

Octavio Paz, leitor de Fernando Pessoa: crítica, tradução e poesia

Daiane Walker Araujo*

Keywords

Octavio Paz, Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Criticism, Translation, Poetry.

Abstract

This article proposes to revisit the critical and poetic interest of Octavio Paz in the work of Fernando Pessoa. The discovery of this poetry, which has contributed to the enlargement of the Mexican poet's vision of modern poetry, has earned him one of the most famous essays in Pessoa's critical fortune, "Fernando Pessoa, el desconocido de sí mismo" (1961), until today considered one of the most enlightening conceptions of Pessoa's aesthetic experience. Considering the critical passion expressed in this text, we try to discuss the reading proposals of Paz, especially concerning Alberto Caeiro, as well as an excerpt from his translations of the Portuguese poet. Finally, we will illustrate how the encounter with the work of Pessoa caused a transformation in the poetic themes of Octavio Paz.

Palavras-chave

Octavio Paz, Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Crítica, Tradução, Poesia.

Resumo

Este artigo propõe-se a revisitar o interesse crítico e poético de Octavio Paz sobre a obra de Fernando Pessoa. A descoberta dessa poesia, que terá contribuído para o alargamento da visão do poeta mexicano sobre a poesia moderna, valeu-lhe um dos mais célebres ensaios da fortuna crítica pessoana, "El desconocido de sí mismo" (1961), até hoje considerado uma das sínteses mais elucidativas da experiência estética de Pessoa. Considerando a paixão crítica aí manifestada, procuraremos discutir as proposições de leitura de Paz, sobretudo no que diz respeito a Alberto Caeiro, bem como um excerto de suas traduções do poeta português. Por fim, ilustraremos o quanto o encontro com a obra de Pessoa terá provocado uma transformação nos temas poéticos de Octavio Paz.

* Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

*Entre mis encuentros imaginarios, el de
Fernando Pessoa fue uno de los más profundos.*
Octavio Paz

I.¹

Octavio Paz descobre Fernando Pessoa tardiamente e em contexto inusitado: no outono de 1958, em Paris, a escritora surrealista Nora Mitrani apresenta-lhe o poeta através de uma tradução sua para o francês, publicada na revista dirigida por André Breton, *Le surréalisme, même*. Trata-se de um longo excerto da “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, um poema de Caeiro (“A espantosa realidade das coisas”) e outro de Fernando Pessoa (“Gomes Leal”). A publicação era sucinta, mas resumia essencialmente os tópicos cardeais do “caso Pessoa”, isto é, a suposta origem (psicológica e literária) de seus heterônimos e as polaridades poéticas do “mestre” e de seu criador. Fora o bastante para despertar uma paixão no poeta mexicano: “Leí sus poemas de manera distraída, después con sorpresa y al fin fascinado” (PAZ, 2003: 179). Esse entusiasmo resultou em dois ensaios (1961 e 1988) e em mais de cinquenta poemas traduzidos para o espanhol e antologizados², tornando-se Octavio Paz um dos principais divulgadores da obra pessoana em língua espanhola.³

Em se tratando de um *encuentro profundo*, e não de mera descoberta, a relação de Paz com Pessoa compõe sua *busca* – atitude central de sua atividade crítica e poética – por compreender a modernidade através das obras de poetas que a enfrentaram. Pessoa, como poucos, (des)encarnou o drama da consciência moderna, de modo que a sua obra, como crítica “da linguagem, da estética e da moral de seu tempo” (PAZ, 1979a: 7), revela-se para Paz como um exemplo capital, e surpreendentemente periférico, porque fora do eixo Alemanha-França-Inglaterra, do que nomeou “tradição da ruptura” (PAZ, 2013: 13), movimento crítico das literaturas a partir do Romantismo. Nesse sentido, interessará a Paz não o “caso psicológico”, mas o “caso literário” da personalidade poética de Fernando Pessoa. Em seus ensaios, vemos ideias que se tornaram axiomáticas na fortuna crítica pessoana, como a célebre máxima “Os poetas não têm biografia. Sua obra é sua

¹ Agradeço aos professores Horácio Costa e Caio Gagliardi pelas valiosas contribuições a este artigo.

² O primeiro ensaio, “El desconocido de sí mismo”, é o estudo introdutório a Fernando Pessoa, *Antología*, seleção e tradução de Octavio Paz (México, D.F.: Universidad Autónoma de México, 1961). Foi republicado em *Cuadrivio* (México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1965), livro em que Paz reúne quatro ensaios sobre os poetas modernos Rubén Darío, Ramón López Velarde e Luis Cernuda, além de Pessoa. O segundo texto, “Intersecciones y bifurcaciones: A. O. Barnabooth, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro”, data de 1988 e foi publicado na revista *Vuelta*, n.º 147, fevereiro de 1989.

³ Anteriores às de Paz, são conhecidas as traduções de Ángel Crespo (seleção de *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid: Rialp, 1957) e de Rodolfo Alonso, primeiro tradutor de Pessoa para o espanhol na América Latina (*Poemas*, Buenos Aires: Fabril Editora, 1961).

biografia” (PAZ, 2012b: 201)⁴, ou, então, fazendo coro com exegetas como Jorge de Sena, “Pessoa, que es su creador y su criatura, heterónimo de sí mismo” (PAZ, 2003: 179), ou mesmo afirmações discutíveis, hoje já superadas pela crítica, em que se destaca a ideia de que “Caeiro, Reis e Campos são os heróis de uma novela que Pessoa nunca escreveu” (PAZ, 2012b: 209), emprestada da metáfora do “romancista em poetas”, de Adolfo Casais Monteiro.



Fig. 1. *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 3.^a Ed, 2012.

Não será à toa que, da leitura de poemas de Octavio Paz, posteriores ao encontro, os ecos da poética pessoana surjam sem alusões diretas, mas assimilados pelas elucidações do próprio crítico. Este estudo se configura, pois, como uma tentativa de discussão de sua análise crítica sobre o poeta, notadamente a interpretação da obra de Alberto Caeiro, bem como de uma busca por determinadas convergências que apontariam para a presença de Fernando Pessoa na poesia do poeta mexicano.⁵

⁴ Essa célebre asserção de Paz parece encontrar eco em uma passagem redigida pelo próprio Pessoa, ao esboçar o perfil biográfico de Alberto Caeiro: “A vida de Caeiro não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida” (PESSOA, 1976: 115). Também Caeiro reproduz em verso a consciência da ausência de vida narrável e a menor importância da biografia para a compreensão do poeta: “Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia, | Não há nada mais simples. | Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte. | Entre uma e outra coisa todos os dias são meus” (PESSOA, 1972: 237).

⁵ Também Adolfo Castañón, em recensão crítica à reedição da *Antología* (1961) organizada e traduzida por Paz, destaca a importância da descoberta de Fernando Pessoa para o desenvolvimento da obra crítica e poética do autor mexicano: “Ese traslado sería una transmutación y en cierto modo una transfusión: el poeta mexicano nacido bajo el signo del Tigre buscaría en el yo plural de ubicua sombra del poeta nacido bajo el signo de la Rata claves para seguir su propio” *Pessoa Plural: 10* (0./Fall 2016)

II.

Como pensador da modernidade, um dos temas centrais da visão crítica e literária de Octavio Paz diz respeito à potencialidade da palavra poética, à sua resistência ou rebeldia, face aos questionamentos da razão crítica, que tudo analisa, desconstrói e recria. Num momento em que o sujeito se vê inexoravelmente cindido pela consciência de si mesmo, Paz continua acreditando na palavra como ponte entre sujeito e objeto, produtora da metáfora que reduz (mas não anula) a distância entre o sentir e o pensar, o ser e o falar, o homem e o mundo. Se o surgimento da linguagem está nas bases dessa separação, ela é, em contrapartida, definidora do próprio homem, da sua pluralidade enquanto “ser feito de palavras”, irreduzível a um sentido único, a uma unidade coesa: “El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo” (PAZ, 1994: 61). Nesse sentido, o fazer poético consiste, não em restituir ao homem a sua unidade, mas em produzir uma imagem instantânea de si mesmo, por meio dos recursos que a própria linguagem lhe dispõe.

Essa teoria, apresentada sistematicamente em *El arco y la lira*, nos auxilia a compreender as leituras de Paz sobre a obra de Alberto Caeiro, presentes em ambos os ensaios mencionados, na medida em que a experiência caeiriana representa, para o crítico, exatamente o contrário da busca pela “metáfora de si mesmo”, ou seja, a “outridade”, princípio que rege, em diferentes medidas, a poesia moderna:

Experiência feita do tecido de nossos atos diários, a *outridade* é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo. E também: estou só e estou contigo, em um não sei onde que é sempre aqui. Contigo e aqui: quem és tu, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui?

(PAZ, 2012a: 107)

Dentre todos os heterônimos (ortônimo inclusive), a poesia caeiriana é a mais rebatida por sua “paixão crítica”. Sem fazer juízos propriamente de valor a respeito da original dicção poética de Caeiro, Paz coloca-se em contraposição a ele, como um poeta que responde a outro poeta de uma perspectiva diametralmente oposta, tanto assim que escreve uma “Refutação de Alberto Caeiro” no ensaio de 1988, em resposta aos versos “Digo de mim ‘sou eu’. | E não digo mais nada. Que

camino y adentrarse en el bosque pánico de la alienación deslindada por el enigmático poeta vanguardista nacido en Lisboa y educado en Durban, África del Sur, en portugués y en inglés” (CASTAÑÓN, 2010: 96).

mais há a dizer?” (PESSOA, 1972: 234) Isso porque a proposição do “mestre”, o seu “caminho de saúde” (PERRONE-MOISÉS, 2001: 201), como define Leyla Perrone-Moisés, resulta, aos olhos do crítico, em uma irrealidade, uma vez que se afirma como reversibilidade a um estado original contrastante com a busca paziana pela alteridade: “O mais natural e simples dos heterônimos é o menos real. Isto se dá por excesso de realidade. O homem, sobretudo o homem moderno, não é de todo real. Não é um ente compacto como a natureza ou as coisas; a consciência de si é sua realidade insubstancial” (PAZ, 2012b: 211).

Sua interpretação de Caieiro parte, assim, de dois pressupostos: o regresso à unidade perdida, visado pelo poeta, consiste em uma *afirmação da identidade* e, portanto, em uma *negação do poeta moderno*, que, por saber-se cindido, não vê caminho para si, senão através da alteridade: “Caieiro é a única afirmação feita por Pessoa. Caieiro é o sol [...]; o sol não tem consciência de si porque nele pensar e ser são uma mesma coisa. Caieiro é tudo o que Pessoa não é e, além disso, tudo que nenhum poeta moderno pode ser: o homem reconciliado com a natureza” (PAZ, 2012b: 209). O problema parece residir não no fato de Caieiro buscar um retorno à natureza, experiência já realizada pelos românticos, mas em procurar o esvaziamento da própria linguagem, reduzida à materialidade dos sentidos, e renegar a consciência como obstáculo. Da perspectiva de Paz, Caieiro é o contrário das contradições e situa-se fora da história, uma vez que procura uma atemporalidade e uma unidade que não se apresentam pacificamente no horizonte do homem moderno. Mas para Paz não há crítica sem consciência, nem homem sem linguagem, nem poesia sem história: “Não somos regidos pelo princípio de identidade e suas enormes e monótonas tautologias, e sim pela alteridade e pela contradição, a crítica em suas vertiginosas manifestações” (PAZ, 2013: 37)

Mediante a tentativa caeiriana de apagamento das dualidades sujeito/objeto, homem/coisa, homem/palavra, Paz não se deixa lê-lo senão como um *mito*: o “mito do poeta inocente, isto é, antes da linguagem”:

O poeta inocente é um mito, mas é um mito que funda a poesia. [...] O poeta é a consciência das palavras, isto é, a nostalgia da realidade real das coisas. Certo, as palavras também foram coisas antes de ser nomes de coisas: no mito do poeta inocente, isto é, antes da linguagem. [...] Fala inocente: silêncio no qual nada se diz porque tudo está dito, tudo está se dizendo. A linguagem do poeta se alimenta desse silêncio que é fala inocente. Pessoa, poeta real e homem cético, precisava inventar um poeta inocente para justificar a sua própria poesia. Reis, Campos e Pessoa dizem palavras mortais e fechadas, palavras de perdição e dispersão: são o pressentimento ou a nostalgia da unidade. Ouvimo-las contra o fundo de silêncio dessa unidade.

(PAZ, 2012b: 211)

Não se pode negar a força reveladora dessa visão do “drama em gente” (PESSOA, 1928: 10), em que Caieiro é tido como o silêncio fundamental da própria criação, o princípio totalizante de que partem os seus discípulos, para confirmar

que nunca poderão ser como o “mestre”. No entanto, a interpretação de Paz não atenta para o fato de que Pessoa instaura os seus próprios mitos e que estes, como todas as proposições pessoanas, são também falhados, mitigados pelos paradoxos que os constituem. O argumento de que se trata apenas de uma apresentação da proposição caeiriana, sem uma análise mais profunda do que ele, de fato, realiza, não parece caber aqui: no ensaio de 1988, a refutação de Paz ao poeta retoma a ideia de mito, porém atentando para a sua intenção de unidade entre o “eu” e o “ser”, como um símile da totalidade divina: “Caeiro es un mito, el mito del *Yo soy*” (PAZ, 2003: 180). Em *Los hijos del limo*, esse mito também se define por não mais ser compatível com a experiência moderna: “Deus é o Um, só tolera a alteridade e a heterogeneidade como pecados de não-ser; a razão tende a se separar de si mesma: toda vez que se examina, ela se cinde; toda vez que se contempla, vê outra si mesma” (2013: 36).



Fig. 2. *Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda.*
Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

A base da leitura de Paz assume, pois, que *Caeiro é o que diz ser*. Ainda que, em certo momento, o vocabulário do crítico assuma a distância entre a *proposição* e a *realização* que definem a poesia caeiriana – “A debilidade de Caeiro não reside em suas ideias (esta é, antes, a sua força); consiste na irrealidade da experiência que *diz* encarnar” (PAZ, 2012b: 210, grifo nosso) –, Paz não focaliza nem a “debilidade”, nem o “dizer”, mas apenas a “irrealidade” de sua experiência, ou seja, o caráter utópico, destituído de carga dramática, da busca caeiriana. Nesse sentido, Paz

compõe o grupo de críticos que, segundo Eduardo Lourenço, operaram a “osmose fatal entre *o que ele diz* e *o que ele é*” (LOURENÇO, 1981: 35).

O que se destaca dessa leitura é que Caeiro seria, então, o avesso do poeta moderno, quase uma discrepância na literatura da modernidade. Entretanto, se atentarmos para os princípios que definem o poeta moderno em *Los hijos del limo*, percebemos que essa mesma teoria seria iluminadora para uma compreensão mais profunda do drama caeiriano.

Segundo Paz, a poesia moderna tem por base de criação dois procedimentos básicos: a *analogia* e a *ironia*, ambos atravessados pela razão crítica: “[A analogia é a] crença na correspondência entre todos os seres e mundos” (PAZ, 2013: 62); “Entretanto, surge um momento em que a correspondência se rompe; há uma dissonância que se chama, no poema: ironia, e na vida: mortalidade. A poesia moderna é a consciência dessa dissonância *dentro* da analogia” (63); “A analogia é o reino da palavra *como*, essa ponte verbal que, sem suprimi-las, reconcilia as diferenças e as oposições” (75); “A ironia revela a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico, o outro lado da razão: quebra do princípio de identidade” (54). Ora, para Paz, em Caeiro não há analogia possível, na medida em este procura a supressão das correspondências (“Procuro encostar as palavras à ideia | E não precisar dum corredor | Do pensamento para as palavras” (PESSOA, 1972: 225). Assim, segundo o crítico, “a palavra *como* não figura em seu vocabulário; cada coisa está submersa em sua própria realidade” (PAZ, 2012b: 211). De que essa noção é contestável, os poemas de Caeiro são largo exemplo. Pode-se dizer que a poesia de Caeiro é fundada na palavra *como*, uma vez que é ela que estabelece o pacto com o leitor, necessário para se compreender a singular reflexividade de sua busca pelo real objetivo. Para citar apenas um exemplo:

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.
Toda a paz da Natureza sem gente
Vem sentar-se a meu lado.
Mas eu fico triste como um pôr de sol
Para a nossa imaginação,
Quando esfria no fundo da planície
E se sente a noite entrada
Como uma borboleta pela janela.

(PESSOA, 1972: 203)

Havendo, pois, analogia, o que dizer da ironia? A ironia como “dissonância” e “quebra do princípio da identidade” é o que separa Caeiro da unidade primordial que *diz* ser. Como esclarece Eduardo Lourenço:

O “que ele diz” (e também o que Pessoa ou Campos dizem que ele diz) é de fato a expressão [...] de qualquer coisa anterior à própria distinção entre poesia e prosa. [...] Mas o que ele *é*, do que vive em cada poema é da *distância* (infinita) que separa consciência e mundo, olhar e coisa vista. Caeiro nasce para a anular, mas é no espaço que separa olhar e realidade, consciência e sensação que o seu verbo (a sua voz) irônica e gravemente se articula.

(LOURENÇO, 1981: 36)

Nesse sentido, Caeiro não é ingênuo; ele *quer* sê-lo, na medida em que tenta (ou faz pensar que tenta) dissolver o pensamento e a consciência. *Caeiro é uma analogia de si mesmo*, roída pela ironia que instaura, a cada passo, uma nova contradição dentro de sua proposição. Reconhecer a analogia e a ironia de sua obra seria um início da compreensão do drama fundamentalmente moderno que impulsiona o seu *querer ser igual a si mesmo*. Além de compreender essa poesia como um *efetivo* regresso à unidade perdida, Paz não atenta para o movimento crítico que ela oculta (outra face de sua ironia), e portanto não aplica a Caeiro a leitura que faz de outros poetas modernos que intentaram essa busca. Note-se o que diz em *Los hijos del limo*: “O regresso ao tempo do começo, ao tempo anterior à ruptura, implica uma ruptura. Não há como negar, por mais surpreendente que tal proposição nos pareça, que só a modernidade pode realizar a operação de volta ao princípio original, porque só a idade moderna pode negar a si mesma” (PAZ, 2013: 45). É exatamente pela necessidade dessa ruptura que, em nossa visão, e na de críticos como Leyla Perrone-Moisés, Caeiro busca se mover, crítica e ironicamente:

O “Paganismo Absoluto” de Caeiro finca suas raízes em recusas; é a busca de um caminho contra a corrente, numa direção diversa da que trouxe Fernando Pessoa, da que nos trouxe, ao que somos: ocidentais acidentados, fraturados entre o objetivismo e o subjetivismo, o intelectualismo e o sentimentalismo, a ciência e a metafísica.

(PERRONE-MOISÉS, 2001: 150)

Essa recusa, enquanto movimento crítico, só é verificável no plano discursivo da poesia de Caeiro, ou seja, naquilo que efetivamente realizou na sua escrita, e que difere do “ideal de felicidade” que propaga em sua obra. Não se trata, portanto, de uma estratégia de salvação, mas antes de um dos componentes fulcrais do irresoluto “drama em gente” pessoano, uma vez que encena a própria impossibilidade dessa recusa. Como esclarece Caio Gagliardi, “será melhor pensar que a poesia-Caeiro não se limita ao mito Caeiro” (GAGLIARDI, 2011: 21):

O exercício crítico de se ler Alberto Caeiro para além da linha de suas afirmações implica constatar que a linguagem dos poemas não é meramente referencial ou denotativa. O ponto crítico situado entre o ser e o querer ser constitui, como traço próprio, o lugar de atuação dessa escrita.

(GAGLIARDI, 2011: 22)

Finalmente, se observarmos as traduções de Caeiro feitas por Octavio Paz, é possível encontrar algumas alterações na versão em espanhol que reiteram a sua visão do poeta como ingênuo, mas não moderno.⁶ É certo que tais traduções se justificam por si mesmas enquanto exercício de criação, e não “como un trabajo de investigación o de información literaria”: o objetivo principal de Octavio Paz tradutor era “a partir de poemas en otras lenguas [...] hacer poemas en la mía”, segundo afirma em “Nota preliminar” (2004a: 318) ao volume de suas traduções completas, *Versiones y diversiones*. Não obstante, para os fins deste trabalho, as mudanças feitas na língua de chegada dizem algo sobre Paz leitor de Caeiro que comprova o que vimos dizendo. Atentemos para as diferenças grifadas no seguinte poema:

Dizes-me: tu és mais alguma cousa	Dices: tú eres algo más
Que uma pedra ou uma planta.	Que una piedra o una planta.
Dizes-me: sentes, pensas e sabes	Dices: sientes, piensas y sabes
Que pensas e sentes.	Que piensas y sientes.
Então as pedras escrevem versos?	Entonces, ¿las piedras escriben versos?,
<u>Então</u> as plantas têm ideias sobre o mundo?	¿Las plantas tienen ideas sobre el mundo?
Sim: há diferença.	Sí, hay una diferencia.
<u>Mas</u> não é a diferença que encontras;	No la diferencia que tú crees:
<u>Porque</u> o ter consciência não me obriga a ter	Tener conciencia no me obliga a tener teorías
[teorias sobre as cousas:	[sobre las cosas:
<u>Só</u> me obriga a ser consciente.	Me obliga a ser consciente.
[...]	
Sim, escrevo versos, e a pedra não escreve <u>versos</u> .	Sí, yo escribo versos – y la piedra no los escribe.
Sim, faço ideias sobre o mundo, e a planta	Sí, tengo ideas sobre el mundo – y la planta no
[nenhumas.	[las tiene.
<u>Mas</u> é que as pedras não são poetas, são pedras;	Las piedras no son poetas: son piedras.
<u>E</u> as plantas são plantas <u>só</u> , e não pensadores.	Las plantas son plantas, no pensadores.
<u>Tanto</u> posso dizer que sou superior a elas por isto,	¿Voy a decir por eso que soy superior a ellas?
<u>Como</u> que sou inferior.	También podría decir lo contrario.
Mas não digo isso: <u>digo da pedra</u> , “é uma pedra”,	Pero no digo esto ni aquello. Digo
<u>Digo da planta</u> , “é uma planta”,	De la piedra: es una piedra: Digo
<u>Digo de mim</u> , “sou eu”.	De la planta: es una planta: Y digo
<u>E</u> não digo mais nada. Que mais há a dizer?	De mí: soy. No digo más.
	¿Hay algo más que decir?
(PESSOA, 1972: 234)	(PAZ, 2004b: 482-483)

⁶ Se Octavio Paz iniciou suas leituras de Fernando Pessoa por meio de traduções francesas, quando começa a traduzi-lo já teria tido contato com os textos em português, conforme descreve na abertura do ensaio “El desconocido de sí mismo”: “Me procuré las traducciones y estudios de Armand Guilbert [sic]. Su lectura me reveló a un gran poeta, casi desconocido entre nosotros. [...] la pintora Vieira da Silva me prestó la *Obra poética*, en la edición de Río de Janeiro; conseguí el tomo de ensayos de Adolfo Casais Monteiro; más tarde, no sin dificultades, adquirí los volúmenes de la edición portuguesa. Casi sin darme cuenta empecé a traducir algunos poemas de Álvaro de Campos. Insensiblemente pasé a los otros heterónimos” (PAZ, 2003: 150).

59-28a
3

Comerei omei? (No eis)
 Se tiver de Ana ou, e fim e
 Ami ouer
 Nos me temam amicalat.

p. 79-81

Dize-me: tu és mais alguma cousa
 Que uma pedra, a um flauto,
 Um rio: fonte, pevoa, e salobro
 Que pevoa e vento.
 Dize-me: pevoa ouer vento?
 E tu pevoa tem vento ou
 vento?

Sim: ha offa,
 ha offa, pe encontro
 Que o teu curso a tua dize e a
 que o teu curso
 De me dize a se curvante.
 Ce sou mais pe uma pedra ou flauto?
 Não sei.
 De offa. Não sei o ped mais ou
 vento.

BIBLIOTECA NACIONAL

Fig. 3a. BNP/E3, 58-28a. "Dizes-me: tu és mais alguma cousa".

Há que se destacar dois aspectos importantes das alterações feitas por Paz (recorrentes em suas traduções de Caetano). Em primeiro lugar, as partículas suprimidas, “então”, “mas”, “porque”, “só”, “tanto... como”, são marcas próprias do discurso reflexivo que caracteriza a tensão fundamental dessa poesia: é através do pensamento que Caetano procura dissolver o pensamento. O uso persistente dos conectores, dispondo com clara organicidade o seu discurso retórico, acentua a distância a que o heterônimo se situa quanto à realização do que se propõe a ser, o que assinala uma pista relevante da ironia que suspende suas afirmações. Além disso, tais marcas são evidências do prosaísmo dessa poesia (assim como a repetição da conjunção “e” e da palavra “versos” em uma mesma linha, igualmente elidida pelo tradutor), de modo que, suprimidas as partículas, o poema se acomoda em um lirismo mais tradicional, menos prosaico.

Em segundo lugar, o apagamento do pronome “eu” do verso “Digo de mim, ‘sou eu’”, traduzido como “digo | De mí: soy”, sintetiza a leitura de Caetano como o mito do “eu sou”. Se na expressão “sou eu”, o verbo é acompanhado do seu complemento, característica fundamental da materialidade do pensamento caetano e de sua busca pela alegoria de si mesmo, o isolamento da palavra “soy”, por sua vez, destaca o ser como plenitude, como unidade total. De modo análogo, na tradução, o deslocamento da palavra “Digo” para o final do verso, precedida de um ponto final, isola-a do complemento, que, no poema em português, lhe é subsequente no mesmo verso. Paz deliberadamente enfatiza, assim, a intransitividade da palavra, que aqui se apresenta como um dizer original, genesiaco, fundador. “Digo”, “sou” – e a realidade existe. A quebra do ritmo, decorrente da quebra do verso, revela a sua intencionalidade em acentuar o caráter mítico que encontra na poesia do “guardador de rebanhos”. (Pode-se dizer que o tom do poema na tradução está mais próximo, pela sua sobriedade, dos *haicais* criados por Leyla Perrone-Moisés, em “Caetano Zen”, com o fim de demonstrar, basicamente, o que o poeta se aproxima de ser, não fosse a sua constante “racionalização das imagens” (PERRONE-MOISÉS, 2001: 185). O que a crítica brasileira propõe é uma ficção metodológica, um curioso procedimento de leitura da poesia desse heterônimo, baseado na extração de *haicais* dos poemas originais. Para isso, não lhe é suficiente colher e rearranjar alguns dos versos de Caetano; é necessária a limpeza sintática do verso, que se dá pela supressão dos conectores, pronomes e conjunções, para que o novo verso atinja a sobriedade própria do *haikai*. Ora, não bastasse constatarmos, guardadas as devidas proporções, procedimento similar adotado por Paz em suas traduções de Caetano, será a própria Leyla Perrone-Moisés a constatar que também ao poeta mexicano interessaria a experiência do *haikai* enquanto “caminho de saúde” para a poesia: “Levados pela mesma aspiração premente, numerosos intelectuais contemporâneos sentiram-se atraídos pelo Zen e numerosos poetas sentiram-se atraídos pelo *haikai* (Ezra Pound e Octavio Paz, entre muitos outros)” (2001: 201).

As reflexões que aqui propusemos situam, desse modo, o diálogo tenso que o poeta-crítico Octavio Paz estabelece com o “mestre”. Não se pode dizer o mesmo de sua relação com Fernando Pessoa. Na terceira e última parte deste estudo, procuraremos demonstrar alguns indícios, não de uma tensão, mas de uma identificação que a leitura de Pessoa parece ter produzido na poesia de Paz.

III.

A tese de Octavio Paz sobre a literatura da modernidade, exposta em *Los hijos del limo*, termina por situar a sua própria poesia dentro de uma geração que surge no “ocaso” da arte moderna. As preocupações de sua contemporaneidade, segundo Paz, já não estavam voltadas para a negação como princípio crítico e criador, mas sim para uma *poética de convergência*, direcionada antes ao presente atemporal da poesia, do que à constante necessidade de mudança e renovação: “Não se tratava, como em 1920, de inventar, e sim de *explorar*. O território que atraía esses poetas não estava nem fora nem dentro. Era uma zona onde confluem o interior e o exterior: a zona da linguagem” (PAZ, 2013: 152, grifo nosso).

A experiência poética de Fernando Pessoa parece ter sido um desses caminhos explorados por Paz. Se Caeiro é refutado, porque é visto como mito e não como representação da consciência moderna, o problema da cisão do sujeito, que atravessa as obras de Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Fernando Pessoa, será um tema pessoano convergente com as intuições e concepções de sujeito de Octavio Paz. O tom de sua poesia, entretanto, não terá a mesma tragicidade do “drama em gente” (PESSOA, 1928: 10): “Esses poetas [da sua geração] haviam aprendido a refletir e a caçoar de si mesmos: sabiam que o poeta é o instrumento da linguagem” (PAZ, 2013: 152). Que Pessoa também não “caçoava” de si mesmo, não é o caso de afirmarmos. Porém a dramaticidade com que expõe ironicamente a perda da identidade, sobretudo na poesia de Campos, não atinge igual dimensão nas reflexões sobre o sujeito da linguagem, que surgem em uma série de poemas do poeta mexicano.

Salientamos ainda, que, em literatura, é o encontro com Baudelaire que inicia, para Paz, a fratura da plenitude do sujeito: “Encontrarse con Baudelaire significa encontrarse con uno mismo; quiero decir, encontrarse caído en el pozo de la conciencia. Es la experiencia de la caída pero, asimismo, es la experiencia del ensimismamiento. Una experiencia satánica: es un gravitar hacia el fondo de uno mismo, ese fondo que es un sínfin...” (Paz, 2003: 178). Essa queda do sujeito no poço da consciência, experiência que está no cerne do arranjo heteronímico, já está presente, pois, desde o início de sua produção poética, ou seja, muito antes de sua descoberta de Pessoa, em 1958. Observem-se dois exemplos, retirados de *Libertad bajo palabra* (1935-1957), em que o sujeito vê-se cindido pelo procedimento da escrita, mas, por meio desse mesmo desdobramento, acaba por retornar ao seu eu:

ARCOS

A Silvina Ocampo

¿Quién canta en las orillas del papel?
 Inclinado, de pechos sobre el río
 de imágenes, me veo, lento y solo,
 de mí mismo alejarme: letras puras,
 constelación de signos, incisiones
 en la carne del tiempo, ¡oh escritura,
 raya en el agua!

Voy entre verdores
 enlazados, voy entre transparencias,
 entre islas avanzo por el río,
 por el río feliz que se desliza
 y no transcurre, liso pensamiento.
 Me alejo de mí mismo, me detengo
 sin detenerme en una orilla y sigo,
 río abajo, entre arcos de enlazadas
 imágenes, el río pensativo.
 Sigo, me espero allá, voy a mi encuentro,
 río feliz que enlaza y desenlaza
 un momento de sol entre dos álamos,
 en la pulida piedra se demora,
 y se desprende de sí mismo y sigue,
 río abajo, al encuentro de sí mismo.

(PAZ, 1979b: 42)

ESCRITURA

Cuando sobre el papel la pluma escribe,
 a cualquier hora solitaria,
 ¿quién la guía?
 ¿A quién escribe el que escribe por mí,
 Orilla hecha de labios y de sueño,
 Quieta colina, golfo,
 Hombro para olvidar al mundo para siempre?

Alguien escribe en mí, mueve mi mano,
 escoge una palabra, se detiene,
 duda entre el mar azul y el monte verde.
 Con un ardor helado
 contempla lo que escribo.
 Todo lo quema, fuego justiciero.
 Pero este juez también es víctima
 y al condenarme, se condena:
 no escribe a nadie, a nadie llama,
 a sí mismo se escribe, en sí se olvida,
 y se rescata, y vuelve a ser yo mismo.

(PAZ, 1979b: 76)

Em ambos os poemas, a escrita se configura como separação e encontro do “eu” consigo mesmo. “¿Quién canta en las orillas del papel?”: o poeta, consciente da perda da musa, inclina-se sobre a margem do papel, como se andasse à beira de um rio de pensamento, e se deixa afastar de si mesmo através da escrita. O rio de imagens produz a distância, mas também a religação. A água, a transparência, surge como representação do sujeito que nela se reflete e vê, nesse espelhamento, nessa metáfora de seu eu, um reenlace consigo mesmo. No poema “Escritura”, há um desdobramento do sujeito poético, que se sente guiado por um outro no momento da escrita: “Alguien escribe en mí, mueve mi mano”. A semelhança com um excerto do poema “Passos da Cruz”, de Pessoa, salta aos olhos: “Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela | E oculta mão colora alguém em mim” (PESSOA, 1972: 127). Todavia, novamente aqui a separação entre o que concebe a poesia e o que a escreve resulta na fusão entre as instâncias do sujeito e do objeto: “a sí mismo se escribe, en sí se olvida, | y se rescata, y vuelve a ser yo mismo”.

A questão central desses poemas diz respeito não a uma tentativa de recuperar os contornos da identidade do sujeito, mas antes em descobrir “o outro no mesmo”, ou seja, “a alteridade imanente ao real e ao sujeito”, uma vez que a poesia moderna recusa o Ser transcendente, pois “é *nosso* mundo e o próprio *Eu* que se revelam outros” (COLLOT, 2006: 30). É na experiência cotidiana e no território da linguagem que o eu se reconhece como ser plural.

Se a constituição do sujeito através da alteridade será sempre um tópico norteador do fazer poético de Octavio Paz, essa tendência não o impedirá de explorar o seu contrário: o momento em que o eu se apresenta como *sentimento de não existir*. Experiência pessoana por excelência, que instaura o vazio de uma noção de instância autoral ligada à consciência de um sujeito empírico, a radicalidade desse procedimento insinua-se em alguns poemas de Paz, posteriores ao seu conhecimento de Pessoa:

AQUÍ

Mis pasos en esta calle
Resuenan
 en otra calle
donde
 oigo mis pasos
pasar en esta calle
donde

Sólo es real la niebla

(PAZ, 1979b: 318)

IDENTIDAD

En el patio un pájaro pía,
como el centavo en su alcancía.

Un poco de aire su plumaje
se desvanece en un viraje.

Tal vez no hay pájaro ni soy
ése del patio en donde estoy.

(PAZ, 1979b: 330)

DÓNDE SIN QUIÉN

No hay
ni un alma entre los árboles
Y yo
no sé adónde me he ido.

(PAZ, 1979b: 440)

No poema “Aquí”, há um desencontro entre o sujeito que anda na rua e o sujeito que se ouve andar na rua: os passos não ressoam *aqui*, mas sempre em *outro lugar*, onde o eu já não está. O drama da reflexividade, do sujeito cindido entre as sensações e o pensamento, revela-se na estrutura abismal do poema, deixando-nos a impressão de um ir e vir que, não fosse o corte final, poderia seguir-se indefinidamente⁷. A palavra “donde”, nesse sentido, se aponta para a circularidade dos versos, introduz também a sua conclusão: “Sólo es real la niebla”. Não se trata, portanto, de um poema que busca fixar um aqui e um agora, como defende a *poética da presença* de Paz, mas antes de explicitar a experiência da dissolução do eu, que se autoanalisa constantemente, ou seja, de explorar a constatação pessoana de que “O que em mim sente ‘stá pensando” (PESSOA, 1972: 144).

A estrutura do poema “Identidad” assemelha-se à definição de *haikai* proposta por Paz em seu prefácio a *O livro dos Hai-Kais* (1987): “De um ponto de vista formal o hai-kai divide-se em duas partes. Uma, da condição geral e da situação temporal e espacial do poema [...]; a outra, relampejante, deve conter um elemento ativo. Uma descritiva e quase enunciativa; a outra inesperada. A percepção poética surge do choque entre ambas” (*apud* PERRONE-MOISÉS, 2001: 180, n. 51). Assim, as duas primeiras estrofes apresentam uma situação descritiva, aparentemente distanciada do sujeito que a introduz, e a estrofe final encerra o poema com um elemento inesperado, em que o próprio eu se insinua. Entretanto, ao contrário do que se espera de um *haikai*, o poema não estabelece a “perfeita comunhão do sujeito com o objeto, da percepção com o real, da linguagem com a coisa: *satori*” (PERRONE-MOISÉS, 2001: 176) A realidade do objeto serve, antes, para contrastar com a irrealidade do próprio sujeito; ou melhor, o objeto torna-se irreal – “Un poco de aire su plumaje | se desvanece en un viraje” – para que o sujeito se

⁷ É o que acontece em outro poema de Paz do mesmo livro, “Reversible”, que não faz a conclusão final, terminando simplesmente com um jocoso “etcétera”.

identifique com ele. Dessa perspectiva, o título do poema, “Identidad”, é tão irônico quanto o do poema anterior.

Enfim, em “Dónde sin quién”, que também glosa e subverte a estrutura do *haikai*, repete-se a mesma evidência dos poemas precedentes: a única realidade do eu é estar ausente o tempo todo. Aquele que vê a névoa, o pássaro, as árvores, ou seja, o sujeito da escrita, posto ser a partir da observação (imaginária ou não) que essas imagens ganham forma poética, esse mesmo sujeito revela-se ausente.

Mantenhamos essa reflexão em suspenso, para ler um último poema de Paz:

LA PALABRA ESCRITA

Ya escrita la primera
palabra (nunca la pensada
sino la otra –ésta
que no la dice, que la contradice,
que sin decirla está diciéndola)
Ya escrita la primera
palabra (uno, dos, tres–
arriba el sol, tu cara
en el centro del pozo,
fija como un sol atónito)
Ya escrita la primera
palabra (cuatro, cinco–
no acaba de caer la piedrecilla,
mira tu cara mientras cae, cuenta
la cuenta vertical de la caída)
Ya escrita la primera
palabra (hay otra, abajo,
no la que está cayendo,
la que sostiene al rostro, al sol, al tiempo
sobre el abismo: la palabra
antes de la caída y de la cuenta)
Ya escrita la primera
palabra (dos, tres, cuatro–
verás tu rostro roto,
verás un sol que se dispersa,
verás la piedra entre las aguas rotas,
verás el mismo rostro, el mismo sol,
fijo sobre las mismas aguas)
Ya escrita la primera
palabra (sigue,
no hay más palabras que las de la cuenta)

(PAZ, 1979b: 325-326)

O poema se divide em duas estruturas paralelas, que se repetem por seis vezes: a primeira, o refrão “Ya escrita la primera | palabra”, deixa latente uma situação de escrita poética, convidando o leitor a uma reflexão de caráter

metalinguístico; a segunda dispõe-se em uma meditação parentética, que surge como metáfora dos desdobramentos do sujeito durante o processo de escrita. Essa metáfora consiste na imagem de uma figura, um “tu”, que se debruça sobre um poço e atira uma pedrinha (“atirar a primeira pedra” como símile de “escrever a primeira palavra”). O sujeito se olha no fundo do poço, a transparência da água reflete sua imagem: é meio-dia, o sol atinge o seu auge, “tu cara | en el centro del pozo, | fija como un sol atónito”. Enquanto se observa, busca a consciência do instante, a duração da palavra antes que a ponte entre o eu e o outro se dissolva, contando os segundos da queda, “uno, dos, tres...”, até o momento em que a pedra toca a água, e a imagem se desvanece, evidenciando a transitoriedade do sujeito enquanto representação, reflexo de si mesmo.

Essa metáfora parece encenar o sentido da expressão espanhola “caer en la cuenta” (“cair em si” ou “dar-se conta”, em português). A palavra “cuenta” guarda um duplo significado no poema: em “cuenta | la cuenta vertical de la caída”, o termo marca o *tempo* da pedra/palavra que cai e a iminência da dissolução da imagem; já no verso final, “no hay más palabras que las de la cuenta”, o valor de “cuenta” se duplica, reiterando a ideia de duração, mas também revelando o seu sentido enquanto *consciência*, a única que resta quando a presença instantânea da imagem se perde. “Caer en la cuenta”: cair no poço da consciência, no abismo de si mesmo, e não se encontrar senão na fugacidade do momento em que a palavra poética é lançada. No contexto da poesia mexicana, esse poema ecoa os célebres versos de Ramón López Velarde (poeta a quem Paz dedicou longo e importante ensaio) em “El viejo pozo” (*Zozobra*, 1919):

El viejo pozo de mi vieja casa
sobre cuyo brocal mi infancia tantas veces
se clavaba de codos, buscando el vaticinio
de la tortuga, o bien el iris de los peces,
es un compendio de ilusión
y de históricas pequeñeces.

(VELARDE, 1977: 127)

Entretanto, se aqui o poço serve como alegoria do próprio poeta, enquanto testemunha das ilusões e das pequenezas do contexto provinciano em que se situa, representando, portanto, uma *permanência* face à circunstancialidade do movimento da história e das transformações do espaço, no poema de Paz a ilusão é o próprio sujeito, que não encontra no poço senão a perda de sua unidade e a imagem breve que só a poesia consegue reter. Experiência muito semelhante encontra-se em um poema de Álvaro de Campos:

Os antigos invocavam as Musas.
Nós invocamo-nos a nós mesmos.
Não sei se as Musas apareciam —

Seria sem dúvida conforme o invocado e a invocação. —
 Mas sei que nós não aparecemos.
 Quantas vezes me tenho debruçado
 Sobre o poço que me suponho
 E balido “Ah!” para ouvir um eco,
 E não tenho ouvido mais que o visto —
 O vago alvor escuro com que a água resplandece
 Lá na inutilidade do fundo...
 Nenhum eco para mim...
 Só vagamente uma cara,
 Que deve ser a minha, por não poder ser de outro.
 É uma coisa quase invisível,
 Exceto como luminosamente vejo
 Lá no fundo...
 No silêncio e na luz falsa do fundo...

Que Musa!...

(PESSOA, 1972: 396)

O poema parte da perda da transcendência (as Musas) para buscar na imanência do sujeito a inspiração poética – tema que aparece no poema “Arcos”, referido no início desta discussão. Mas aqui não há revelação (“silêncio”), nem iluminação (“alvor escuro”, “luz falsa”), tampouco visão (“só vagamente uma cara”, “uma coisa quase invisível”). Na busca do outro, em Fernando Pessoa, nada se revela plenamente: “nós não aparecemos”. Como porta-voz da ausência de si mesmo, o poeta tematiza o seu próprio vazio, a sua inexistência irremediável. Mas como afirma Paz sobre Campos e Barnabooth (“heterônimo” de Valéry Larbaud), esses poetas “no son Narciso: están fascinados por sus defectos, no por sus perfecciones” (PAZ, 2003: 174).

É curioso como nos poemas de Paz e de Campos, o fundo do poço destaca-se enquanto base da (não) representação do sujeito. No excerto “Ya escrita la primera | palabra (hay otra, abajo, | no la que está cayendo, | la que sostiene al rostro, al sol, al tiempo | sobre el abismo: la palabra | antes de la caída y de la cuenta)”, a superfície do poço como fonte, origem de que brota a água, manifesta-se como o fundamento da própria poesia. Ora, é esta a interpretação que Octavio Paz propõe sobre o lugar da poesia de Caeiro na obra de Fernando Pessoa: o silêncio fundador, o mito da palavra original em que se apoiam os outros heterônimos. O poema, nesse sentido, pode ser lido como uma metáfora do jogo heteronímico, da perspectiva crítica preconizada por Paz. Não é exatamente a mesma imagem que se apresenta nos versos de Campos: “Lá no fundo... | No silêncio e na luz falsa do fundo... || Que Musa!...”. Mais próximos à ideia de um poço sem fundo, de que não se vê o fim, o “silêncio”, a “luz falsa” e a “Musa” são signos de um sujeito oculto, insondável enquanto essência de um eu.

A essa altura, consideramos oportuno retomar a conhecida noção de “desconhecido de si mesmo”, designada por Paz como sendo a substância medular da obra pessoana, a partir da convergência que parece revelar com a sua própria poesia. Entretanto, no ensaio em que trata desse tópico, as diferenças entre ambas as experiências poéticas se insinuam sutilmente. Para o poeta mexicano,

Escrevemos para ser o que somos ou para ser aquilo que não somos. Em um ou em outro caso, nos buscamos a nós mesmos. E se temos a sorte de encontrar-nos – sinal de criação – descobriremos que somos um desconhecido. Sempre o outro, sempre ele, inseparável, alheio, com teu rosto e o meu, tu sempre comigo e sempre só.

(PAZ, 2012b: 208)

A obra poética de Paz configura-se, desse modo, como procura do outro enquanto afirmação do eu: é uma possibilidade de ser. Mas trata-se de uma conquista instantânea, que acontece no presente do poema e, em seguida, se dissolve. É, portanto, *uma busca crítica*, que questiona os seus próprios limites e que, por conseguinte, sente o impulso de retratar o seu avesso: a própria irrealidade do eu, enquanto ser ausente no momento da escrita. Todavia, ao passo que para Paz o desconhecido se revela no encontro com a alteridade, ainda que fugazmente, Pessoa situa-se “aquém do eu, além do outro” (PERRONE-MOISÉS, 2001), numa zona intermediária em que o sujeito não existe senão enquanto ausência de si mesmo. O ensaio de Paz revela a percepção dessa dimensão do drama pessoano, concluindo que a sua poesia não ultrapassa, porque pretende revelar o próprio vazio, “a iminência do desconhecido”.

O poeta já sabe que não tem identidade. [...] E não aparece o outro, o duplo, o verdadeiro Pessoa. Nunca aparecerá: não há outro. Aparece, insinua-se, o outro, o que não tem nome, o que não se diz e que nossas pobres palavras invocam [...]: Pessoa ou a iminência do desconhecido.

(PAZ, 2012b: 220)

É nesse sentido que o crítico procura uma compreensão espiritual dessa poesia, e não apenas o seu valor estético: a profissão de fé pessoana, configurada como “explosão do eu” nos fragmentos heteronímicos, é tomada como a vivência íntima de “uma paixão”; o poeta, enquanto homem vazio, expõe a irrealidade do ser, face à irrealidade do próprio mundo. Dessa perspectiva, os heterônimos, para Paz, “de certo modo são o que Pessoa teria podido ou desejado ser; de outro, mais profundo, o que *não* quis ser: uma personalidade” (PAZ, 2012b: 219).

Essa lição de que o poeta é um sujeito vazio, “a voz de ninguém”, que se assume enquanto impessoalidade no momento da criação, Paz a incorpora à sua concepção de “outridade”. Seguindo esse ponto de vista, leia-se o seu conceito de *autoria*, apresentado em *Los hijos del limo*:

A crítica do sujeito tampouco equivale à destruição do poeta ou do artista, mas da noção burguesa de autor. Para os românticos, a voz do poeta era a de *todos*; para nós é rigorosamente a voz de *ninguém*. Todos e ninguém são equivalentes e estão a igual distância do autor e de seu eu. O poeta não é “um pequeno deus”, como queria Huidobro. O poeta desaparece atrás de sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos. Seja qual for o nome que demos a essa voz – inspiração, inconsciente, casualidade, acidente, revelação –, é sempre a voz da *outridade*.

(PAZ, 2013: 163)

A poética de Octavio Paz apresenta, pois, um ponto de convergência fundamental com a experiência pessoana, no que diz respeito às oscilações do eu enquanto ausência ou presença instável face ao contato com a alteridade. Depois do percurso aqui traçado, não será difícil perceber tal identificação, que o próprio Paz deixa transparecer em uma nota introdutória à sua poesia completa:

Así, los dos tomos que reúnen mis tentativas poéticas pueden verse como un diario. Sólo que es un diario impersonal: los momentos vividos por el individuo real se han convertido en poemas escritos por una persona sin precisas señas de identidad. Cada poeta inventa a un poeta que es el autor de sus poemas. Mejor dicho: sus poemas inventan al poeta que los escribe.

(PAZ, 2004c: 17)

Pode-se dizer, assim, que a poesia de Paz, ao glosar à sua maneira o drama da consciência moderna, que produzira na obra pessoana a irreconciliável cisão de sua esfera autoral, realiza-se, imaginariamente, como um encontro de Fernando Pessoa com a poesia que o sucedeu.

Bibliografia

- CASTAÑÓN, Adolfo (2010). "Pessoa em Paz", in *Revista de la Universidad de México*, n.º 78, pp. 95-97.
- COLLOT, Michel (2006). "O Outro no Mesmo", in *Alea*, vol. 8, n.º 1, janeiro-junho, pp. 29-38.
- GAGLIARDI, Caio (2011). "Apresentação", in PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Hedra: São Paulo, pp. 9-22.
- Le Surréalisme, même* (1957). André Breton (dir.). Paris: Librairie Jean-Jacques Pauvert, vol. 2.
- LOURENÇO, Eduardo (1981). "A curiosa singularidade de 'Mestre Caeiro'", in *Fernando Pessoa revisitado*. Lisboa: Moraes Editores, 2.ª ed., pp. 33-45.
- O Livro dos Hai-Kais*. Hai-kais de Issa, Buson e Bashô. Tradução de Olga Savary; prefácio de Octavio Paz; desenhos de Manabu Mabe. São Paulo: Massao Ohno Editor/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1987.
- PAZ, Octavio (2013). *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify.
- ____ (2012a). "Os signos em rotação", in *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 3.ª ed., pp. 95-123.
- ____ (2012b). "O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa", in *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 3.ª ed., pp. 201-220.
- ____ (2004a). "Nota preliminar", in *Obra Poética II (1969-1998)*. Obras completas, vol. 12. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 317-318.
- ____ (2004b). "Poemas de Fernando Pessoa", in *Obra Poética II (1969-1998)*. Obras completas, vol. 12. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 473-518.
- ____ (2004c). "Preliminar", in *Obra Poética II (1969-1998)*. Obras completas, vol. 12. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 15-18.
- ____ (2003). "El desconocido de sí mismo"; "Intersecciones y bifurcaciones: A. O. Barnabooth, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro", in *Excursiones/Incursiones*. Obras completas, vol. 2. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 3.ª reimp., pp. 150-169; 170-181.
- ____ (1994). "El lenguaje", in *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Obras completas, vol. 1. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 57-72.
- ____ (1979a). "Prólogo", in *Cuadrivio*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 5ª ed., p. 7.
- ____ (1979b). *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix Barral.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2001). "Caeiro Zen", in *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 147-206.
- PESSOA, Fernando (1976). *Obras em Prosa*. Organização, introdução e notas por Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar.
- ____ (1972). *Obra Poética*. Organização, introdução e notas por Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar.
- ____ (1928). "Tábua Bibliográfica", in *Presença*, n.º 17, Coimbra, Dezembro, p. 10.
- VELARDE, Ramón López (1977). *Poesías completas y El minuterero*. México, D.F.: Editorial Porrúa.