao colonizador. Por outro lado, conservam a certeza da circularidade do tempo que, para os astecas, não se constituía como uma entidade abstrata, mas concreta, uma força a ser consumida e reengendrada (PAZ, 1998, p.87). O tempo representava algo vivo no qual tudo nasce, cresce, decai e renasce, movimento que regressa *ab origine*.

Paz recorda ainda que a religião asteca tinha como eixo o Sol ou Quetzalcoatl, um rei-sacerdote, respeitador dos ritos e dos desígnios do destino. Um deus que, no combate, se sacrifica, se entrega à morte para renascer, como afirma o poeta mexicano, ao compará-lo com o deus águia Huitzilopochtli:

A religião asteca, como a de todos os povos conquistadores, era uma religião solar. No sol, o deus que é fonte de vida, o deus pássaro, e na sua marcha que rompe as trevas e se fixa no centro do céu como um exército vencedor no meio de um campo de batalha, o asteca condensa todas as aspirações e empresas guerreiras do seu povo. Pois os deuses não são meras representações da natureza. Encarnam também os desejos e a vontade da sociedade que se autodivinizava neles. Huitzilopochtli, o guerreiro do sul, é o deus tribal da guerra e do sacrifício e começa a sua carreira com uma matança. Quetzalcoatl-Nanauatzin é o deus-sol dos sacerdotes,(...) Huitzilopochtli, pelo contrário, é o herói-sol dos guerreiros, que se defende, que luta e que triunfa, *invictus sol* que abate seus inimigos com as chamas do seu xiucoatl (PAZ, 1998, p. 88)

No artigo intitulado “El oro azteca y sus conexiones con el poder, la fertilidad agrícola y la muerte” (BAQUEDANO, 2005), Elizabeth Baquedano realiza um importante estudo sobre o ouro asteca e demonstra que as escavações no Templo Maior da Cidade do México revelaram como o ouro estava depositado no lado sul do templo, dedicado a Huitzilopochtli, sendo que junto às oferendas de ouro, foram encontrados restos de indivíduos incinerados. Já do lado norte, dedicado a Tlaloc, o deus das chuvas, das tempestades, não foi encontrado nenhum objeto feito desse metal (BAQUEDANO, 2005, p. 359). Tal diferença, assinala Baquedano, confirma a associação do ouro com o culto solar a Huitzilopochtli.

A iconografia dos objetos diz respeito à guerra e traz a figura do deus águia e sol, Huitzilopochtli, que porta um escudo e um bastão serpentiforme, o *Xiuhcōatl* ou serpente de fogo. Desse modo, a serpente aparece como o motivo iconográfico mais recorrente. Nas palavras de Baquedano:

Debemos añadir que la serpiente es símbolo tanto de la agricultura como de la guerra. Como símbolo agrícola, el color amarillo del oro y el de algunas especies de serpiente (como la *Coralis enydris*), han sido asociadas a las mazorcas de maíz. Algunas de ellas son verdes, otras amarillas y otras de color tierra. La serpiente simboliza regeneración, ya que cambia su piel, y reaparece fresca y con una nueva piel. Además, estos reptiles sirvieron como metáforas para representar el cosmos y como guardianes de los espacios sagrados. El recinto sagrado del Templo Mayor estaba rodeado por un muro decorado con serpientes (BAQUEDANO, 2005, p. 360).¹²⁰

A autora assinala que, no culto a esse deus da guerra, a presença do ouro, do jade e da turquesa expressam, entre outros conceitos, as ideias de poder e de domínio. Além disso, a guerra era necessária para se capturarem os prisioneiros destinados aos sacrifícios humanos. Tais sacrifícios eram realizados para que o Sol seguisse em seu movimento; para tanto, deveriam ser utilizados os corações e o sangue das vítimas. De acordo com o pensamento de Baquedano:

Los objetos de oro se han encontrado con punzones y objetos relacionados con el autosacrificio, por consiguiente dicho ceremonial involucraba a toda la población. Los sacrificios humanos tenían la doble intención de alimentar tanto al sol y a la tierra para mantener el universo en equilibrio (BAQUEDANO, 2005, p. 378).¹²¹

Retornamos aqui ao tempo mítico da regeneração do mundo. Com o sacrifício dos deuses, o Sol começa a mover-se, inicia-se, então, um novo tempo no qual se repete a cosmogonia, o ato da criação de Xólotl/Quetzalcoatl, o fazedor de homens.

¹²⁰ Devemos acrescentar que a serpente é símbolo tanto da agricultura como da guerra. Como símbolo agrícola, a cor amarela do ouro e de algumas espécies de serpente (como a *Coralis enydris*) foram associadas às espigas de milho. Algumas delas são verdes, outras amarelas e outras de cor terra. A serpente simboliza regeneração, já que muda sua pele e reaparece fresca e com uma nova pele. Também esses répteis serviram como metáforas para representar o cosmos e como guardiães dos espaços sagrados. O recinto sagrado, o Templo Maior, estava rodeado por um muro decorado com serpentes (BAQUEDANO, 2005, p.360). (Tradução da autora)

¹²¹ Os objetos de ouro têm sido encontrados junto de furadores e objetos relacionados com o autosacrifício, conseqüentemente o referido cerimonial envolvia toda a população. Os sacrifícios humanos tinham a dupla intenção de alimentar tanto o sol quanto a terra para manter o universo em equilíbrio (BAQUEDANO, 2005, p. 378). (Tradução da autora)

Compreendemos, assim, que o poema “Salamandra” evidencia-se também como uma reafirmação da cultura pré-hispânica por meio do mito de Xólotl e de Quetzalcoatl, o deus-sol, o qual vê no autosacrifício voluntário a mais alta expressão de sua doutrina do mundo e da vida (PAZ, 1998. p.88).

Ao mesmo tempo, observamos no texto poético a realização das operações Citrinitas e Rubedo ou “operação ao vermelho” que conduzem à obtenção do ouro e podem ser verificadas, na medida em que esse produto final, tão almejado pelo processo alquímico, figura indiretamente no texto por meio da imagem do Sol presente na narrativa mítica sobre o deus Xólotl, “la otra cara del Señor de la Aurora”, isto é, a outra face Quetzalcoatl.

Octavio Paz expõe esse mito como uma das formas mais importantes de manifestação da salamandra, uma vez que, a partir desse relato, instaura-se o último procedimento alquímico a ser constatado no texto: a obtenção do ouro.

Segundo Mircea Eliade (ELIADE, 1983), a função do alquimista consistia em acelerar o processo de geração dos metais para se chegar ao ouro, produto engendrado por um enxofre mais claro, sob a ação do Sol, assim como os filões argentíferos sofriam influência da Lua, pois “a ‘nobreza’ do ouro é, portanto, fruto de sua maturidade. Os outros metais são comuns por estarem crus, não amadurecidos.”(ELIADE, 1983, p.35). Nesse sentido, a transmutação dos metais em ouro representa a sua evolução natural dentro das minas. O ouro carregava, portanto, a quintessência da espiritualidade, já que resultava de um lento processo de aperfeiçoamento natural dos metais, conferindo ao alquimista a chave da imortalidade (ELIADE, 1983, p. 40).

Gilbert Durand observa que, na simbologia alquímica, há um movimento de transição que passa da meditação sobre o ouro ao reflexo do metal, ao seu brilho, sendo que esse elemento agrega no seu corpo as propriedades dilatadas do Sol, tornando-se o astro, signo alquímico do ouro (DURAND, 1997, p. 149).

Françoise Bonardel afirma ainda a intrínseca ligação entre o ouro, a Pedra Filosofal e a Medicina Universal, pois o ouro constitui o fermento do qual se origina a Pedra e, quando se torna potável, converte-se no elixir medicinal. O ouro simboliza ainda uma raridade reconquistada diante da trivialidade ordinária, pois trata-se do ouro filosofal que encarna uma fixidez resplandecente, “um ponto fixo e virgem, grão minúsculo, mas incorruptível” (BONARDEL, 2012, p. 516). A essas imagens

acrescentamos as de Paz, que são atribuídas à salamandra, pensando-a também como esse corpo de ouro: “enterrada semilla”, “grano de energia”. É imprescindível assinalar ainda o significado do ouro na alquimia, transcrevendo um trecho do *Tractatulus de Alchemia*, de Pseudo-Avicena, pois, por meio desse excerto, podemos compreender a evolução dos elementos e a mudança do cromatismo evidentes no poema, além da importância desse produto final que encontramos no texto de Paz:

O Ouro é o Corpo mais perfeito que existe, o Soberano das pedras, o Rei e o chefe de todos os outros corpos. Nem a terra o corrumpo, nem as coisas escaldantes o consomem, nem o fogo o diminui, mas, ao contrário bonifica-o, pois no fogo o Ouro é impregnado de certa umidade, nem a água consegue alterá-lo. Sua constituição é temperada e sua natureza é equilibrada em calor, frieza, umidade e secura; e nele não encontramos nem superfluidade nem falta de qualquer tipo de natureza. Ele de fato foi criado da substância muito sutil e clara da Prata-viva e do pouco abundante enxofre puro e limpo fixado no vermelho e tingindo com brilho a própria substância da Prata-viva. O ouro é considerado o corpo e o fermento do Elixir ao branco e ao vermelho. (...) O Ouro é um corpo inalterado, perdurando pelos séculos e séculos, e é por isso que os Filósofos lhe deram a sua preferência e o enalteceram: sobre o Ouro, de fato, afirmaram que ele se mantém entre os corpos como o Sol entre as estrelas. Pois o Sol faz crescer em sua luz e em seu brilho todos os vegetais e leva à maturidade todos os frutos (PSEUDO-AVICENA *apud* BONARDEL, 2012, p. 518-519).

No capítulo intitulado “Conjugações”, do livro *Conjunções e disjunções* (PAZ, 1979), Octavio Paz estabelece uma outra leitura do sentido do ouro, completamente distinta da que foi apresentada até agora, pois o aproxima não apenas do Sol como também do excremento (PAZ, 1979, p. 25). Essa relação entre ouro e excremento se dá pelo fato de o poeta-crítico analisar a visão excrementícia como a simbólica da civilização moderna, considerando, portanto, a lógica da acumulação capitalista. Desse modo, Paz se pronuncia acerca dessa simbólica com as seguintes palavras:

No que concerne às imagens míticas, assinalo que o sol é vida e morte, o excremento é morte e vida. O primeiro nos dá luz e calor, mas sol em excesso nos mata; portanto é vida que dá morte. O segundo é um dejetivo, mas também um abono natural: morte que dá vida. Por outro lado, o excremento é o duplo do falo como o falo é o duplo do sol. O excremento é o outro falo, o outro sol. Desse modo é o sol podre, como o ouro é luz congelada, sol materializado em lingotes contáveis e sonoros. Guardar ouro é acumular vida (sol), reter o excremento. Gastar o ouro acumulado é esbanjar vida, transformar a morte em vida (PAZ, 1979, p.25-26).

Além dessas considerações, Paz assinala que o ouro foi convertido em cédulas e em ações nas instituições bancárias. Assim, a economia nas sociedades modernas capitalistas tornou-se aberta, diferentemente da economia fechada das sociedades antigas e medievais que media os gastos. Segundo o autor, essa passagem entre o acúmulo e o desperdício levou a uma sublimação do ouro, o qual foi convertido pelo mercado capitalista em vários signos (PAZ, 1979, p.26). Nesse sentido, o ouro circula no mercado capitalista sob outras formas, não se retém nem tampouco se gasta; ele corre, se propaga, se conta, se desconta, multiplica-se como qualquer mercadoria e, por isso mesmo, transforma-se em signo de várias mercadorias. Nas palavras do poeta-crítico:

No exato momento em que o ouro desaparece das vestes de homens e mulheres bem como dos altares e palácios, transforma-se no sangue invisível da sociedade mercantil e circula inodoro e incolor por todos os países (PAZ, 1979, p.27).

No subcapítulo intitulado “Piras, mausoléus e sacrários”, da referida obra (PAZ, 1979), Octavio Paz realiza uma discussão sobre o ouro, considerando a sua relação dentro do campo artístico. Para tanto, evidencia, principalmente, alguns aspectos da arte e da literatura na América pré-hispânica. Demonstra, assim, que a arte no século XVII, influenciada pela Contrarreforma, configura-se como a contrapartida da austeridade e da retenção que assinalam as obras do protestantismo (PAZ, 1979, p.30). Nesse sentido, Paz evidencia a América como uma “latrina fabulosa” que assiste à dispersão, ao escoamento do ouro, sendo que esse metal originou guerras insanas, empreendimentos delirantes. Trata-se de um desperdício excremental como num grande ritual de destruição indígena, com grandes custos para a história humana. Nas palavras do autor:

Mas o ouro das Índias também serve para cobrir o interior das igrejas, como uma oferenda solar. Nas escuras naves, ardem os altares e sua dourada vegetação de santos, mártires, virgens e anjos. Ardem e agonizam. Ouro mais crepuscular que nascente, e por isso, mais vivo e realçado pela sombra que avança. Calor de luz e reflexos tremeluzentes que evocam as glórias antigas e nefastas do sol poente e do excremento. Vida que dá morte ou morte que dá vida? Se o ouro e seu duplo psicológico são símbolos das tendências mais fundas e instintivas de uma sociedade, no Barroco espanhol e hispano-americano significam o contrário do lucro produtivo: são a ganância que se imola e se incendeia, a consumação violenta dos bens acumulados. Ritos da perdição e do desperdício. Sacrifício e defecação (PAZ, 1979, p. 30).

Paz considera que a dualidade Sol/excremento encontra-se ainda nas principais poéticas do período, inseridas num contexto maior que o autor denomina de Barroco excremental. Nesse sentido, põe em questão as obras de Gôngora e de Quevedo (PAZ, 1979, p. 30-31).

Cabe destacar aqui as afirmações do poeta-crítico sobre Quevedo, considerado um poeta pessimista, para quem “tudo é matéria de incêndio”(PAZ, 1979, p. 31). Tal incêndio, entretanto, constitui simplesmente um estilo, uma forma poética, sendo que as “chamas configuram uma arquitetura verbal e suas faíscas são intelectuais: repentes, agudezas.” (PAZ, 1979, p. 31)

Nesse momento, podemos compreender o ponto de convergência entre a exposição de Paz acerca do ouro e o poema “Salamandra”. Primeiramente, cumpre observar que a referência aos mitos astecas orienta a nossa leitura na abordagem desse aspecto do ouro nefasto discutido pelo poeta-crítico, além disso estimula-nos a refletir sobre as implicações trazidas pelo ouro para a América Latina e para as culturas que aqui vigiam nesse período. Buscamos abordar também a simbólica do ouro em seus aspectos altos e baixos, compreendendo, por fim, como propõem os saberes alquímicos, que alto e baixo participam de uma só e única matéria.

A visão do incêndio, enquanto arquitetura verbal, permeia todo o poema em análise, permitindo-nos considerá-lo como um texto em que os signos se propagam, se alastram por contágio, numa linguagem proliferante, como os focos do incêndio, além de conformar também a dualidade paixão e sacrifício expressa ao final do texto.

Consideramos agora o trecho do poema que vai da décima sexta à décima nona estrofes, a fim de entendermos melhor os procedimentos estruturais que constroem esse arcabouço proliferante e incendiário do poema:

Salamandra
 dardo solar
 lâmpara de la luna
 columna del mediodía
 nombre de mujer
 balanza de la noche
 (El infinito peso de la luz
 Un adarme de sombras en tus pestañas)

Salamandra
 llama negra
 heliotropo
 sol tú misma
 y luna siempre en torno de ti misma
 granada que se abre cada noche
 astro fijo en la frente del cielo
 y latido del mar y luz ya quieta
 mente sobre el vaivén del mar abierta

Salamandria
 saurio de unos ocho centímetros
 vive en las grietas y es color de polvo

Salamandra de tierra y de agua
 piedra verde en la boca de los muertos
 piedra de encarnación
 piedra de lumbre
 sudor de la tierra
 sal llameante y quemante
 sal de la destrucción
 y máscara de cal que consume los rostros

Salamandra de aire y de fuego
 avispero de soles
 roja palabra del principio¹²²

Nas estrofes acima, verificamos a presença de diversas designações para a salamandra. Podemos afirmar que se trata, sobretudo, de um corpo constituído por uma “enorme, gozosa, delirante matéria verbal”, conforme assinala Octavio Paz ao se referir ao barroquismo do livro *Paradiso*, de José Lezama Lima, pondo em relevo o fato de a obra configurar-se como acumulação, uma imensa geologia verbal (PAZ *apud* SARDUY, 1999, p. 1163-1164).

¹²² Salamandra/ dardo solar/ lâmpada da lua/ coluna do meio-dia/ nome de mulher/ balança da noite/ (O infinito peso da luz/ uma migalha de sombra em tuas pestanas)// Salamandra/ chama negra/ heliotrópio/ sol tu mesma/ e lua sempre em torno de ti mesma/ romã que se abre cada noite/ astro fixo na frente do céu/ e pulso do mar e luz já quieta/ mente sobre o vaivém do mar aberta// Salamandria/ lagarto de uns oito centímetros/ vive na greta e tem cor de pó// Salamandra de terra e de água/ pedra verde na boca dos mortos/ pedra de encarnação/ pedra de lume/ suor da terra/ sal chamejante e queimante/ sal da destruição/ e máscara de cal que consome os rostos// Salamandra de ar e de fogo/ vespeiro de sóis/ vermelha palavra do princípio// (Tradução da autora)

Do mesmo modo, entendemos a presença dos inúmeros significantes nas estrofes supracitadas, reiterando as seguintes afirmativas de Severo Sarduy, no livro intitulado *Escritos sobre un cuerpo* (SARDUY, 1999):

Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una substancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones y una imagen final que asegura la pervivencia de esa substancia, de esa *poiesis* (SARDUY, 1999, p. 1166)¹²³

“Dardo solar”, “lámpara de la luna”, “nombre de mujer”, “balanza de la noche”, “el infinito peso de la luz”, “llama negra”, “heliotropo”, “luna”, “granada”, “astro fijo” e “latido del mar” atestam ainda uma vez as infinitas conexões do corpo da salamandra, substância dessa *poiesis*, num desdobramento metafórico, a que Severo Sarduy denomina de “metáfora ao quadrado” (SARDUY, 1999, p. 1155).

No ensaio intitulado “Horror al vacío”, na segunda parte da referida obra (SARDUY, 1999), o escritor cubano faz um estudo da metáfora a partir da poesia de Luís de Gôngora. Sarduy compreende a metáfora como um recurso que consiste no desvio da natureza da linguagem, um elemento externo a essa natureza, pois se mostra como aquela zona na qual a textura da linguagem torna-se mais espessa e se apresenta como o reverso da superfície contínua do discurso (SARDUY, 1999, p. 1155).

O autor aborda ainda a metáfora ao quadrado como uma expressão que corrói, provoca uma erosão no terreno das metáforas tradicionais, pois funciona como se os elementos se refletissem num espelho, duplicando, multiplicando a imagem (SARDUY, 1999, p. 1157). Desse modo, observamos que, na décima quinta estrofe, a metáfora inicial do dardo solar abre o conjunto de imagens luminosas, a potencializarem os versos por meio de expressões como “lámpara de la luna”, “columna del mediodía” ou “peso de la luz”. Nesse sentido, verificamos uma rotação dos signos, num movimento de ir e vir nas estrofes, de modo que as mesmas imagens luminosas retornam na décima sexta estrofe duplicando-se em outras imagens, como, por exemplo: “heliotropo”, “sol tú misma”, “astro fijo en la frente del cielo”. Podemos acompanhar os argumentos de Severo Sarduy acerca da poesia de

¹²³ Eu creio que a maravilha do poema é que chega a criar um corpo, uma substância resistente encravada entre uma metáfora que avança criando infinitas conexões e uma imagem final que assegura a pervivência dessa substância, dessa *poiesis* (SARDUY, 1999, p. 1166). (Tradução da autora)

Gôngora, visto que com eles referendamos a nossa abordagem por entendermos que a mesma construção metafórica se evindecia nas estrofes em questão:

Ese juego reactivo de la metáfora va a conducirnos a una especie de contaminación, a una multiplicación geométrica, a una proliferación de la substancia metafórica misma. Toda la realidad *legible* coincide, se precipita y ordena en ese punto en que se cruzan los conceptos del absoluto metafórico . Al ver la palabra oro, una serie de metonimias va a conducirnos a lo largo de una sucesión de objetos dorados (SARDUY, 1999, p. 1156)¹²⁴

Nas estrofes décima oitava e décima nona, verificamos ainda esse jogo metafórico de que trata Sarduy no excerto anterior, visto que a imagem da pedra se multiplica em “pedra verde”, “pedra de encarnación”, “pedra de lumbre”, “sudor de la tierra”. Destacamos, nessas expressões, a série dos adjetivos, uma sequência de atributos que designam a pedra. O sal também está metaforizado por meio de expressões adjetivas, numa cadeia que se desdobra em: llameante y quemante”, “sal de la destrucción “máscara de cal.” Observamos aqui os postulados de Severo Sarduy acerca do encadeamento metafórico a apontar para um sentido sempre pulsante, já que o poema, em sua proliferação, em sua multiplicidade, permite um espectro amplo de abordagens, do qual a nossa leitura se evidencia como uma dentre inúmeras possibilidades de recepção.

Salamandra de tierra y de agua
 piedra verde en la boca de los muertos
 piedra de encarnación
 piedra de lumbre
 sudor de la tierra
 sal llameante y quemante
 sal de la destrucción
 y máscara de cal que consume los rostros

Salamandra de aire y de fuego
 avispero de soles
 roja palabra del principio

¹²⁴ Esse jogo reativo da metáfora vai conduzir-nos a uma espécie de contaminação, a uma multiplicação geométrica, a uma proliferação da substância metafórica mesma. Toda realidade *legível* coincide, se precipita e ordena nesse ponto em que se cruzam os conceitos do absoluto metafórico. Ao ver a palavra ouro, uma série de metonimias vai conduzir-nos ao longo de uma sucessão de objetos dourados (SARDUY, 1999, p. 1156).(Tradução da autora)

A décima oitava e a décima nona estrofes referem-se também aos ritos funerários dos astecas e assinalam, ao mesmo tempo, o processo final da alquimia o qual retorna ao princípio. Assim sendo, os versos “Salamandra de tierra y de agua/” “Salamandra de aire y de fuego” reúnem os quatro elementos presentes nas operações alquímicas. O término da *Opera Magna*, marcado pela obtenção do ouro e da Pedra Filosofal, aponta também para o movimento de fim e de retorno ao início que o poema realiza.

De acordo com Elizabeth Baquedano, no referido artigo “El oro azteca y sus conexiones con el poder, la fertilidad agrícola y la muerte” (BAQUEDANO, 2005), os astecas incineravam seus nobres, depositando, junto às suas cinzas, os objetos mortuários, como as máscaras que se colocavam sobre o rosto do defunto, após banhá-lo com substâncias odorantes. Eles consideravam que o morto necessitava de um coração em sua viagem para o além, frequentemente simbolizado por uma pedra de jade. Assim, quando o *tlahtoani*, espécie de sacerdote e os nobres faleciam, era colocada uma pedra verde na boca do cadáver. Essa pedra de jade figurava como uma oferenda e estava associada à fertilidade e à vida. Além disso, a expressão “piedra de encarnación” constitui uma metáfora relacionada à pedra verde, na medida em que assinala o processo pelo qual o nobre passava no *post mortem*. Já a expressão “piedra de lumbre” concerne à pederneira, um sílex que produz o fogo por meio do atrito com um metal ou outra pedra de mesma natureza, apresentando-se, portanto, como a pedra que iluminava a passagem do morto pelo inframundo. A referência às pedras, nessa estrofe, indica também a Pedra Filosofal, a qual, por sua vez, se identifica ao corpo da salamandra, como já assinalamos.

No capítulo intitulado de “Uma soberania benéfica: a pedra dos sábios” (BONARDEL, 2012, p. 534-553), Françoise Bonardel assinala a variedade de nomes com que a Pedra foi designada, observando também o seu caráter paradoxal de pedra e não pedra. Além disso, a autora enfatiza o sentido de a Pedra encarnar ou conter em si os quatro elementos e a totalidade do universo, podendo multiplicar tudo o que nela toca. Consideramos bastante procedente citar aqui a proliferação de nomes para a Pedra Filosofal reunidos por Guglielmo Gratarolo na obra intitulada de *Alchemia, quam vocant artísque metallica doctrina*, de 1572:

Ouro, Sol, estanho dos Filósofos, corpo da magnésia, corpo puro, mundo, fermento, Elixir, macho, prata-viva fixa, enxofre incombustível, enxofre vermelho fixo, filho cor de rubi, homem kibrik, vitriol verde, almagra, latão, terra vermelha. (...) luz do meio-dia, leite de virgem, sal amoníaco, sal nitro, vento de ventre, fumaça branca, água de enxofre vermelho, oliva, galo, Tártaro, água de açafraão, bronze calcinado, composição branca, água fétida, imundície do morto, sangue, prata-viva (...) A Pedra também é nomeada caos, dragão, serpente, sapo, leão verde, quintessência, nossa pedra,(...) Mercúrio corpóreo, vinho, água seca, água metálica, ovo, água permanente, pássaro de Hermes, pequeno mundo, matéria ao Branco, água de vida, pigmento de ouro, cinábrio, e por outros nomes quase infinitos ao desejo (GRATAROLO *apud* BONARDEL, 2012, p. 535-536).

Os versos “sal llameante y quemante/ sal de la destrucción/ y máscara de cal que consume los rostros” estão igualmente relacionados à Pedra Filosofal, pois segundo, Blaise de Vigenère, no “Tratado do fogo e do sal” de 1618 (VIGENÈRE *apud* BONARDEL, 2012), o sal constitui uma substância que se fixa ao fogo, é análogo à natureza e preserva todas as coisas da putrefação. Além disso, mostra-se como a origem primeira dos metais e minerais, participa de todas as coisas, mistura-se a tudo com que as coisas subsistem e se colam umas às outras. Sem o sal, os seres se converteriam em pó, pois faz parte de sua natureza as propriedades úmidas do ar, bem como as propriedades cáusticas e adustas do fogo (VIGENÈRE *apud* BONARDEL, 2012, p. 289-290). Na estrofe supracitada, há uma ênfase nesse atributo ígneo do sal “llameante y quemante” por meio do qual chegamos, paradoxalmente, à destruição-criação dos corpos, pois conforme depreendemos sobre a arte da alquimia, no texto intitulado “As doze chaves da filosofia”, de Basile Valentim:

Se pela arte uma coisa qualquer é reduzida a cinzas, ela entrega por si mesma seu sal: pois se você consegue na análise desse corpo conservar separadamente o Enxofre e o Mercúrio, e depois restitui-los ao seu sal segundo a exigência da arte, então, a partir daí, com a ajuda do fogo poderá novamente ser feito o que já existia antes da destruição ou análise desse corpo (...) (VALENTIM *apud* BONARDEL, 2012, p. 287-288).

O sal converte-se em cinza, após a destruição do corpo, por isso o alquimista que não guarda a cinza não pode confeccionar o sal; este elemento então permanece na matéria após a sua destruição, constituindo, ao mesmo tempo, o princípio radical e seminal de todas as coisas.

A “roja palabra del principio”, verso da décima nona estrofe, conduz-nos ao encerramento do poema, reiterando a presença da operação ao vermelho, estágio do líquido mercurial a partir do qual se voltará à operação ao negro, nigredo.

Contudo, antes de retornar à *prima matéria* e de finalizar o percurso, o texto desenha um círculo e abre novamente o ciclo:

La salamandra es un lagarto
su lengua termina en un dardo
su cola termina en un dardo¹²⁵

Observamos, nessa estrofe, que o fato de a língua e a cauda da salamandra terminarem na figura do dardo, nos remete à imagem do “venablo” de Cupido, presente de Vênus, a “estrela da manhã” ao filho. O livro desenha, então, um círculo que nos devolve ao início da própria obra *Salamandra*, à mesma cena do poema inicial: “Apareció entonces la pareja adolescente/ él era rubio, ‘venablo de cupido’”, trazia uma tatuagem escolar – LOVE – marcada pela tinta chinesa e pela paixão de uma noite em claro.

Es inasible Es indecible
reposa sobre brasas
reina sobre tizones
Si en la llama se esculpe
su monumento incendia
El fuego es su pasión es su *paciencia*
Salamadre Aguamadre¹²⁶

Ao final do poema em análise, deparamo-nos, entretanto, com uma outra face da paixão: voltamos às imagens do sacrifício, as quais pressupõem, no presente contexto, um gozo na tormenta, pois a salamandra “reposa sobre brasas”, “reina sobre tizones”, “en la llama se esculpe”. Nisso consiste a sua paixão, a sua paciência: “el fuego”, porque, ao se entregar ao sacrifício, a salamandra promove a vida: “no comienza la vida sin la sangre/ sin la brasa del sacrificio”. Esses versos gozosos e incendiários traduzem a paixão de que trata o poema, também demonstrada por Octavio Paz em *Conjunções e Disjunções* ao relacionar fogo e sacrifício (PAZ, 1979):

Martírios e transfigurações da natureza... Mas é tal o poder da paixão, ou tal a capacidade de prazer do corpo, que o incêndio se transforma em gozo, o martírio não extingue, e sim aviva o prazer. As contorsões dos membros abrasados aludem a sensações que entretecem delícias e tormentos. Nem sequer o espírito religioso ficou insensível ao fascínio da combustão. O

¹²⁵ A salamandra é um lagarto/ sua língua termina em um dardo/ sua cauda termina em um dardo (Tradução da autora)

¹²⁶ É incompreensível É indizível/ repousa sobre brasas/ reina sobre tições/ se na chama se esculpe/ seu monumento incendeia/ O fogo é sua paixão é sua paciência/ Salamãe Águamãe (Tradução da autora)

“morro porque não morro” e o “prazer de morrer” de nossos místicos são o reverso, o complemento e a transfiguração dos desesperados “me mata” e dos “morro de prazer” dos amantes. Almas e corpos chamuscados. (...) o espírito vence o corpo mas o corpo encontra ocasião para se glorificar no próprio ato de morrer. Sua desgraça é seu monumento (PAZ, 1979, p. 32).

Após a morte, segue-se um novo início, um retorno às águas, tépidas, primordiais. Águas do começo, da recriação dos mundos, dos homens. “Salamadre”, “aguamadre”. Salamandra cosmogônica.

De acordo com Mircea Eliade, no capítulo intitulado de “Arcana Artis”, do livro *Ferreiros e alquimistas* (ELIADE, 1983), uma das principais palavras de ordem dos alquimistas dizia respeito a não efetuar nenhuma operação antes que tudo se reduzisse à água, pois todas as coisas se originaram a partir desse elemento. Nesse sentido, a regressão alquímica ao estado líquido correspondia ao estágio primitivo da matéria (ELIADE, 1983, p. 123).

Para se chegar a esse estágio, o alquimista submetia as substâncias a um banho mercurial. Tratava-se da redução alquímica à prima matéria, também considerada um *regressus ad uterum*, isto é, um novo nascimento advindo do desejo de retorno ao seio da mãe. Tal retorno simboliza, em diferentes contextos, uma reintegração original à própria natureza (ELIADE, 1983, p. 125).

O antropólogo acrescenta que os movimentos de dissolução e de reintegração ao Caos simbolizam uma volta ao início da existência, podendo-se compreender, então, o sentido profundo dessas operações, desses rituais enquanto reconstituição de uma integridade vital ameaçada por qualquer enfermidade. Para alcançar tal objetivo, era necessário retornar *ab originem* e reiniciar a cosmogonia (ELIADE, 1983, p. 131).

Mircea Eliade demonstra ainda a existência de inúmeras expressões para designar a prima matéria¹²⁷ e observa o seu caráter ubíquo assemelhar-se em tudo à Pedra Filosofal. Essa identificação permite-nos afirmar que, ao se referir à prima matéria, reunindo o sal e o líquido mercurial, em “salamadre” e “aguamadre”, o poema revela sobretudo que o fim é o lugar do começo, que passado e presente, velhice e juventude participam de um mesmo *continuum* temporal instalado no agora da Pedra Filosofal:

Porque se a Pedra é o resultado final de uma operação fabulosa (“aprende que este é um caminho muito longo”, *longissima via*, adverte-nos o *Rosarium*), também é ao próprio tempo extremamente acessível: efetivamente, encontra-se em todas partes. Ripley (Urca 1415-1490) escreve: “Os Filósofos dizem que os pássaros e os peixes nos dão a Pedra; cada homem a possui e se encontra em todos os locais, em vós, em mim, em todas as coisas, no tempo e no espaço; oferece-se a si mesma em forma desprezível e dela brota nossa *aqua permanens*”. Segundo um texto de 1526 publicado no *Glorifica Mundi*, a Pedra “é familiar a todos os homens, jovens e velhos, encontra-se no campo, na aldeia, na cidade e em todas as coisas criadas por Deus e, entretanto, é desprezada por todos. Ricos e pobres a dirigem todos os dias. Criadas jogam-nas na rua. Os meninos brincam com ela. E, entretanto, ninguém a aprecia, mesmo que seja, depois da alma humana, a coisa mais maravilhosa e mais preciosa da Terra e tenha o poder de fazer cair a Reis e Príncipes. Entretanto, é considerada como a mais vil e desprezível das coisas terrestres (ELIADE, 1983, p.132).

A salamandra-Pedra Filosofal segue anônima, como um elemento qualquer, invisível aos olhos dos que nunca se detiveram nos limiares do outro, nas mutações do micro e do macrocosmos; a salamandra-Pedra Filosofal permanece inacessível para aqueles que não souberam dos poderes do fogo, da terra, do ar, da água, do devir dos corpos. Ser de tormentas, de incêndios e de tempestades, “alta palavra de alabanza”:

¹²⁷ “Insistiremos sobre o caráter paradoxal do princípio e do fim da *opus alchymicum*. Parte-se da matéria prima para chegar à Pedra Filosofal; mas uma e outra «substâncias» se negam a uma identificação precisa, menos a causa do laconismo dos autores que, precisamente, de sua prolixidade. Efetivamente, os sinônimos empregados para a matéria prima são extremamente numerosos: o *Léxico alchemiae*, de Martin Ruland (Frankfurt, 1612), registra mais de cinquenta e está muito longe de ser exaustivo. Quanto à «natureza» precisa da matéria prima, escapa a toda definição. Zacarías escrevia que não nos enganamos ao declarar espiritual a «nossa matéria», mas que tampouco mentimos se a chamamos «corporal»; se a chama «celeste», «este é seu verdadeiro nome», e se a diz «terrestre», não se é menos exato. Como justamente observa J. Evola referindo-se a este texto, não se trata de um conceito filosófico, mas sim de um símbolo: pretende-se dizer que o alquimista assume à Natureza *sub specie interioritatis* (op. cit., p. 32). Daí o grande número de sinônimos utilizados para designar à matéria prima. Alguns alquimistas a identificam com o enxofre ou o mercúrio, ou o chumbo; outros, com a água, o sal o fogo, etc. Ainda há outros que a identificam com a terra, o sangue, a Água de Juventude, o Céu, a mãe, a lua, o dragão, ou com Vênus, o caos e com a mesma Pedra Filosofal (ELIADE, 1983, p.131).

suas paixões nos convocam, seu negror nos veste com seu incêndio gozoso, glorioso, nas mãos em chamas dos feiticeiros que devêm moléculas de escrita. Salamandra-outro, animal que nos habita, tatuagem reluzente, mãos ígneas em reflexos de noites claras. Por ela, uma poética se faz signos em rotação, em proliferação, diz de uma manifestação do sagrado, aponta para a hierofania que só é possível na imanência, na carne das coisas, por isso está em toda a matéria, em todas as partes: uma aparição diminuta, grão de energia, mas também em desapareção no próprio sal, nas próprias cinzas donde esplende, Fênix. Salamandra, “roja palabra del principio”, indizível, sangue dos homens, opala sangrenta reluzente em súbita papoula. Salamandra-Pedra Filosofal terra a terra, seixo nas mãos da criança, na brincadeira das três-marias, *infans* no muro anônimo, por entre arranha-céus vertiginosos, entre as quimeras e o excremento do capital, *infans*, animal taciturno diante das explosões do próprio corpo-dinamite, água mercurial, elixir da imortalidade, eterno retorno no tempo *ad uterum* e no agora de cada circuito, desaparece em um muro esverdeado, Ísis, Nadja, Eunóia, círculo do tempo, anel de cada serpente, serpe anfíbia, aurífera, contagiosa, ouro, serpente emplumada nos altares dourados de Tenochtlán, Salamandra, paixão divina, Quetzalcoatl.

C O N C L U S ã O

Adentrar *Salamandra* significa deparar-se com uma clareira luminosa de sentidos, de sensações, de corporeidades. Sair do espaço poético constitui um exercício não menos complexo do que tecer um percurso, um itinerário de leituras.

Os fluxos corpóreos abertos pelos poemas conectaram o pensamento a um feixe de sensibilidades, pulsando à deriva, à recepção de cada verso, e abismando-se no esplendor vertiginoso da incapturável poesia.

Nessas considerações finais, é possível tecer um mapa em negativo onde as linhas não compõem a cartografia esperada, mas à espera de outro corpo que leve esse texto como um seixo nas mãos do peregrino.

Nosso percurso se propõe evidenciar o corpo, delinear-lo, compreender os seus significados; constatamos, assim, a sua multiplicidade, a sua *otredad*, pois é sempre atravessado por inúmeras forças, como as dos tempos sagrado e profano que se abrem num ponto de convergência, na **agoridade**, eterno retorno dos diferentes, das diferenças.

Os corpos são afetados por Eros, pelo erotismo, afirmam a *ars erotica*, a potência de vida ou biopotência, uma forma de resistência micropolítica num enfrentamento direto em relação aos microfascismos que buscam atingir o corpo, capturando-o, adestrando-o à sua ordem totalitária, deixando-o cego, incapaz de olhar e de compreender os outros corpos. À afirmação de um desejo que permanece desejo, no corpo-máquina-desejante, associa-se um pensamento que pressupõe a conciliação dos opostos, num movimento sempre tensionado e deveniente.

Salamandra configura-se como uma mescla bem sucedida de culturas capitaneadas pelas afinidades eletivas e pelas experiências do poeta-crítico mexicano. Os conhecimentos da cultura pré-colombiana, a presentificação dos deuses e sua simbólica ritual, bem como a visão de mundo chinesa viabilizada pela abordagem do *I Ching* e do Taoísmo também contribuíram para o delineamento dos corpos no livro.

Verificamos ainda a presença de corpos humanos que se evidenciam por sua conexão com a natureza, com o cosmos numa dimensão analógica; outras vezes os corpos se impuseram a nossa frente, herméticos, plenos de sentidos ocultos como o animal alquímico, emblema dessa escrita.

Os conhecimentos de que essa poética se imbuí alastram-se em nosso texto como o fogo e o incêndio, convocando-nos à experimentação-vida, pois descortinam-nos corpos em devir, no “entre-ser”, ou seja, num movimento corpóreo que não busca consolidações ou respostas. Desse modo, nossa conclusão olha para o aberto, espaço da obra, e, de dentro dessa noite mais vasta, desse “fora”, podemos nos perguntar ainda: o que pode a poesia quando se faz corpo, quando se faz corpos? O que pode o corpo da poesia?

Em seus movimentos rítmicos, ela convoca astros, pedras, plantas, animais, homens. A poesia, essa outra voz, mostra-se como anticorpos, antimecanismos, antifascismos. Desperta os seres da mesmidade, da mesmice, da repetição no tempo retilíneo dos periódicos e das grandes solidões anônimas.

Pelos versos de *Salamandra*, um tempo retorna pela diferença, os corpos ocupam vários tempos e espaços simultaneamente –passado, presente, futuro, superpostos na **agoridade**. Os seres fazem-se outro, seu desigual, seu oposto e complementar, em constantes conciliações e pelejas. O ir e vir do dia e da noite, do sol e das tempestades, das estações, das marés se refletem no ritmo amoroso dos corpos enlaçados e discordantes, atração, repulsão.

Essa poética não consiste em um mero exercício de alteridade, ela habita o corpo do outro, faz-se outros corpos em seu corpo verbal: caligrama, ideograma, alquimia de palavras que se insinua taciturna em seus versos incandescentes.

Otredad, encontro dos poetas com o tempo da poesia, tempo de Eros sob a candeia de Psiquê; de Acis e Galatea sob o olhar de Polifemo. *Otredad*, corpos de jovens adolescentes no corpo da cidade empobrecida. *Otredad*, estar em país estrangeiro, incompreendido pelos seus, como se habitasse a própria terra, deslocando-se sempre para a outra margem. Estranhamento, uma via *dépaysée* e subjetiva, radical heterogeneidade do ser, retorno dos diferentes. *Otredad*, encontro do numinoso no ventre do furacão ou sobre asas incendiárias, Yin e Yang a moverem a roda dos dias.

A poética de *Salamandra* deixou-nos seus rastros, seus vestígios, desenhando uma linha de fuga: o que vem a ser do nosso corpo quando transpomos o limiar dos outros corpos? Dos outros seres em outros trânsitos? Afetar e ser afetado, dizer o indizível do outro, que, pela própria natureza, nos alheia, hermético. Como desvelar uma obra e partilhar o seu corpo incapturável? Como despi-la de seus véus? Permanecemos, portanto, nesse limiar, mas vivenciamos seus versos, os incorporamos em nossa leitura, reafirmando a sua paixão, a sua vitalidade.

Por isso, compreendemos que um mínimo gesto de aceitação do outro, dos outros constitui um gesto micropolítico, deixamos de condená-lo por suas diferenças, por suas disparidades, por suas dissidências, até chegar ao ponto de participar da sua natureza individual ou do seu bando, do seu movimento errático, do seu deserto, como num eco distante que acena para nós vindo da sua escuridão, do seu vazio. O outro não tem nada a nos oferecer, exceto o desamparo; isto é o que também já trazemos conosco e igualmente podemos oferecer.

Um passeio silencioso pelos limiares do outro, dos outros, por entre florestas de símbolos, de signos que proliferam em forma de contágio; versos em rebelião, em sublevação contra os poderes totalitários, intolerantes, institucionais e subjetivos, contra tudo aquilo que possa interromper o fluxo dos devires ígneos dos corpos, da vida imanente que pulsa na pele como uma tatuagem. O corpo na poética de *Salamandra* é sempre outro, corpo coletivo, corpo político.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad.: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. **Tempo e Otredad nos ensaios de Octavio Paz**. São Paulo: Annablume, 1997.

ALMEIDA, Rogério M. **Eros e Tântatos: a vida, a morte, o desejo**. São Paulo: Loyola, 2007.

ALONSO, Dámaso. **Poesia Espanhola**. Trad.: Darcy Damasceno. Madrid: Instituto Nacional do Livro, 1960.

APPOLINAIRE, Guillaume. **Caligramas**. Trad.: Álvaro Faleiros. Brasília, DF: Editora da UnB, 2008.

APULEIO. Eros e Psiquê. In: **Asno de ouro**. Trad.: Zilda Hutchinson Schild. Disponível em <<http://www.sophia.bem-vindo.net/tiki-index.php?page=Apuleio+Eros+e+Psique>> Acessado em 22 de janeiro de 2012.

ARRIAZA, Juan Bautista. **Poesías patrióticas**. Londres: Bolt-Court, 1810.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AXELOS, Kostas. **Héraclite et la philosophie**. Paris: Éditions de Minuit, 1971.

BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. Trad.: Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **A poética do espaço**. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1998.

_____. **Psicoanálisis del fuego**. Trad. Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza Editorial, 1966.

- BAQUEDANO, Elizabeth. El oro azteca y sus conexiones con el poder, la fertilidad agrícola y la muerte. In: **Revista de Estudios Nahuátl**, UNAM, v.36, 2003.
- BECKETT, Wendy. **História da pintura**. Trad.: Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONARDEL, Françoise. **Filosofar pelo fogo**: antologia de textos alquímicos. Trad.: Idalina Lopes. São Paulo: Madras, 2012.
- BOSI, Alfredo (Org.). **Leituras de poesia**. São Paulo: Ática, 2003.
- BRETON, André. **Manifesto surrealista**. In: Gilberto Mendonça Telles, Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRETON, André. **Nadja**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Ângela Vieira. **Corpos poéticos transições da outra voz**: um estudo do poema “Blanco” de Octavio Paz. Belo Horizonte, 2001. Dissertação de mestrado, Teoria da Literatura – Faculdade de Letras, UFMG.
- CARONE, Modesto. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, [s.d].
- COUTO, Hildo Honório do. **O Tao da linguagem**: um caminho suave para a redação. São Paulo: Pontes editores, 2012.
- CYNTRÃO, S. H. (Org.); BEHR, N. (Org.) ; BRAGA, E. (Org.); Fiorese, F.F (Org.) ; LABORDE, E. (Org.); LEO, S. (Org.) ; Lopes, R. G (Org.) ; Miranda (Org.) ; YUNES, E. (Org.). **Poesia contemporânea: olhares e lugares**. Brasília: Editora do Departamento de Teoria literária e literaturas da UnB, 2011. 185 p.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad.: Antônio M. Magalhães. Porto: Editora Rés. [s.d.].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Trad.: Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Mil platôs 5: capitalismo e esquizofrenia.** Trad.: Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil platôs 4: capitalismo e esquizofrenia.** Trad.: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil platôs 3: capitalismo e esquizofrenia.** Trad.: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Trad.: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Trad.: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O sagrado e o profano.** Trad.: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Mito do eterno retorno: cosmo e história** Trad.: José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **Ferreiros e alquimistas.** Trad.: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar editora, 1979.

_____. **Imagens e símbolos.** Trad.: Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979

FARIA, Ernesto. **Dicionário Latino-Português.** Rio de Janeiro: FAE, 1992.

FERNÁNDEZ, Adela. **Dioses préhispanicos de México.** México: Panorama, 2006.

FERREIRA, Rogério de Souza, PEREIRA, Terezinha Maria Scher. (orgs.) **Literatura & política.** Juiz de Fora: Ed.: UFJF, 2012.

FIORESE, Fernando Fábio. **A palavra, seus princípios: considerações acerca do étimo de poesia.** In: Sylvia Helena Cintrão (Org.) Poesia contemporânea: olhares e lugares. Brasília, DF.: Universidade de Brasília, 2001, v.1.

_____. **Cherubino al di là del tiempo predatore: memórias de amor e amizade na lírica de Annalisa Cima.** In: Simpósio Internacional de Letras Neolatinas – programa e resumos. Rio de Janeiro, 2005. v.1.

_____. **Murilo na cidade**: os horizontes portáteis do mito. Blumenau: Edifurb, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **História da Sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Repensar a política**. Trad.: Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIRAUD, Paul-Henri. **Octavio Paz: caminho para a transparência**. Trad.: Antônio Pereira. Lisboa: Instituto Piaget, 2002

GLENDNING, Nigel. Goya and Arriaza's Profecía del Pirineo In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, XXVI, 1963. p. 363-366.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. **Fábula de Polifemo e Galatéia e outros poemas**. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.

GRANET, Marcel. **O pensamento chinês**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Trad.: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

HADOT, Pierre. **O véu de Ísis**: ensaio sobre a história da ideia de natureza. Trad.: Mariana Sérvulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HEMENWAY, Priya. **O pequeno livro da sabedoria oriental**: sufi, tao, zen. Trad.: Gilson Cardoso de Sousa. São Paulo: Pensamento, 2009.

I CHING: o livro das mutações. Trad.: Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São: Paulo: Pensamento, [s.d].

JIMÉNEZ, Sebastián Vázquez. **El tarot de los dioses egipcios**: su origen e interpretación a la luz de la religión egipcia. Madrid: EDAF, 2000.

LAMAS, Maria. **Mitologia geral** - Vol. I. Lisboa: Presença, 1992.

LELOUP, Jean-Yves. **Além da luz e da sombra**: sobre o viver, o morrer e o ser. Trad.: Pierre Weil e Regina Fittipaldi. Petrópolis: Vozes, 2002.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos**: uma antropologia essencial. Trad.: Lise Mary Alves de Lima. Petrópolis: Vozes, 1998.

MACIEL, Maria Esther. **Vôo Transverso: poesia, modernidade e fim do século XX**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. **Vertigens da lucidez**: poesia e crítica em Octavio Paz. São Paulo: Experimento, 2005.

_____. (org.) **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

_____. (org) **A palavra inquieta** : homenagem a Octavio Paz. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MARTINS, Floriano. **O começo da busca**: o Surrealismo na poesia da América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MARTINS, Jorge Damas. **A metafísica do I CHING**: uma ciência altamente evolutiva. São Paulo: Madras, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, André . "Carta político-afetiva a Deleuze e Guattari". In: Terezinha Maria Scher Pereira; Rogério de Souza Sérgio Ferreira. (Org.). **Literatura e política**. 1ed. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2012, v. , p. 103-111.

_____. O pensamento antropofágico e a experiência poética da subjetividade. In: Rose Mary Abrão nascif; Verônica Coutinho Lage. (Org.). **Literatura, Crítica,**

Cultura IV: INTERDISCIPLINARIDADE. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010, v. , p. 117-127.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô: uma jornada arquetípica.** Trad.: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.

NICOLA, Ubaldo. **Filosofia: das origens à idade moderna.** Trad.: Maria Margherita de Luca. São Paulo: Globo, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra.** Trad.: Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 1979.

_____. **A Gaia ciência.** Trad.: Márcio Pugliesi. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]

_____. **Ecce homo: como se chega a ser o que se é.** Trad.: Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

MARTON, Scarlett. O eterno retorno do mesmo: tese cosmológica ou imperativo ético. In: NOVAES, Adauto (Org.) **Ética.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, Octavio. **Obras completas vol. 11.** Obra poética I (1935-1970). México: Fondo de cultura económica, Círculo de Lectores, 1997.

PAZ, Octavio. **Obras completas vol. 12.** Obra poética II (1969-1998). México: Fondo de cultura económica, Círculo de Lectores, 1997.

_____. **Obras completas vol. 2.** Excursiones/incursiones. México: Fondo de cultura económica, Círculo de Lectores, 1998.

_____. **Los hijos del limo: del romantismo a la vanguardia.** Barcelona: Seix Barral, 1998.

_____. **El arco y la lira.** México: Fondo de cultura económica, 1990.

_____. **Pasión crítica.** Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. **A outra voz.** Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Tempo nublado.** Trad.: Sônia Régis. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. **Signos em rotação.** Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **A dupla chama: amor e erotismo.** Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé.** Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998.

_____. **Itinerario.** México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

_____. **Conjunções e Disjunções.** Trad.: Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza.** Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura.** Trad.: Moacir Wernwck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **Libertad bajo palabra.** México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

_____. **Um mais além erótico: Sade.** Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

_____. **El signo y el garabato.** México: Joaquín Mortiz, 1990.

_____. **Uma terra, quatro ou cinco mundos.** Trad.: Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1989.

_____. **Las peras del olmo.** Barcelona: Seix Barral, 1986.

_____. **Labirinto da solidão.** Trad.: Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica.** São Paulo: Iluminuras, 2011.

PEREIRA, Prisca Rita Augustoni. **Traduzir o silêncio: história, ética e estética na obra de Paul Celan.** Fragmentos (UFSC), v. 39, p. 73-84, 2012.

PERÉT, Benjamin. **O amor sublime**. Trad.: Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PLATÃO. **Diálogos**. Trad.: José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

RAGO, Margareth. VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.) **Para uma vida não- fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

RICHART, Barbero. **Iconografía animal**: la representación animal en libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

Revista Iberoamericana, homenagem a Octavio Paz. Pittsburgh, n. 74, jan-mar. 1971.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

_____. **Instaurações de mundos**. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/bard_completo.pdf> acessado em 05 de janeiro de 2012.

SÁNCHEZ, Alberto Ruy. **Introducción a Octavio Paz**. México: Joaquín Mortiz, 1990.

SARDUY, Severo. **Obra completa**: tomo II. Madrid, Barcelona: Biblioteca Nacional España, 1999.

SCHÄRER- NUSSBERGER, Maya. **Octavio Paz**: trayectorias y visiones. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

SCHRADER, Luidwig. **Octavio Paz y el Surrealismo francés**: sobre noche en claro. In: **A.L.E.U.A**, vol. 7, 1990.

SCHÜLER, Donaldo. **Heráclito e seu (dis) curso**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Trad.: Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados. Trad.: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertando Brasil, 2001.

_____. **O Incandescente**. Trad.: Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

SOUZA, José Cavalcanti de.(Org). **Os pré-socráticos**: fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

TAO TE KING: escritos do Curso e sua virtude. Trad.: Mário Bruno Spoviero. São Paulo: Mandruvá, 1997.

ULACIA, Manuel. **El árbol milenario**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

VALESKA, Olga . **O devir das sombras**: a lógica poética em. Em Tese (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 8, p. 181-188, 2004.

VALESKA, Olga . **El sueño de la razon....** Gragoatá (UFF), v. 22., p. 191-206, 2007.

VELLOSO, Mônica Pimenta (Org.). **Corpo: identidades, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Trad.: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WALKER, Bárbara G. **O livro das pedras sagradas**. São Paulo: Cultrix, 1989.

A N E X O S

NOCHE EN CLARO

A los poetas André Bretón y Benjamin Péret

A las diez de la noche en el Café de Inglaterra
salvo nosotros tres

no había nadie

Se oía afuera el paso húmedo del otoño

pasos de ciego gigante

pasos de bosque llegando a la ciudad

Con mil brazos con mil pies de niebla

cara de humo hombre sin cara

el otoño marchaba hacia el centro de París

con seguros pasos de ciego

Las gentes caminaban por la gran avenida

algunos con gesto furtivo se arrancaban el rostro

Una prostituta bella como una papisa

cruzó la calle y desapareció en un muro verduzco

la pared volvió a cerrarse

Todo es puerta

basta la leve presión de un pensamiento

Algo se prepara

dijo uno entre nosotros

Se abrió el minuto en dos

leí signos en la frente de ese instante

Los vivos están vivos

andan vuelan maduran estallan

los muertos están vivos

oh huesos todavía con fiebre

el viento los agita los dispersa

racimos que caen entre las piernas de la noche

La ciudad se abre como un corazón

como un higo la flor que es fruto

más deseo que encarnación

encarnación del deseo

Algo se prepara

dijo el poeta

Todo es puerta
 todo es puente
 ahora marchamos en la otra orilla
 mira abajo correr el río de los siglos
 el río de los signos
 Mira correr el río de los astros
 se abrazan y separan vuelven a juntarse
 hablan entre ellos un lenguaje de incendios
 sus luchas sus amores
 son la creación y la destrucción de los mundos
 La noche se abre
 mano inmensa
 constelación de signos
 escritura silencio que canta
 siglos generaciones eras
 silabas que alguien dice
 palabras que alguien oye
 pórticos de pilares transparentes
 ecos llamadas señas laberintos
 Parpadea el instante y dice algo
 escucha abre los ojos ciérralos
 la marea se levanta
 Algo se prepara

Nos dispersamos en la noche
 mis amigos se alejan
 llevo sus palabras como un tesoro ardiendo
 Pelean el río y el viento del otoño
 pelea el otoño contra las casas negras
 Año de hueso
 pila de años muertos y escupidos
 estaciones violadas
 siglo tallado en un aullido
 pirámide de sangre
 horas royendo el día el año el siglo el hueso
 Hemos perdido todas las batallas
 todos los días ganamos una
 Poesía

La ciudad se despliega
 su rostro es el rostro de mi amor
 sus piernas son piernas de mujer
 Torres plazas columnas puentes calles
 río cinturón de paisajes ahogados
 Ciudad o Mujer Presencia

abanico que muestras y ocultas la vida
bella como el motín de los pobres
tu frente delira pero en tus ojos bebo cordura
tus axilas son noche pero tus pechos día
tus palabras son de piedra pero tu lengua es lluvia
tu espalda es el mediodía en el mar
tu risa el sol entrando en los suburbios
tu pelo al desatarse la tempestad en las terrazas del alba
tu vientre la respiración del mar la pulsación del día
tú te llamas torrente y te llamas pradera
tú te llamas pleamar
tienes todos los nombres del agua
Pero tu sexo es innombrable
la otra cara del ser
la otra cara del tiempo
el revés de la vida
Aquí cesa todo discurso
aquí la belleza no es legible
aquí la presencia se vuelve terrible
replegada en sí misma la Presencia es vacío
lo visible es invisible
Aquí se hace visible lo invisible
aquí la estrella es negra
la luz es sombra luz la sombra
Aquí el tiempo se para
los cuatro puntos cardinales se tocan
es el lugar solitario el lugar de la cita

Ciudad Mujer Presencia
aquí se acaba el tiempo
aquí comienza

SALAMANDRA

Salamandra

(negra
 armadura viste el fuego)
 calorífero de combustión lenta
 entre las fauces de la chimenea
 – o mármol o ladrillo –
 tortuga estática
 o agazapado guerrero japonés
 y una u otro
 – el martirio es reposo –
 Impasible en la tortura

Salamandra

nombre antiguo del fuego
 y antídoto antiguo contra el fuego
 y desollada planta sobre brasas
 amianto amante amianto

Salamandra

en la ciudad abstracta
 entre las geometrías vertiginosas
 – vidrio cemento piedra hierro –
 Formidables quimeras
 levantadas por el cálculo
 multiplicadas por el lucro
 al flanco del muro anónimo
 amapola súbita

Salamandra

garra amarilla
 roja escritura
 en la pared de sal
 garra de sol
 sobre el montón de huesos

Salamandra

 estrella caída
 en el sinfín del ópalo sangriento
 sepultada
 bajo los párpados del sílex
 niña perdida
 en el túnel del ónix
 en los círculos del basalto
 enterrada semilla
 grano de energía
 dormida en la medula del granito

Salamandra

 niña dinamitera
 en el pecho azul y negro del hierro
 estallas como un sol
 te abres como una herida
 hablas como una fuente

Salamandra

 espiga
 hija del fuego
 espíritu del fuego
 condensación de la sangre
 sublimación de la sangre
 evaporación de la sangre

Salamandra de aire

la roca es llama
 la llama es humo
 vapor rojo
 recta plegaria
 alta palabra de alabanza
 exclamación
 corona de incendio
 en la testa del himno
 reina escarlata
 (y muchacha de medias moradas
 corriendo despeinada por el bosque)

No late el sol clavado en la mitad del cielo
 no respira
 no comienza la vida sin la sangre
 sin la brasa del sacrificio
 no se mueve la rueda de los días
 Xólotl se niega a consumirse
 se escondió en el maíz pero lo hallaron
 se escondió en el maguey pero lo hallaron
 cayó en el agua y fue el pez axólotl
 el dos-seres

y «luego lo mataron»

Comenzó el movimiento anduvo el mundo
 la procesión de fechas y de nombres
 Xólotl el perro guía del infierno
 el que desenterró los huesos de los padres
 el que coció los huesos en la olla
 el que encendió la lumbre de los años
 el hacedor de hombres
 Xólotl el penitente
 el ojo reventado que llora por nosotros
 Xólotl la larva de la mariposa
 el doble de la Estrella
 el caracol marino
 la otra cara del Señor de la Aurora
 Xólotl el ajolote

Salamandra

dardo solar
 lámpara de la luna
 columna del mediodía
 nombre de mujer
 balanza de la noche.
 (El infinito peso de la luz
 un adarme de sombra en tus pestañas)

Salamandra

llama negra
 heliotropo
 sol tú misma
 y luna siempre en torno de ti misma
 granada que se abre cada noche
 astro fijo en la frente del cielo
 y latido del mar y luz ya quieta
 mente sobre el vaivén del mar abierta

Salamandria
 saurio de unos ocho centímetros
 vive en las grietas y es color de polvo

Salamandra de tierra y de agua
 piedra verde en la boca de los muertos
 piedra de encarnación
 piedra de lumbre
 sudor de la tierra
 sal llameante y quemante
 sal de la destrucción
 y máscara de cal que consume los rostros

Salamandra de aire y de fuego
 avispero de soles
 roja palabra del principio
 La salamandra es un lagarto
 su lengua termina en un dardo
 su cola termina en un dardo

Es inasible Es indecible
 reposa sobre brasas
 reina sobre tizones
 Si en la llama se esculpe
 su monumento incendia.
 El fuego es su pasión es su *paciencia*

Salamandre Aguamadre