

Noturno de San Ildefonso

1. *Inventa a noite em minha janela*
outra noite,
outro espaço:
festa convulsa
em um metro quadrado de negrume.
Momentâneas
confederações de fogo,
nômades geometrias,
números errantes.
Do amarelo ao verde ao vermelho
desenrola-se a espiral.
Janela:
lâmina imantada de chamadas e respostas,
caligrafia de alta voltagem,
mentido céu/inferno da indústria
sobre a pele mutável do instante.
- Signos-sementes:*
a noite os dispara,
sobem,
explodem lá em cima,
precipitam-se,
já queimados,
em um cone de sombra,
reaparecem,
luzes divagantes,
racimos de sílabas,

* Poeta e professor do Departamento de Letras da Universidade de São Paulo.

incêndios giratórios,
dispersam-se,
cacos outra vez.

A cidade os inventa e os anula.
Estou na entrada de um túnel.
Estas frases perfuram o tempo.
Talvez seja eu esse que espera no fim do túnel.
Falo com os olhos fechados.

Alguém
plantou em minhas pálpebras
um bosque de agulhas magnéticas,
alguém
guia a fileira destas palavras.

A página
tornou-se um formigueiro.
O vazio
Estabeleceu-se na boca do meu estômago.
Caio
interminavelmente sobre esse vazio.
Caio sem cair.

Tenho as mãos frias,
os pés frios
—mas os alfabetos ardem, ardem.
O espaço
faz-se e se desfaz.

A noite insiste,
a noite apalpa a minha testa,
apalpa os meus pensamentos.

O que quer?

Os colonos levantaram,
sobre o canal aterrado e o ídolo enterrado,
outra cidade
– não branca: rosa e ouro –
ideia tornada espaço, número tangível.
Assentaram-na
no cruzamento de oito direções,
suas portas
ao invisível abertas:
ao céu, ao inferno.

Bairro que dorme.
Andamos por galerias de ecos,
entre imagens quebradas:
nossa história.
Calada nação das pedras.
Igrejas,
vegetação de cúpulas,
suas fachadas,
petrificados jardins de símbolos.
Embarrancados
na proliferação rancorosa de casas anãs,
palácios humilhados,
fontes sem água,
afrontados frontispícios.
Cúmulos,
madréporas insubstanciais:
acumulam-se
sobre as graves moles,
vencidas
não pelo pesadume dos anos,
pelo opróbrio do presente.
Praça do Zócalo,
vasta como o firmamento:
espaço diáfano,
frontão de ecos.

Oculto, imóvel, intocável,
o presente –não suas presenças– está sempre.

Entre o fazer e o ver,
ação ou contemplação,
escolhi o ato de palavras:
fazê-las, habitá-las,
dar olhos à linguagem.
A poesia não é a verdade:
é a ressurreição das presenças,
a história
transfigurada na verdade do tempo não datado.
A poesia,
como a história, se faz;
a poesia,
como a verdade, se vê.

A poesia:
encarnação
do sol-sobre-as-pedras em um nome,
dissolução
do nome em um além das pedras.

A poesia,
ponte pênsil entre história e verdade,
não é o caminho a isto ou àquilo:
é ver
a quietude no movimento,
o trânsito
na quietude.

A história é o caminho:
não vai a parte alguma,
todos o caminhamos,
a verdade é caminhá-lo.
Não vamos ou voltamos:
estamos nas mãos do tempo.

A verdade:
saber-nos,
desde a origem,
suspensos.
Fraternidade sobe o vazio.

4. *As ideias dissipam-se,
 ficam os espectros:
 verdade do vivido e padecido.
 Fica um sabor quase vazio:
 o tempo
 –furore compartilhado–
 o tempo
 –esquecimento compartilhado–
 por fim transfigurado
 na memória e em suas encarnações.
 Fica
 o tempo feito corpo compartilhado: linguagem.
 Na janela,
 simulacro guerreiro,
 acende-se e se apaga
 o céu comercial dos anúncios.
 Atrás,
 pouco visíveis,
 as constelações verdadeiras.
 Aparece,
 entre caixas d’água, antenas, lajes de cobertura,
 coluna líquida,
 mais mental do que corpórea,
 cascata de silêncio:
 a lua.
 Nem fantasma nem ideia:
 foi deusa e é hoje claridade errante.
 Minha mulher dorme.
 Também é lua,
 claridade que transcorre
 –não entre escolhos de nuvens,
 entre as penhas e as penas dos sonhos:
 também é alma.
 Flui sob os seus olhos fechados,
 desde a sua frente despenha-se,
 torrente silenciosa,
 até os seus pés,
 em si mesma se desapruma
 e de si própria brota,*

Notas

A “Escuela Nacional Preparatoria” ocupa o antigo colégio de San Ildefonso, construído pelos jesuítas em meados do século XVII e expropriado pelo governo liberal no século XIX. É um dos edifícios mais bonitos da Cidade do México mas, como diz o historiador Manuel Toussaint, foi “mal adaptado à sua função atual e sofreu graves danos”. (*Arte colonial en México*, 1962).

Pág. 3, vv. 23-4. Ramón López Velarde: “Dia 13”.

Idem, v. 25. Gérard de Nerval: “Artémis”.

Nota do tradutor

O Colégio de San Ildefonso, situado a duas esquinas da praça do Zócalo e a uma da Catedral, começado nos finais do século XVI e concluído cento e cinquenta anos depois, é um dos edifícios coloniais mais importantes do México. Originalmente construído pelos Jesuítas, teve a sorte dos grandes conventos da Ordem em todo o mundo católico depois de sua expulsão durante o Iluminismo: foi hospital, quartel e, finalmente, no século dezanove, e por iniciativa de Juárez, tornou-se sede da “Escuela Nacional Preparatoria”, vinculada à Universidade Nacional. A Revolução Mexicana recuperou-o e, sob a direção de José Vasconcelos, seus imponentes pátios com galerias delimitadas por três ordens superpostas de colunas de granito, tornaram-se espaço para a propaganda oficial, através dos murais que Siqueiros e Orozco pintaram, em consonância com aqueles de Rivera no Palácio Nacional. Assim, a Revolução impunha a sua marca sobre alguns dos mais significativos monumentos do passado mexicano. Esses espaços –o Palácio Nacional, no Zócalo, e San Ildefonso– passaram a representar o sustentáculo plástico da retórica redentorística do momento histórico e político do México revolucionário. Não por acaso, se no Palácio Nacional Rivera tratava da história do país em sucessivos planos cronologicamente dispostos ao redor do pátio de honra, em San Ildefonso, lugar não do poder político, mas sim do intelectual, os murais têm menos referências históricas precisas (embora sim as incluam) e evocam uma espécie de gesta mítica do espírito mexicano –guiado pelo materialismo

histórico professado por Siqueiros, principalmente—, rumo a uma nova ordem política e mesmo, digamos, cósmica. Gerações e gerações de estudantes, entre elas a de Octavio Paz, passaram por essas arcadas e se prepararam para o ingresso na Universidade nesses pátios, convivendo com a plástica muralista, resultante da política cultural desenvolvida pela Revolução Mexicana.

Dos três principais poemas longos de Octavio Paz —*Piedra de Sol* (1956), *Blanco* (1967) e *Nocturno de San Ildefonso* (publicado em *Vuelta*, 1976),¹ este último é o que mais objetivamente vincula-se à trajetória do poeta adolescente no cenário por excelência do seu *bildungs*: a Cidade do México ainda sob o efeito da Revolução. Se *Piedra de Sol*, poema ao qual traduzi há já algum tempo,² vincula-se estreitamente ao grande calendário asteca, descoberto em 1790 e que ocupa a posição central no Museu Nacional de Antropologia, e propõe um lugar de exploração, na poética paziana, das relações entre Poesia e Mito e se, por sua vez, *Blanco*, traduzido por Haroldo de Campos,³ que apresenta uma composição de partes intercambiáveis e se vincula aos rolos orientais, às práticas tântricas e ao universo espiritual budista, ocupa um lugar de exploração das relações Poesia e Linguagem, *Nocturno de San Ildefonso* organiza-se ao redor de três níveis de memória inter-relacionados, a individual, a coletiva e a urbanística, para endereçar-se ao tópico Poesia e História.⁴

Significativamente, não é a partir de uma narração histórica qualquer que o poema toma corpo. Ao contrário, é justamente contra a tela fosca de uma janela noturna, em cujo “metro de negrura” imprimem-se as luzes casuais e os reflexos de néon da cidade moderna, que Paz começa a ver fervilhar-se, em sua memória, o jovem de então e os cenários de sua formação intelectual e política. De fato, é a identificação dessa espécie de “poço do tempo” em suspensão que o poeta se apercebe tomado de uma sorte de “fogo sagrado”: “(...) alguém/ guia a fileira destas palavras./ A página/ tornou-se um formigueiro. (...)” Ao final do entrecho, é a própria noite —hora por excelência de Sofia

1 Para a presente tradução, utilizei-me da edição publicada em *Obra Poética II (1969-1998)*, de Octavio Paz. México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2004; págs. 62-71.

2 Vide: *Piedra de Sol/Piedra de Sol*: Rio de Janeiro, Gunabara, 1988; São Paulo, Selo Demônio Negro, 2003.

3 Vide: *Transblanco*; 1ª Ed. São Paulo, Siciliano, 1986.

4 Não nos esqueçamos que o subtítulo do primeiro volume das *Obras Completas* de Octavio Paz (México, FCE, 1994; 2ª Ed.), chamado *La Casa de la Presencia* —que reúne alguns de seus mais importantes ensaios sobre poesia e poética (*El arco y la lira*, *Los hijos del limo* e *La otra voz*)— é, justamente, “Poesía y Historia”. Nesse sentido, a importância de “Nocturno de San Ildefonso” no corpus paziano torna-se óbvia.

Neste cenário próprio da “calada nação das pedras”, o poeta descobre-se em dois momentos paradoxalmente sucessivos e simultâneos: o “jovem que caminha por este poema,/ entre San Ildefonso e o Zócalo/ é o homem que o escreve”; disso resulta o caráter deambulatório da narração e a origem mesma do nome do poema: “esta página/ também é uma caminhada noturna.”⁶ Nesta terceira parte do “Noturno de San Ildefonso”, tal zigzague deságua na avaliação crítica das opções e marcas ideológicas próprias do entre guerras, no qual as experiências da juventude são revisitadas pelo poeta adulto. A memória individual dimensiona-se em coletiva; a autocrítica, em interpretação da história; neste sentido, este “Noturno” espelha as críticas que Paz enceta contra os extremismos políticos e ideológicos em sua ensaística coeva.⁷ Nesse sentido, particularmente a paixão esquerdizante da intelectualidade latino-americana, vista pelo poeta tanto neste poema como em seus ensaios como originária na Conquista e na subsequente catequese forçada (“Preceitos e conceitos,/ soberba de teólogos:/ golpear com a cruz,/ fundar com sangue [...])”, soma-se ao império da razão, que terminou por fabricar uma verdade aterradora no século passado: “cada ano foi um monte de ossos”. Nesse levantamento –do qual, diga-se de passagem, não se exclui o poeta, que o processa utilizando-se via de regra da primeira pessoa do plural–, chega a uma conclusão que contradiz, justamente, a razão iluminista, origem da super-valorização contemporânea da noção de História como basilar para avaliar a experiência individual: “minha história,/ serão as histórias de um erro?/ A história é o erro.”

A partir desse momento, o resgate da poesia, como fiel da verdade a-histórica, discerne-se no poema, em sucessivos entrecchos que se incluem, em minha opinião, entre os melhores de Paz. Exemplo?: “A verdade/ é o fundo do tempo sem história.” Em poucas palavras, sua visão da aliança entre sujeito, poesia e tempo não frente porém *contra* o império da história (e da razão... e das constrições das ideologias...), resultará em soberbas aproximações ao impulso da poesia: “A poesia,/ ponte pênsil entre história e verdade,/ não é o caminho a isto ou àquilo:/ é ver/ a quietude no movimento,/ o trânsito/ na quietude”. Aqui, aproxima-se da dicção relativizadora do alto modernismo;

6 Frise-se que o deambular ressalta-se como “método” poético moderno a partir de Baudelaire e suas *flâneries*; sem embargo disso, a “deambulação imóvel” de Paz, quem “vê” o passado projetado na negrura da janela que observa, assemelha-se também ao resultado de uma disciplina ascética, na qual o “olho interior” é quem “vê”, enquanto o corpo permanece estático.

7 Penso em *El ogro filantrópico* (1ª Ed. 1979), que analisa a política mexicana e principalmente os efeitos do “Partido Revolucionario Institucional”, o PRI, fundado em 1929, na vida do México.

penso, por exemplo, na descrição da experiência da captação da quietude do movimento, presente no Eliot dos *Four Quartets* (que remete, por sua vez, ao Wordsworth de “Tintern Abbey”, exemplo de dicção do alto romantismo).⁸

É nesse sentido que prossegue a deambulação imóvel, noturna, de Paz. No quarto e último movimento do poema, acorde com a noção paziana de que a vivência do próprio poético enseja a percepção da presença –de si próprio, do outro, e da mesma poesia– como algo definidor do poético, o poema se atualiza na superação/encontro da temporalidade na redescoberta da janela enquanto objeto – em cujo “(...) simulacro guerreiro,/ acende-se e se apaga/ o céu comercial dos anúncios” e que esconde “pouco visíveis/ as constelações verdadeiras”–. A partir daí, deixado o rapto original, o poeta recupera o instante, a cotidianidade: é na descrição do corpo de sua mulher adormecida, e que apenas “flui sob os olhos fechados”, que história, tempo e poema reúnem-se em um *corpo*.

Não o corpo da ou na história, mas o do outro, sujeito/objeto do amor, que faz o quarto encher-se, apaziguadoramente, “de areia de lua”. A noturnidade desfaz-se diante do argênteo do agora; assim chega ao fim, e começo, a deambulação estática.

8 De “Burnt Norton” (parte II), cito: “No imóvel ponto do mundo que gira. Nem só carne nem sem carne./ Nem de nem para: no imóvel ponto, onde a dança é que se move./ Mas nem pausa nem movimento. (...)” (cf. T.S Eliot: *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira; Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981); de “Lines composed a few Miles above Tintern Abbey”, de Wordsworth, cito: “While with an eye made quiet by the Power/ Of harmony, and the deep Power of joy/ We see into the life of things.” In: *The Harvard Classics*, v. 41– “English Poetry 2 – from Collins to Fitzgerald”. Nova Iorque, Collier, várias Ed. (1ª Ed. 1910).

varia

