

Coleção Debates  
Dirigida por J. Guinsburg

10MNA

Equipe de realização: Tradução: Sebastião Uchoa  
Leite. Organização e Revisão: Celso Lafer e Haroldo  
de Campos. Produção: Plínio Martins Filho.

"A imagem"

**octavio paz**  
**SIGNOS**  
**EM ROTAÇÃO**



EDITORA PERSPECTIVA

## A IMAGEM

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Por exemplo: vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Neste sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. Não são estes seus únicos significados, nem os que aqui nos interessam. Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema<sup>1</sup>. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, parono-

(1) Roberto Vernengo propõe, para evitar confusões, a expressão: "referência poética".

másias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, tôdas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem — ou cada poema composto de imagens — contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. Assim, San Juan de la Cruz fala de “la música callada”, frase na qual se aliam dois termos em aparência irreconciliáveis. O herói trágico, neste sentido, também é uma imagem. Exemplificando: a figura de Antígona, despedaçada entre a piedade divina e as leis humanas. A cólera de Aquiles tampouco é simples e nela se unem os contrários: o amor por Pátroclo e a piedade por Príamo, o fascínio ante uma morte gloriosa e o desejo de uma vida longa. Em Sigismundo a vigília e o sonho se enlaçam de maneira indissolúvel e misteriosa. Em Édipo, a liberdade e o destino... A imagem é cifra da condição humana.

Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, tôda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. Graças a uma mesma redução racional, indivíduos e objetos — plumas leves e pesadas pedras — convertem-se em unidades homogêneas. Não sem um justificado assombro as crianças descobrem um dia que um quilo de pedras pesa o mesmo que um quilo de plumas. Custa-lhes muito reduzir pedras e plumas à abstração quilo. Dão-se conta de que pedras e plumas abandonaram sua maneira própria de ser e que por uma escamoteação, perderam tôdas as suas qualidades e sua autonomia. A operação unificadora da ciência mutila-as e empobrece-as. O mesmo não ocorre com a poesia. O poeta homeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo; pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles.

Apesar desta sentença adversa os poetas se obstinam em afirmar que a imagem revela o que é e não o que poderia ser. E ainda mais: dizem que a imagem recria o ser. Desejosos de restaurar a dignidade filosófica da imagem, alguns não vacilam em buscar o amparo da lógica dialética. Com efeito, muitas imagens se ajustam aos três tempos do processo: a pedra é um momento da realidade; a pluma, outro; e de seu choque surge a imagem, a nova realidade. Não é necessário recorrer a uma impossível enumeração das imagens para dar-se conta de que a dialética não abarca a tôdas. Algumas vêzes o primeiro termo devora o segundo. Outras, o segundo neutraliza o primeiro. Ou não se produz o terceiro termo e os dois elementos aparecem frente a frente, irreduzíveis, hostis. As imagens do humor pertencem geralmente a esta última classe: a contradição serve apenas para assinalar o caráter irreparavelmente absurdo da realidade ou da linguagem. Enfim, apesar de muitas imagens se desdobrarem conforme a ordem hegeliana, quase sempre se trata antes de uma semelhança do que de uma verdadeira identidade. No processo dialético pedras e plumas desaparecem em favor de uma terceira realidade, que já não é nem pedras nem plumas, mas outra coisa. Mas em algumas imagens — precisamente as mais altas — 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 leve. Não há a transmutação qualitativa que a lógica de Hegel exige, como não houve a redução quantitativa da ciência. Em suma, também para a dialética a imagem constitui um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento. A razão desta insuficiência — porque é insuficiência não poder explicar-se algo que está aí, diante dos nossos olhos, tão real como o resto da chamada realidade — talvez consista em que a dialética é uma tentativa para salvar os princípios lógicos — e em especial o de contradição — ameaçados por sua cada vez mais visível incapacidade para digerir o caráter contraditório da realidade. A tese não se dá ao mesmo tempo que a antítese; e ambas desaparecem para dar lugar a uma nova afirmação que, ao englobá-las, transmuta-as. Em cada um dos três momentos reina o princípio de contradição. Nunca afirmação e negação se dão como realidades simultâneas, pois isso implicaria a supressão da idéia mesma de processo. Ao deixar intacto o princípio de contradição, a lógica dialética condena a imagem, que omite êsse princípio.

Como as outras ciências, a lógica não deixou de se fazer a pergunta crítica que tôda disciplina deve fazer-se

em um dado momento: a de seus fundamentos. Tal é, se não me equivoco, o sentido dos paradoxos de Bertrand Russell e, em um extremo oposto, o das investigações de Husserl. Assim, surgiram novos sistemas lógicos. Alguns poetas se interessaram nas investigações de S. Lupasco, que se propõe desenvolver séries de proposições fundadas no que ele chama de princípio de contradição complementar. Lupasco deixa intactos os termos contrários, mas sublinha sua interdependência. Cada termo pode atualizar-se em seu contrário, de que depende em razão direta e contraditória. *A* vive em função contraditória de *B*; cada alteração em *A* produz conseqüentemente uma modificação, em sentido inverso, em *B*.<sup>2</sup> Negação e afirmação, isto e aquilo, pedras e plumas, se dão simultaneamente e em função complementar de seu oposto.

O princípio de contradição complementar absolve algumas imagens, mas não todas. O mesmo, talvez, deve dizer-se de outros sistemas lógicos. Ora, o poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como a sua final identidade. E esta reconciliação, que não implica redução nem transmutação da singularidade de cada termo, é um muro que até agora o pensamento ocidental se recusou a saltar ou a perfurar. Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser. Este primeiro desenraizamento — porque foi como arrancar o ser do caos primordial — constitui o fundamento de nosso pensar. Sobre esta concepção construiu-se o edifício das "idéias claras e distintas", que se tornou possível a história do Ocidente, também confiou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de prender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída. O desenraizamento tem sido indizível e constante. As conseqüências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e aterradoras: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo. Pois ninguém ignora que a metafísica ocidental termina em um solipsismo. Para rompê-lo, Hegel regressa até Heráclito. Sua tentativa não nos devolveu a saúde. O castelo de cristal da dialética revela-se ao fim como um labirinto de espelhos. Husserl se coloca de novo todos os problemas e proclama a necessidade de "voltar aos fatos". Mas o idealismo de Husserl parece desembocar também em um solipsismo. Heidegger retorna aos pré-socráticos para fazer-se a mesma pergunta que se fez

(2) Stéphane Lupasco, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, Paris, 1951.

Parmênides e encontrar uma resposta que não imobilize o ser. Não conhecemos ainda a última palavra de Heidegger, mas sabemos que a sua tentativa de encontrar o ser na existência tropeçou com um muro. Agora, segundo mostram alguns dos seus últimos escritos, volta-se para a poesia. Qualquer que seja o desenlace de sua aventura, o certo é que, deste ângulo, a história do Ocidente pode ser vista como a história de um erro, um extravio, no duplo sentido da palavra: distanciamos-nos de nós mesmos ao nos perdermos no mundo. Há que começar outra vez.

O pensamento oriental não sofreu deste horror ao "outro", ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o do "isto ou aquilo". Já no mais antigo Upanishad se afirma sem reticências o princípio da identidade dos contrários: "Tu és mulher. Tu és homem. És o rapaz e também a donzela. Tu, como um velho, te apóias em um cajado... Tu és o pássaro azul-escuro e o verde de olhos vermelhos... Tu és as estações e os mares"<sup>3</sup>. E estas afirmações o Upanishad Chandogya condensa-as na célebre fórmula: "Tu és aquilo". Toda a história do pensamento oriental parte desta antiquíssima afirmação, do mesmo modo que a do Ocidente se origina da de Parmênides. Este é o tema constante da especulação dos grandes filósofos budistas e dos exegetas do hinduísmo. O taoísmo revela as mesmas tendências. Todas estas doutrinas reiteram que a oposição entre isto e aquilo é, simultaneamente, relativa e necessária, mas que há um momento em que cessa a inimizade entre os termos que nos pareciam excludentes.

Como se fôssem um antecipado comentário a certas especulações contemporâneas, Chuang-Tsé assim explica o caráter funcional e relativo dos opostos: "Não há nada que não seja isto; não há nada que não seja aquilo. Isto vive em função daquilo. Tal é a doutrina da interdependência de isto e aquilo. A vida é vida diante da morte. E vice-versa. A afirmação o é diante da negação. E vice-versa. Portanto, se alguém se apóia nisto, teria que negar aquilo. Mas isto possui sua afirmação e sua negação e também engendra seu isto e seu aquilo. Portanto, o verdadeiro sábio despreza o isto e o aquilo e se refugia em Tao..." Há um ponto em que isto e aquilo, pedras e plumas, se fundem. E esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. Não é paraíso natal ou pré-natal nem céu ultraterrestre. Não vive no reino da sucessão, que é precisamente o dos contrários relativos, mas está em cada momento. É cada momento. É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar.

(3) Svetasvatara Upanishad. *The Thirteen Principal Upanishads*, translated from the Sanskrit by R. E. Hume, Oxford University Press, 1951.

Jôro, fonte. Aí, no próprio seio do existir — ou melhor, do existindo-se — pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa.

O conhecimento que nos propõem as doutrinas orientais não é transmissível em fórmulas ou raciocínios. A verdade é uma experiência e cada um deve tentá-la por sua conta e risco. A doutrina nos mostra o caminho, mas ninguém pode percorrê-lo por nós. Daí a importância das técnicas de meditação. A aprendizagem não consiste no acúmulo de conhecimentos, mas na depuração do corpo e do espírito. A meditação não nos ensina nada, exceto o esquecimento de todas as ensinanças e a renúncia a todos os conhecimentos. Ao fim destas provas, sabemos menos mas estamos mais leves; podemos empreender a viagem e nos defrontarmos com a mirada vertiginosa e vazia da verdade. Vertiginosa em sua imobilidade; vazia em sua plenitude. Muitos séculos antes que Hegel descobrisse a equivalência final entre o nada absoluto e o pleno ser, os Upanishad tinham definido os estados de vazio como instantes de comunhão com o ser: "O mais alto estado se alcança quando os cinco instrumentos do conhecer permanecem quietos e juntos na mente e esta não se move"<sup>4</sup>. Pensar é respirar. Reter o alento, deter a circulação da idéia: produzir o vazio para que o ser aflore. Pensar é respirar porque pensamento e vida não são universos separados e sim vasos comunicantes: isto é aquilo. A identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia. Todos os nossos empreendimentos se orientam para descobrir o velho caminho, a via esquecida da comunicação entre os dois mundos. Nossa busca tende a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, reflexo de sua original identidade. Inspirados neste princípio, os sistemas tântricos concebem o corpo como metáfora ou imagem do cosmos. Os centros sensíveis são nós de energia, confluências de correntes estelares, sanguíneas, nervosas. Cada uma das posturas dos corpos abraçados é o signo de um zodíaco regido pelo ritmo tríplice da seiva, do sangue e da luz. O templo de Konarak é coberto por uma delirante selva de corpos enlaçados: estes corpos são também sóis que se levantam de seu leito de chamas, estrêlas que se acoplam. A pedra arde, as substâncias enamoradas se entrelaçam. As bodas alquímicas não são diversas das humanas. Po-Chu-I nos conta em um poema autobiográfico que:

(4) *Katha Upanishad*, veja-se nota 3.

In the middle of the night I stole a furtive glance;  
The two ingredients were in affable embrace;  
Their attitude was most unexpected,  
They were locked together in the posture of man and wife,  
Intertwined as dragons, coil with coil<sup>5</sup>.

Para a tradição oriental a verdade é uma experiência pessoal. Portanto, em sentido estrito, é incomunicável. Cada um deve começar e refazer por si mesmo o processo da verdade. E ninguém, exceto aquele que empreende a aventura, pode saber se chegou ou não à plenitude, à identidade com o ser. O conhecimento é inefável. Às vezes, este "estar no saber" se exprime em uma gargalhada, um sorriso ou um paradoxo. Mas esse sorriso pode também indicar que o adepto não encontrou nada. Todo o conhecimento se reduziria então a saber que o conhecimento é impossível. Uma vez ou outra os textos se comprazem com este gênero de ambigüidades. A doutrina resolve-se em silêncio. Tao é indefinível e inominável: "O Tao que pode ser nomeado não é o Tao absoluto; os Nomes que podem ser pronunciados não são os Nomes absolutos". Chuang-Tsé afirma que a linguagem, por sua própria natureza, não pode exprimir o absoluto, dificuldade que não é muito distinta da que se desvela aos criadores da lógica simbólica. "Tao não pode ser definido... Aquêlê que conhece, não fala. E o que fala, não conhece. Portanto, o Sábio prega a doutrina sem palavras." A condenação das palavras origina-se da incapacidade da linguagem para transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes, do isto em função do aquilo. "Quando se fala de apreender a verdade, pensa-se nos livros. Mas os livros são feitos de palavras. As palavras, é claro, têm um valor. O valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, este sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras<sup>6</sup>." Com efeito, o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas não as alcança jamais. Os objetos estão mais além das palavras.

Apesar de sua crítica da linguagem, Chuang-Tsé não enunciou à palavra. O mesmo acontece com o budismo Zen, doutrina que se resolve em paradoxos e em silêncio mas à qual devemos duas das mais altas criações verbais do homem: o teatro *Nô* e o *hai-ku de Bashô*. Como explicar esta contradição? Chuang-Tsé afirma que o sábio "prega a doutrina sem palavras". Ora, o taoísmo —

(5) Arthur Waley, *The Life and Times of Po-Chu-I*, Londres, 1949.

(6) Arthur Waley, *The Way and Its Power. A Study of the Tao Tê Ching and its Place in the Chinese Thought*, Londres, 1949.

diversamente do cristianismo — não crê nas boas ações. Tampouco nas más: simplesmente não crê nas ações. A prédica sem palavras a que alude o filósofo chinês não é a do exemplo, mas a de uma linguagem que seja algo mais do que a linguagem: palavra que diga o indizível. Embora Chuang-Tsé jamais tenha pensado na poesia como uma linguagem capaz de transcender o sentido de isto e aquilo e de dizer o indizível, não se pode separar seu raciocínio das imagens, jogos de palavras e outras formas poéticas. Poesia e pensamento se entrecruzam em Chuang-Tsé até formar uma só tela, uma única matéria insólita. O mesmo deve dizer-se das outras doutrinas. Graças às imagens poéticas o pensamento taoísta, hindu e budista resulta compreensível. Quando Chuang-Tsé explica que a experiência de Tao implica um retôrno a uma espécie de consciência elementar ou original, onde os significados relativos da linguagem resultam inoperantes, recorre a um jôgo de palavras que é um enigma poético. Diz que esta experiência de regresso ao que somos originalmente é "entrar na gaiola dos pássaros sem fazê-los cantar". *Fan* é gaiola e regresso; *ming* é canto e nomes<sup>7</sup>. Assim, a frase quer dizer também: "regressar ali onde os nomes não são necessários", ao silêncio, reino das evidências. Ou ao lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser. A imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas. Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer.

A linguagem é significado: sentido de isto ou aquilo. As plumas são leves; as pedras, pesadas. O leve é leve em relação ao pesado, o escuro diante do luminoso, etc. Todos os sistemas de comunicação vivem no mundo das referências e dos significados relativos. Daí que sejam conjuntos de signos dotados de certa mobilidade. Por exemplo, no caso dos números, um zero à esquerda não é o mesmo que um zero à direita: as cifras modificam seu significado de acôrdo com a sua posição. Outro tanto ocorre com a linguagem, só que a sua gama de mobilidade é muito superior às de outros processos de significação e comunicação. Cada vocábulo possui vários significados, mais ou menos conexos entre si. Esses significados se ordenam e se precisam de acôrdo com o lugar da palavra na oração. Os outros desaparecem ou se atenuam. Ou, dizendo de outro modo: em si mesmo o idioma é uma infinita possibilidade de significados; ao atualizar-se em uma frase, ao converter-se verdadeira-

(7) Arthur Waley, *op cit.*

mente em linguagem, essa possibilidade se fixa em uma única direção. Na prosa, a unidade da frase é conseguida através do sentido, que é algo como uma flecha que obriga tôdas as palavras a apontarem para um mesmo objeto ou para uma mesma direção. Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários. Como pode a imagem, encerrando dois ou mais sentidos, ser uma e resistir à tensão de tantas forças contrárias, sem converter-se em um mero disparate? Há muitas proposições, perfeitamente corretas quanto ao que chamaríamos a sintaxe gramatical e lógica, que terminam por ser um contra-senso. Outras desembocam em um sem-sentido, como as citadas por García Bacca em sua *Introducción a la lógica moderna* ("o número dois é duas pedras"). Mas a imagem não é nem um contra-senso nem um sem-sentido. Assim, a unidade da imagem deve ser algo mais do que a meramente formal que se dá nos contra-sensos e em geral em tôdas as proposições que não significam nada ou que constituem simples incoerências. Qual pode ser o sentido da imagem, se vários e díspares significados lutam em seu interior?

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. Uma paisagem de Góngora não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas possuem realidade e consistência, embora vivam em esferas distintas. São duas ordens de realidades paralelas e autônomas. Nestê caso, o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal ou que "el pirú es primo del sauce" (Carlos Pellicer). Mas esta verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que êsse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos. Esta pretensão das imagens poéticas possui algum fundamento objetivo? O aparente contra-senso ou sem-sentido do dizer poético encerra algum sentido?

Quando percebemos um objeto qualquer, êste se nos apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Esta pluralidade se unifica, instantaneamente, no momento da percepção. O elemento unificador de todo êste conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso da mais simples, casual e distraída percepção dá-se uma certa intencionalidade, segundo demonstraram as análises fenomenológicas. Assim, o sentido não só é o fundamento da linguagem como também de toda apreensão da realidade. Nossa experiência da pluralidade e da ambigüidade do real parece que se redime no sentido. A semelhança da percepção ordinária, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade. Até aqui o poeta não realiza algo que não seja comum ao resto dos homens. Vejamos agora em que consiste a operação unificadora da imagem, para diferenciá-la das outras formas de expressão da realidade.

Tôdas as nossas versões do real — silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática, etc. — não recriam aquilo que pretendem exprimir. Limitam-se a representá-lo ou descrevê-lo. Se vemos uma cadeira, por exemplo, percebemos instantaneamente sua côr, sua forma, os materiais com que foi construída, etc. A apreensão de tôdas estas notas dispersas não é obstáculo para que, no mesmo ato, nos seja dado o significado da cadeira: o de ser um móvel, um utensílio. Mas se queremos descrever nossa percepção da cadeira, teremos que ir aos poucos e por partes: primeiro sua forma, depois sua côr e assim sucessivamente até chegar ao significado. No curso do processo descritivo foi-se perdendo pouco a pouco a totalidade do objeto. A princípio a cadeira foi apenas forma, mais tarde uma certa espécie de madeira e finalmente puro significado abstrato: a cadeira é um objeto que serve para sentar-se. No poema a cadeira é uma presença instantânea e total, que fere de um golpe a nossa atenção. O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção, a cadeira nos é dada com tôdas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. Assim, a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou, como dizia Machado: não representa, mas apresenta. Recria, revive nossa experiência do real. Não vale a pena assinalar que essas ressurreições não são somente as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e remota.

O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente.

A cadeira é muitas coisas ao mesmo tempo: serve para sentar-se, mas também pode ter outros usos. E outro tanto ocorre com as palavras. Logo que reconquistam a sua plenitude, readquirem seus significados e valores perdidos. A ambigüidade da imagem não é diversa da ambigüidade da realidade, tal como a apreendemos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, possuidora de um sentido recôndito. Por obra da imagem produz-se a instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade. Portanto, o acôrdo entre o sujeito e o objeto dá-se com certa plenitude. Esse acôrdo seria impossível se o poeta não usasse da linguagem e se essa linguagem, por meio da imagem, não recuperasse a sua riqueza original. Mas esta volta das palavras à sua primeira natureza — isto é, à sua pluralidade de significados — é apenas o primeiro ato da operação poética. Ainda não apreendemos de todo o sentido da imagem poética.

Tôda frase possui uma referência a outra, é suscetível de ser explicada por outra. Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras. Quando tropeçamos com uma sentença obscura, dizemos: "O que estas palavras querem dizer é isto ou aquilo". E para dizer "isto ou aquilo" recorremos a outras palavras. Tôda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em consequência, o sentido ou significado é um *querer dizer*. Ou seja: um dizer que pode dizer-se de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens. Ao ver a cadeira, apreendemos instantaneamente seu sentido: sem necessidade de recorrer à palavra, sentamo-nos. O mesmo ocorre com o poema: suas imagens não nos levam a outra coisa, como ocorre com a prosa, mas nos colocam diante de uma realidade concreta. Quando o poeta diz dos lábios de sua amada: "pronuncian con desdén sonoro hiel", não faz um símbolo da brancura ou do orgulho. Coloca-nos diante de um fato sem recorrer à demonstração: dentes, palavras, gelos, lábios, realidades díspares, apresentam-se de um só golpe diante de nossos olhos. Goya não nos descreve os horrores da guerra: oferece-nos simplesmente a imagem da guerra. Os comentários, as referências e as explicações ficam sobrando. O poeta não

quer dizer: *diz*. Orações e frases são meios. A imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu sentido. Nela acaba e nela começa. O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação. Assim pois, as palavras — que haviam recuperado sua ambigüidade original — sofrem agora outra desconcertante e mais radical transformação. Em que consiste?

Derivados da natureza significante da linguagem, dois atributos distinguem as palavras: primeiro, sua mobilidade ou intermutabilidade; segundo, por virtude de sua mobilidade, a capacidade de uma palavra de poder ser explicada por outra. Podemos dizer de muitas maneiras a idéia mais simples. Ou mudar as palavras de um texto ou de uma frase sem alterar gravemente o sentido. Ou explicar uma sentença por outra. Nada disto é possível com a imagem. Há muitas maneiras de dizer a mesma coisa em prosa; só existe uma em poesia. Não é a mesma coisa dizer "de desnuda que está brilla la estrella" e "la estrella brilla porque está desnuda". O sentido se degradou na segunda versão: de afirmação converteu-se em rasteira explicação. A corrente poética sofreu uma baixa de tensão. A imagem faz com que as palavras percam a sua mobilidade e intermutabilidade. Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. Deixaram de ser instrumentos. A linguagem deixa de ser um utensílio. O retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical; a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. Fica agora explicado o que disse ao começar esse livro: o poema é linguagem — e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação —, mas é também mais alguma coisa. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa.

A experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. A imagem reconcilia os contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras — exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre as suas

próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação. Mais alguém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem; ela mesma.

Certo, nem em tôdas as imagens os opostos se reconciliam sem destruir-se. Algumas descobrem semelhanças entre os termos ou elementos de que se compõe a realidade: são as comparações, segundo Aristóteles as definiu. Outras aproximam "realidades contrárias" e produzem assim uma "nova realidade", como diz Reverdy. Outras provocam uma contradição insuperável ou um sem-sentido absoluto, que denuncia o caráter irrisório do mundo, da linguagem ou do homem (a esta classe pertencem os disparos do humor e, já fora do âmbito da poesia, as piadas). Outras nos revelam a pluralidade e interdependência do real. Há, enfim, imagens que realizam o que parece ser uma impossibilidade, tanto lógica quanto lingüística: as núpcias dos contrários. Em tôdas elas — apenas perceptível ou inteiramente realizado — observa-se o mesmo processo: a pluralidade do real manifesta-se ou expressa-se como unidade última, sem que cada elemento perca sua singularidade essencial. As plumas são pedras, sem deixar de ser plumas. A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia escapar-lhe. O dizer poético diz o indizível.

A censura que Chuang-Tsé faz à palavra não atinge a imagem, porque ela já não é, em sentido estrito, função verbal. Com efeito, a linguagem é sentido disto ou daquilo. O sentido é o nexó entre o nome e aquilo que nomeamos. Assim, implica distância entre um e outro. Ao enunciarmos certa classe de proposição ("o telefone é comer". "Maria é um triângulo", etc.) produz-se um sem-sentido porque a distância entre a palavra e a coisa, o signo e o objeto, torna-se insalvável: a ponte, o sentido, rompeu-se. O homem fica só, encerrado em sua linguagem. E na verdade fica também sem linguagem, pois as palavras que emite são puros sons que já não significam nada. Com a imagem sucede o contrário. Longe de aumentar, a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa. O sentido — na medida em que é nexó ou ponte — também desaparece: já não há nada que apreender, nada que assinalar. Mas não se produz o sem-sentido ou o contra-sentido e sim algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo. Outra vez: o sentido da imagem é a própria imagem. A linguagem ultrapassa



o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível: as pedras são plumas, isto é aquilo. A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende — e às vezes o consegue — recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade.

A verdade do poema apóia-se na experiência poética, que não difere essencialmente da experiência de identificação com a "realidade da realidade", tal como foi descrita pelo pensamento oriental e uma parte do ocidental. Esta experiência, reputada indizível, expressa-se e comunica-se pela imagem. E aqui nos defrontamos com outra perturbadora propriedade do poema, que será examinada mais adiante\*: em virtude de ser inexplicável, exceto por si mesma, a maneira própria de comunicação da imagem não é a transmissão conceitual. A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro*. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer "dêste" ou "daquele" êsse "outro" que é êle mesmo. O universo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por tôdas as formas e o homem pode ser, por fim, o seu desejo: êle mesmo. A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: êle mesmo e aquêle outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem — êsse perpétuo chegar a ser — é. A poesia é entrar no ser.

(\*) O autor refere-se a outro ensaio, "A consagração do instante", do seu livro *El arco y la lira*, também constante do presente volume. (N. do T.)

## A CONSAGRAÇÃO DO INSTANTE

Em páginas anteriores procurou-se distinguir o ato poético de outras experiências limítrofes. Agora faz-se necessário mostrar como êsse ato irreduzível se insere no mundo. Embora a poesia não seja religião, nem magia, nem pensamento, para realizar-se como poema apóia-se em algo alheio a si mesma. Alheio, mas sem o qual não poderia encarnar-se. O poema é poesia e, além disso, outras coisas. E êste *além disso* não é algo posticho ou acrescentado, mas um constituinte de seu ser. Um poema puro seria aquêle em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar — exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não

