



OCTAVIO PAZ

Eucalipse: o belo ocultamento

Haroldo de Campos

No último livro de poemas de Octavio Paz, *Árbol adentro* (1987), há uma composição particularmente notável, por sua estrutura e por seu intrigante desenvolvimento temático, aliás indeligiável dela como a imantação do fã. Trata-se de “La guerra de la drfada o vuelve a ser eucalipto”.*

1º TEMPO: v. 1 a 16-17

O poema se articula por um jogo de figuras metamórficas, que, através de todo ele, fazem passar seus transformismos. Estruturas de repetição, anafóricas, conduzem o que eu chamaria 1º tempo: as peripécias do *enorme perro* (tricéfalo como o Cérbero mitológico e dantesco, vv. 5-6), desencadeando, vertiginosamente, sucessivas mutações⁽¹⁾:

- 1. *El enorme perro...*
.....
- 9. *el gato...*
- 10. *el perro...*
- 11. *el gato...*
- 12. *el perro...*
- 13. *el humo...*
- 14. *el cielo...*
- 15. *la tempestad...*
- 16. *el rayo...*
- 17. *las cenizas...*
.....
- 19. *el cuarto*
.....
- 22. *el trueno*
.....
- 25. *el agua*

Como ocorre nos “contos maravilhosos”, analisados por Vladfimir Propp em sua pioneira *Morfología Skázki* (1928)⁽²⁾, obra que está na ponta da meada da semiologia da narrativa dos anos 60 e seguintes, os desenvolvimentos da ação são produzidos mediante a exploração de conflitos entre antagonistas paradigmatis: no caso, *el enorme perro*, por um lado, e, por outro, *el gato montés* (v.8). Do confronto de ambos saem dois feixes de mutações, à medida que o *gato* (revertendo a natural expectativa) acaba levando de vencida o *perro* tricéfalo, sendo, por sua vez, “justiçado” por um *rayo* que o fulmina e o reduz a *cenizas* (vv. 16-7). Isto ocorre dentro de uma seqüência enumera-

HAROLDO DE CAMPOS é poeta e ensaísta. Seus livros de poesia mais recentes são *Galáxia* (Editora Ex-Libris) e *A educação dos cinco sentidos* (Editora Brasiliense).

Conferência apresentada em 3 de julho de 1990 no Curso de Verão patrocinado pela Universidade Complutense de Madrid, no Escorial, tendo por objeto a obra de Octavio Paz.

*Ver tradução do poema nas páginas 78-9

1 Numerei os versos do poema para facilidade de análise. Refiro-me à “anáfora” (em latim, *repetitio*) no sentido mais lato que se possa atribuir a essa “figura de elocução”. O termo, tal como o emprego, abrange não apenas a repetição de uma ou mais palavras no início de versos sucessivos, mas, também, a insistência reiterativa nos mesmos esquemas sintáticos, ainda que envolvendo ocasionais variações semânticas. Cf. *Dicionário de términos filológicos*, F. Lázaro Carreter, Madrid, Gredos, 1953; *Elementos de retórica literária*, H. Lausberg, Lisboa, Gulbenkian, 1966.

2 Detive-me longamente sobre o método de Propp (que aplico à exegese estrutural do romance-rapsódia *Macunaima* de Mário de Andrade) em: *Morfologia do Macunaima*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

tiva que é fantástica, porém não “caótica” (à maneira das enumerações de que trata Spitzer). Para esse fim, a lógica do “absurdo” é usada com rigor, a exemplo da lógica “semiológica” que preside ao engendramento dos contos folclóricos. Assim, um antecedente, tratado posicionalmente como causa, produz (e motiva) necessariamente um conseqüente:

11. *gato* vence *perro* (“*le sacó un ojo*”);
12. *perro* se transforma em *humo* (“*ladrido de*”);
13. *humo* sobe ao *cielo*;
14. *cielo* se transforma em *tempestad*;
15. *tempestad* produz *rayos* (“*bajó armada de*”);
16. *rayo* fulmina *gato* (reduzindo-o a *cenizas*, v.16).

2º TEMPO: v. 17 a 25

Com a combustão do *gato montés*, o poema se encaminha para o seu 2º tempo metamórfico: as cinzas felinas se espalham por todo o universo (vv. 17-8). Depois de ampliar seus limites espaciais dessa maneira

desmesurada, o poema, como uma câmera que se aproximasse para dar um *close*, opta por se deter num lugar preciso: um *cuarto* (v. 19). A demarcação desse estrito âmbito domiciliar leva-nos a imaginar um protagonista (um “eu” da enunciação, que é também o “eu-lírico” da composição), sujeito e agente, em derradeira instância, dessa série de transformismos: um homem (o poeta?) que dorme no quarto e sonha essas voraginosas mutações. O quarto, graças a uma típica amplificação onírica – já que o sonho se caracteriza, exatamente, no seu trabalho metafórico e metonímico, por não ter senso de limites⁽³⁾ –, converte-se desde logo nas vastidões desérticas do Saara (v. 19). As notações descritivas passam então a se distribuir por duas redes semânticas. Por um lado, se alinham elementos que dizem respeito àquele âmbito domiciliar anunciado pela palavra *cuarto*, a saber:

a) *cuarto* (v. 19) – *azotea* (v. 22) – *cielo raso* (v. 25).

Por outro, delinea-se uma série que eu definiria como “universal” (por oposição à particularização do marco espacial da anterior), série esta que retoma a geografia fantástica do v. 18 (“*las cuatro esquinas del universo*”) e se prolonga na imagem do *Sahara* evocada no v. 19; desta se passa, por um efeito de compulsiva contigüidade,

à do *simún*” (v. 20, “*sopló el simún*”); vêm, então, o “trovão” (*el trueno*, v. 22) e a “chuva” torrencial (vv. 23-5, “*llovió sin parar*”), cortada de “relâmpagos” (“*cuarenta relâmpagos*”, v. 24). Temos assim:

b) *Sahara* – *simún* – *trueno* – *lluvia* – *relâmpagos*.

As duas séries se encontram e se conjugam quando a chuva diluvial chega não à altura cósmica do céu, mas sim, familiarmente, à do *cielo raso* (25: “*el agua llegó al cielo raso*”). Trata-se de sintagma convencional, metáfora lexicalizada para exprimir o que o *Diccionario manual da Real Academia Española* define como “*techo de superficie plana en lo interior de los edificios*”. Estamos de novo no âmbito particular do “quarto”, por força dessa súbita translação que nos leva de *cielo* (indicado pela palavra *arriba* no v. 23, “*se quebraron los cántaros de arriba*”)⁽⁴⁾ a *cielo raso*. O estereótipo metafórico se revitaliza no contexto carregado de referências a fenômenos atmosféricos ou meteo-



Foto Gil Hungria

rológicos, que vêm sendo suscitadas desde o v. 20 (“*sopló el simún*”) até o 25, ora em foco. Passamos, agora, ao 3º tempo do andamento do poema.

3º TEMPO: v. 26 a 38

Aqui, no v. 26, se introduz a segunda personagem do enredo poemático: a mulher-guerreira, personificação, talvez, da mulher amada que não se deixa conquistar: é o tema da “luta amorosa”, que Dante, por exemplo, desenvolveu tão dramaticamente nas *Rime Petrose* (“*Così nel mio parlar voglio esser aspro, / com'è ne li atti questa bella petra... Ed ella ancide, e non val ch'om si chiuda / né se dilunghi da' colpi mortali / che, com'avesser ali, / giungono altrui e spezzan ciascun'arme: / sì ch'io non so da lei né posso atarme.*”)⁵). A mulher-antagonista entra em cena pelo viés de uma referência à cama (tálamo nupcial?) que se transforma num barco balouçante, com os lençóis à guisa de velas (v. 26, “*en el vértice de la cresta tu cama se bandeaba*; v. 27 “*con las sábanas armaste un velamen*”; v. 28, “*de pie en la proa de tu esquife inestable*”). Neste ponto, começa a descrição do “combate”. De pé, na proa, a amazona capitaneia a sua *cama-esquife*, que é nave e carro triunfal a um só tempo, já que tirada “*por cuatro caballos de espuma y un águila*” (v. 29). Seus cabelos são comparados a uma “*llama ondeante*” (v. 30, “*una llama ondeante tu cabellera eléctrica*”). Fazendo-se ao mar (vv. 31-2), a mulher-guerreira “ataca” o protagonista masculino com sua “artilharia”. Não por acaso este v. 32 é desdobrado em dois segmentos, projetando-se o segundo na página, em destaque (numerei-o como v. 33):

“y te hiciste a la mar,
tu artillería
disparaba desde estribor”
(vv. 32 a 34).

A disposição gráfica faz as vezes de um “ícone de relação” do tipo diagrama (semioticamente falando), e visa a evocar, isomorficamente, como um fotograma sintático, os “canhões” apontados, disparando... A composição retoma o seu aspecto iterativo, não mais através da anáfora introduzida pelo artigo determinativo (*el* ou *la*, vv. 1 a 25), como no 1º e no 2º tempo (nos vv. 19, 22 e 25 deste), mas por meio de uma sucessão de verbos que funcionam como signos da ação bélica desencadeada pela “guerreira”:

tu artillería 34. disparaba
 35. desmantelaba
 36. hacia (añicos)
tus espejos ustorios 38. incendiaban

Observar que esta série fora precedida por outra seqüência dinâmica:

31. levaste (el ancla);
31. capeaste (el temporal);
32. te hiciste (a la mar).

Outro aspecto a notar é que a peleja se dá também num nível retórico metaforizado, já que os efeitos da investida belicosa se produzem nesse nível: *premisas* são desmanteladas (v. 35); *consigüentes* (vale dizer, “*segunda proposición del entimema o del argumento que sólo tiene dos proposiciones*”, no sentido específico que lhe dá a Dialética, *Diccionario da Real Academia*) são feitos em pedaços; *convicciones* são incendiadas. O personagem masculino é assediado no plano da linguagem, no plano da formação dos silogismos e do pensamento lógico. Procedendo dessa área semântica específica, termos como *premisas*, *consigüentes* e *convicciones* produzem um efeito de contraste com os verbos de que são objeto, verbos que regem ações concretas, como no caso da poesia “metafísica” inglesa ou no da mexicana Sor Juana (“*silogismos de colores*”), traço barroquizante.

4º TEMPO: v. 39 a 51

O 4º tempo do poema consistirá na “fuga do personagem masculino” e, consecuti-

3. Tanto Jakobson como Lacan, embora de modo diferente, aproximaram ao par de conceitos “metáfora/metonímia” os termos freudianos *Verdichtung* (“condensação”) e *Verschlebung* (“deslocamento”). Ver, a propósito, a nota de N. Ruwet à tradução francesa do ensaio “*Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*” em *Essais de Linguistique Générale*, Roman Jakobson. Paris, Minuit, 1963, p. 66, nº 1.

4 A imagem dos *cântaros de arriba* é de extração bíblica. Veja-se o *Livro de Jó*, XXXVIII, 37, que fala em *nivê shamáyim*, “cântaros” ou “odres do céu” referindo-se a nuvens de chuva.

5 Traduzi esta passagem para o português da seguinte maneira: “Quisera no meu canto ser tão áspero / como é nos atos esta bela pedra... E ela mata, e dos golpes dessa sua / mira mortal ninguém se guarda ou livra, / com asas ela os vibra, / atinge a todos, rompe qualquer arma: / dela não sei, inútil dar alama.”; cf. *Traduzir & trovar*, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo, Papyrus, 1968.

vamente, na decisão que toma de “reagir” contra a implacável amazona, vingando-se dela (também no Dante das *Petrose* encontra-se uma situação semelhante: “*S’io avessi le belle trecce prese, / che fatte son per me scudiscio e ferza, / pigliandole anzi terza, / con esse passerei vespero e squille: / e non sarei pietoso né cortese, / anzi farei com’orso quando scherza; / e se Amor me ne sferza, / io mi vendicherei di più di mille*”)⁽⁶⁾. O eu-locutor (o “amador” hostilizado?) bate em retirada. Mais uma vez ocorre a serialização de signos de ação que sublinham os movimentos do agente:

- 39. *me replegué (hacia la cocina);*
- 40. *rompí (el cerco en el sótano);*
- 41. *escapé (por una alcantarilla).*

Na fuga, ocorre-lhe organizar sua resistência e vingar-se da amazona cruel que o antagoniza:

- (*en el subsuelo*) 42. *hallé (madrigueras)*
- (*el insomnio*) 43. *encendió (su bujía)*
- (*su luz d’iscola*) 44. *iluminó (mi noche)*

A deliberação de resistir é frisada no v. 45 por uma seqüência de substantivos derivados dos verbos *inspirar/conspirar/inmolar* (“*inspiraciones, conspiraciones, inmoluciones*”), que, por assim dizer, marcam a evolução da idéia de vingança, que se concretizaria, afinal, com a premeditada “imolação” da guerreira. Para tanto, o acossado “vingador” busca uma arma (v. 48): “(*forjé un puñal de misericordia*”, que tem a característica dos “objetos mágicos” de que se valem os heróis nos contos maravilhosos proprianos. Assim, o punhal para a imolação da amada “cruel” é forjado:

- 46. *con rabia verde (ah! Chomsky, “green ideas”...)*
- 46. *una llamita iracunda*
- 47. *el soplete de i me la pagarás! (a senha da vingança se sobrepõe à “llamita iracunda” do “soplete”).*

De posse da arma assim magicamente temperada em “*rabia verde*”, o vingador empreende sua perseguição punitiva à amazona, passando inclusive por “provas” ou “tarefas difíceis” (cuja execução constitui outro dos elementos paradigmáticos na análise de Propp). Senão, vejamos:

- 49. *me bañe (en la sangre del dragón);*
- 50. *salté (el foso);*
- 50. *escalé (las murallas);*
- 51. *aceché (en el pasillo);*
- 51. *abrí (la puerta).*

5º TEMPO: v. 52 a 63

Um novo momento do poema (o 5º tempo) se apresenta, com o encadeamento das funções “encontro com o antagonista”, “fuga” deste e “perseguição”:

- 52. *te mirabas (en el espejo);*
- 52. *sonreías;*
- 53. *desapareciste (en un destello).*

Agora é a mulher-guerreira quem foge de seu adversário (inversão do esquema funcional dos vv. 39 a 41). Este a persegue (ou tenta fazê-lo):

- 54. *corri (tras esa claridad desvanecida);*
- 55. *interrogué (a la luna del armario);*
- 56. *estrujé (las sombras de la cortina).*

Observar que em “*la luna del armario*” nos deparamos com outro sintagma lexicalizado, de tipo metafórico, que se revitaliza no contexto, pois *luna*, no caso, quer dizer

“espelho” (“*tabla de cristal o de vidrio cristalino, de que se forma el espejo*”, *Dicc. cit.*). A perseguição conclui com a verificação da “fuga” (“*ausencia*”) da amazona e com o amante “vingador” dando-se conta de sua irremediável solidão. As imagens portadoras desses semas se sucedem:

- 57. (*plantado en el centro de*) *la ausencia*
- 58. (*fui estatua en una*) *plaza vacía*
- 59. (*fui palabra*) *encerrada en un paréntesis*
- 60. (*fui aguja de un*) *reloj parado*
- 61. (*me quedé con un*) *puñado de ecos*
- 62. (*baile de*) *slabas fantasmas*
- 63. (*en la cueva del cráneo*).

Mais uma vez, o artifício “metafísico”-barroquizante de misturar notações relativas a objetos ou situações concretas com termos extraídos de outra zona semântica (referentes à linguagem, à terminologia gramatical: *palabra, paréntesis, slabas*).

6º TEMPO: v. 64 a 82

O 6º tempo corresponde ao que eu gostaria de denominar “revelação” ou APOCALIPSE da *Dríade*. De fato, a amada “cruel” reaparece no v. 64:

- 64. *reapareciste (en un resplandor súbito)*
- 65. *llevabas (en la mano derecha un sol diminuto)*
- 66. (*en la izquierda un cometa de cauda granate*)
(*los astros*) 67. *giraban*
cantaban
- (*al volar*) 68. *dibujaban (figuras)*
- 69. *se unían*
separaban
unían.

O movimento das frases-versos é, mais uma vez, comandado pela cadeia anafórica de verbos, cabendo observar que a “reaparição” do v. 64 corresponde simetricamente à “desaparição” do v. 53 (“*al verme desapareciste en un destello*”). Também as imagens luminosas e cósmicas dos vv. 64 a 66 (“*resplandor súbito*”, “*sol diminuto*”, “*cometa de cauda granate*”) foram preparadas pelos vv. 53-5 (“*destello*”, “*claridad desvanecida*”, “*luna del armario*”). A mudança de atitude da “ex-guerreira” para com o personagem masculino se deixa entrever já no v. 52 (“*sonreías*”): um “sorrir” que se associa depois ao sema de “luminosidade” (como na *Beatriz de Dante*: “*e cominciò, raggiandomi di un riso*”, *PAR. VII, 17*)⁶). O mesmo “rir” está presente no v. 81, chave da “revelação” (APOCALIPSE) da *Dríade* (“*tú reías en mitad de la pieza*”). É o *cuarto* do v. 19 que se reintroduz nesse v. 81, assim como o *espejo* do v. 52 está de volta no v. 79 (“*el espejo era un arroyo detenido*”). Agora não há mais “luta”, não há mais confronto entre o “amador” e sua “amada” cruel e belicosa. Não. O poema se encaminha para o final, para o desfecho, sob o signo da pacificação, da reconciliação dos antagonistas. Agente dessa transformação é, aparentemente, o “*doble pájaro de lumbre*”, que surge no v. 71, como avatar do “*sol diminuto*” (v. 65) e do “*cometa de cauda granate*” (v. 66), astros que desenham “*figuras*” e acabam por se unir no v. 70. Esse pássaro luminescente afeta, desde logo, o “amador” (“eu” da locução; o poeta, numa personificação paradigmática?):

- 72. *anidó (en mis oídos)*
- 73. *quemó (mis pensamientos)*
- 73. *disipó (mis memorias)*
- 74. *cantó (en la jaula del cerebro).*

Dissipada, por ação lenitiva do pássaro-luz, a memória dos agravos sofridos no pensamento do “amador” (ex-vingador), esse mesmo pássaro de concórdia canta um hino de núpcias no interior do protagonista (“*en la jaula del cerebro*”, retomada da imagem da “*cueva del cráneo*”, v. 63). O cântico, através de imagens hiperbólicas, é definido co-

6 Em minha tradução (op. cit.): “Se eu lhe apanhar as tranças uma vez, / que foram para mim chibata e açoite, / Irei até de noite / a contar da hora terça, matinal: / e não serei piedoso nem cortês / no meu brinquedo de urso; e que se afolte / Amor, e que me açoite, / mil golpes lhe reservo eu afinal.”

7 Na tradução espanhola de Angel Crespo: “*y con sonrisa tal dame luz quiso*”; cf. *Paraíso*, Dante Alighieri, Barcelona, Seix Barral, 1977.

mo “*el solo del faro en la noche oceánica*” (75) e, ainda, como “*el himno nupcial de las ballenas*” (76). É o momento festivo da harmonia que sucede ao enfrentamento agressivo. A “amada” (ex-guerreira) assume a sua condição de Dríade (ninfa das árvores, cuja vida era associada com uma árvore em particular, e cessava com a morte desta; a palavra vem do grego *dryas*, que significa “qualquer árvore, em especial o carvalho”). Embora a designação “Dríade” só apareça no título da composição, a “revelação” ou “desocultamento” (*apo – kálypsis*) da ninfa, escondida sob a *persona* da “amada” belicosa e cruel, se dá na imagem transfigurada de uma “*columna de luz líquida*” (v. 82), imagem “eidética”, por assim dizer, já que desvela a essência da personagem, reunindo os semas de “luminosidade” e de natureza “aquosa”, associáveis à Dríade (assim como há ninfas de árvores, há outras de rios). A assunção da condição de Dríade ocorre após uma nova série de transformismos: o punhal (do v. 48, antes reservado para um golpe de “*miserericórdia*”), floresce (77 “*el puñal floreció*”); o cão, dos vv. iniciais, antes agressivo (vv. 1-6), agora reaparece domesticado, lambendo os pés da ninfa (v. 78 “*el perro de tres cabezas lamía tus pies*”); o espelho do v. 52 metamorfoseia-se em “*arroyo*” (v. 79) e o gato montês do v. 8 e seguintes também ressurgem das cinzas para pescar bucolicamente “*imágenes en el arroyo*” (v. 80).

7º TEMPO: v. 83 a 91

Poderíamos tratar, talvez, a metamorfose final na qual culmina o texto do poema como o 7º tempo da composição, dando-lhe assim um destaque próprio, em contrapartida ao momento do “apocalipse” (“revelação”, “desocultamento”) da Dríade. Comanda esta derradeira seção a frase conativa pronunciada pela ninfa “*Vuelve a ser eucalipto*” (v. 83), a cuja audição o “amador” (ex-antagonista) se transforma em árvore, como em Ovídio, no caso da ninfa Dafne, metamorfoseada por Febo em loureiro:

“*Atque quoniam conjunx mea non potes esse,
Arbor eris certe – dixit – mea*”
(*Metamorfoses*, Livro I, vv. 556-7)⁽⁸⁾;

como em Pound (cuja poesia é um tecido de “momentos mágicos ou de metamorfose”, segundo ele mesmo o diz), no caso do filho de Netuno, Cygnus, morto por Aquiles e transmutado em cisne, episódio que o poeta americano retoma do Livro XII, vv. 143-5, do poema ovidiano:

“... *Victum spoliare parabat:
Arma relicta videt. Corpus deus aequoris albam
Contulit in volucrum, cujus modo nomen habebat*”⁽⁹⁾;

ou, na versão poundiana, sintetizada numa única frase-tomada-cinematográfica: “*The empty armour shakes as the cygnet moves*” (Canto IV).

Como em ambos, assim também no poema de Octavio Paz a transformação se dá sem maiores transições, num átimo: “*el viento mecía mi follaje*” (v. 84).

Os versos seguintes completam a descrição da metamorfose vegetal,

“*yo callaba y el viento hablaba,
murmullo de palabras que eran hojas,
verdes chisporroteos, lenguas de agua,
tendida al pie del eucalipto
tú eras la fuente que relá* (vv. 85-9)

A Dríade, envolvida também no processo metamórfico, mostra-se agora em sua condição líquida: “*lenguas de agua*” (de um arroio que flui ao pé da árvore, e que se reporta ainda ao espelho-arroio dos vv. 79-80); “*fuente que relá*” (remissão aos vv. 52 e 81).

A ninfa está em repouso, pacificada ao invés de aguerrida, amável ao invés de beligerante. Vela por seu “eucalipto”, pelo “amador” antes hostilizado e agora escondido sob a cortiça arbórea (*eu-kalyptós*, em grego, significa “belamente oculto”, do prefixo

8 “Bem! Já que não podes ser minha esposa, / serás, pelo menos, minha árvore, disse”; cf. *Les Métamorphoses*, Ovídio, Paris, Garnier, 1953.

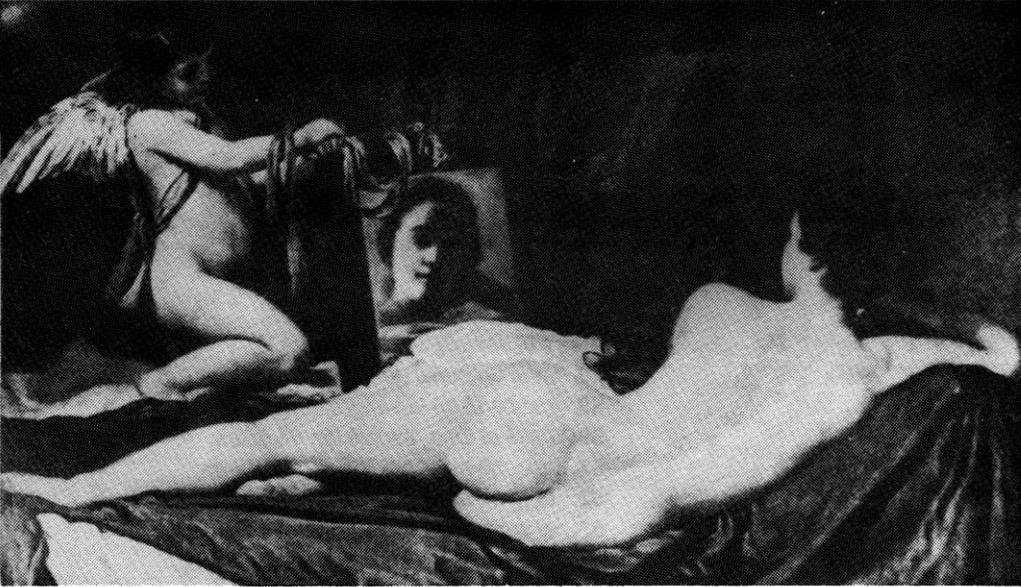
9 “Aquiles se dispunha a despojar sua vítima: não viu senão armas abandonadas. O deus do mar metamorfoseara o corpo nessa ave branca cujo nome ele ostentava.”; cf. Ovídio, op. cit.

10 Hugh Kenner chamou a atenção para esta etimologia numa passagem de *The Pound Era* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1971, p.172). Na *Odisséia*, Calípsso, cujo nome deriva do mesmo verbo grego, significando “a que esconde”, é a senhora de Ogiígia. É ela quem acolhe o náufrago Ulisses, retendo-o por sete anos em sua ilha remota e paradisíaca. Assim como a Dríade deste poema, agente do processo de *eucaliptose* do protagonista, Calípsso – recorde-se – é uma bela e possessiva ninfa...

11 A Bíblia, para Northrop Frye, que endossa aqui uma idéia de Blake, é o “Grande Código” da literatura do Ocidente; cf. *The Great Code/The Bible and Literature*, N.Frye, N. York, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1982.

12 Na tradução de Xavier Pinheiro: “Uma dama esguardel com verde manto / E veste em cor igual à da fogueira” – *A Divina Comédia*, Dante Alighieri, São Paulo, Atena Editora, s/data; na do Barão de Villa da Barra: “Dama se me antolhou com verde manto / Trajada de purpúrea cor de fogo”, idem, Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier Editor, 1908.

13 Na tradução de Xavier Pinheiro: “Com dupla roda um carro triunfante / Por um grito tirado altivamente”; na do Barão de Villa da Barra: “Um carro triunfal de rodas duas, / Tirado de um Grifonte, eis aparece.”



“eu”, “belo” ou “bom” e do verbo *kalýpto*, “ocultar”)⁽¹⁰⁾. Um dístico idílico fecha o poema:

90. *vaivém de los ramajes sigilosos,*
91. *eras tú, era la brisa que volvía.*

“A Vénus do espelho”, de Velázquez (1644-48)

A *Dríade*, aqui, retorna em nova forma, ou em forma complementar, como a *brisa* que sopra nas ramas, “sigilosas” porque “caladas” ante a “fala” do vento (v. 85). O “amador” convertido em eucalipto “cala”; a ninfa ora “ri” enquanto “*fuelle*”, (v. 89), ora “murmura” (enquanto vento ou brisa, vv. 85-6 e 91), agitando as tácitas ramagens da árvore à qual seu destino para sempre estará preso. As palavras, uma a uma, vão escandindo o tema idílico. O verbo *volver* (“*vuelve*”, v. 83; “*volvía*”, v. 91, em duas acepções ligeiramente distintas mas harmônicas no contexto) sela o instante mágico da reconciliação, fecho de todo o circuito metamórfico que se desenrola ao longo do poema.

II

Até aqui, procuramos articular o sintagma narrativo, expor o andamento “diegético” da composição. Agora poderemos voltar atrás e rastrear um pouco do que se passa com o poema, quando intertextualizado, isto é, confrontado com a série literária à qual diz respeito.

Este poema, além da óbvia matriz ovidiana, pertence à tradição da literatura visionária, que encontra nos profetas bíblicos e no *Apocalipse* do *Novo Testamento* uma linguagem vetusta, ao depois reencetada por autores do porte de Dante e Blake (para ficar só nesses exemplos)⁽¹¹⁾. O sinal dessa pertinência está nos vv. 28-9, na descrição do *esquife inestable*, que participa da natureza dos carros triunfais e dos vasos de guerra. Referem aqueles versos que o bizarro veículo era “*tirado por cuatro caballos de espuma y un águila*”. De pé, na sua proa, a mulher-guerreira, cujos cabelos “*elétricos*” assemelham-se a uma “*llama ondeante*” (v. 30), desfecha o seu ataque contra o protagonista-maculino (o eu-locutor).

A visão do carro-nave recorda imediatamente o encontro de Dante com Beatriz (*Purg.*, XXX, 31: “*donna m'apparve sotto verde manto/vestita di color di fiamma viva*”)⁽¹²⁾. Esta surge sobre um carro triunfal puxado por um grifo, que é águia e leão simultaneamente; a imagem do carro, Dante a colheu, como ele próprio refere, na visão teofânica do profeta Ezequiel (I, 15-21), mas é possível também mencionar o “carro de fogo” do profeta Elias (*II Reis*, 2, v.11): “*un carro, in su due rote, triunfale, ch'al collo d'un grifon tirato venne*”, *Purg.*, XXIX, 107-108⁽¹³⁾. Sabemos como Borges interpreta, em seus *Ensaio dantescos*, este “*encuentro en un sueño*” de Dante com uma Beatriz aspérrima, que o censura pelos pecados que teria cometido: “*Negado para*

LA GUERRA DE LA DRÍADA O VUELVE A SER EUCALIPTO

Octavio Paz

1. El enorme perro abrió los ojos,
2. pegó un salto y arqueando el negro lomo,
3. bien plantado en sus cuatro patas,
4. aulló con un aullido inacabable:
5. ¿qué veía con seis ojos inyectados,
6. sus tres hocicos contra quién gruñan?
7. veía una nube preñada de centellas,
8. veía un par de ojos, veía un gato montés,
9. el gato cayó sobre el perro,
10. el perro revolcó al gato,
11. el gato le sacó un ojo al perro,
12. el perro se volvió un ladrido de humo,
13. el humo subió al cielo,
14. el cielo se volvió tempestad,
15. la tempestad bajó armada de rayos,
16. el rayo incendió al gato montés,
17. las cenizas del gato se esparcieron
18. entre las cuatro esquinas del universo,
19. el cuarto se convirtió en Sahara,
20. sopló el simún y me abrasé en su vaho,
21. convoqué a los genios del agua,
22. el trueno rodó por la azotea,
23. se quebraron los cántaros de arriba,
24. llovió sin parar durante cuarenta relámpagos,
25. el agua llegó al cielo raso,
26. en el vértice de la cresta tu cama se bandeaba,
27. con las sábanas armaste un velamen,
28. de pie en la proa de tu esquife inestable
29. tirado por cuatro caballos de espuma y un águila,
30. una llama ondeante tu cabelera eléctrica,
31. levaste el ancla, capeaste el temporal
32. y te hiciste a la mar,
33. tu artillería
34. disparaba desde estribor,
35. desmantelaba mis premisas,
36. hacía añicos mis consiguientes,
37. tus espejos ustorios
38. incendiaban mis convicciones,
39. me replegué hacía la cocina,
40. rompí el cerco en el sótano,
41. escapé por una alcantarilla,
42. en el subsuelo hallé madrigueras,
43. el insomnio encendió su bujía,
44. su luz díscola iluminó mi noche,
45. inspiraciones, conspiraciones, inmolaciones,
46. con rabia verde, una llamita iracunda
47. y el soplete deme la pagarás!
48. forjé un puñal de misericordia,
49. me bañé en la sangre del dragón,
50. salté el foso, escalé las murallas,
51. aceché en el pasillo, abrí la puerta,
52. tú te mirabas en el espejo y sonreías,
53. al verme desapareciste en un destello,
54. corrí tras esa claridad desvanecida,
55. interrogué a la luna del armario,
56. estrujé las sombras de la cortina,
57. plantado en el centro de la ausencia
58. fui estatua en una plaza vacía,
59. fui palabra encerrada en un paréntesis,
60. fui aguja de un reloj parado,
61. me quedé con un puñado de ecos,
62. baile de sílabas fantasmas
63. en la cueva del cráneo,
64. reapareciste en un resplandor súbito,
65. llevabas en la mano derecha un sol diminuto
66. en la izquierda un cometa de cauda granate,
67. los astros giraban y cantaban,
68. al volar dibujaban figuras,
69. se unían, separaban, unían,
70. eran dos y eran uno e eran ninguno,
71. el doble pájaro de lumbre
72. anidó en mis oídos,
73. quemó mis pensamientos, disipó
mis memorias,
74. cantó en la jaula del cerebro
75. el solo del faro en la noche oceánica
76. y el himno nupcial de las ballenas,
77. el puñal floreció,
78. el perro de tres cabezas lamía tus pies,
79. el espejo era un arroyo detenido,
80. el gato pescaba imágenes en el arroyo,
81. tú reías en mitad de la pieza,
82. eras una columna de luz líquida,
83. Vuelve a ser eucalipto, dijiste,
84. el viento mecía mi follaje,
85. yo callaba y el viento hablaba,
86. murmullo de palabras que eran hojas,
87. verdes chisporroteos, lenguas de agua,
88. cendida al pie del eucalipto
89. tú eras la fuente que reía,
90. vaivén de los ramajes sigilosos,
91. eras tú, era la brisa que volvía,

siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísimamente, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo esperaban, Purg., XXXI, 121-3. Um sonho que é pesadelo (“*Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla*”)¹⁴. A mulher que o protagonista de “La guerra de la Drfade” encontra em seu sonho não está vestida de chamas, porém tem uma cabeleira chamejante. Seu carro triunfal é puxado por “cavalos de espuma” e por uma “águia”. Só que o encontro dos dois, ainda que tumultuado e agressivo no início (3º tempo do poema), escapa de se transformar num sonho mau para resolver-se em pacificação, pelo menos aparentemente. Depois de fugir à vingança do antagonista, a ex-guerreira reaparece num “*resplendor súbito*” (v. 64) e, com sua luminosidade, toma conta do personagem masculino, que entra em processo de combustão amorosa (v. 73, “*Quemó mis pensamientos, dispó mis memorias*”). Manifestando-se, em sua condição de Drfade, como uma “*columna de luz líquida*” (v. 82) diante da qual os animais ferozes do bestiário do poema (o cão tricéfalo e o gato montês) se apaziguam (vv. 78 e 80), a nova e mais essencial transfiguração da mulher-guerreira é agora celebrada por um “*himno nupcial*”. À revelação, ao “desocultamento” da Drfade em sua condição luminescente e benfazeja (que pode também revestir as hipóteses de *fuelle/arroyo* e *brisa*), a esse APO-CALIPSE, corresponde, simetricamente, o processo de EU-CALIPSE (“belo ocultamento”) do personagem masculino, metamorfoseado em árvore por vontade da própria ninfa, expressa em fórmula imperativa no v. 83. “Árvore” e “fonte/brisa (Drfade)”, conjugados em seu destino uno, não há aparentemente mais conflito. A guerra do título parece concluir pela conciliação idílica dos antagonistas. Não há desencontro (como na leitura dantesca de Borges), mas encontro: reunião dos opostos, agora complementares como no amor afinal consumado. A derradeira cena do poema traz a chancela edênica do paraíso alcançado. Mas uma última sombra ainda a pode obnubilar. A reconciliação só foi possível no estado de natureza, enquanto elementos de um acorde natural compostos em paisagem: “árvore” de um lado, “fonte-brisa” de outro. No plano antropomórfico, em que o poema se desenrola até os vv. 82-3, não foi possível um entendimento; aí, de fato – ou, mais precisamente, do v. 1 ao 63, o sonho estava povoado de imagens de pesadelo (guerra, conflito). O derradeiro sentimento que o poema nos desperta chama-se “melancolia”. A concórdia “vegetal/fluvial” se instala contra um pano de fundo de recusa e ausência (o cenário do vv. 57-63 evoca, não por mera coincidência, a pintura surreal-metafísica de De Chirico). Dessa negação e dessa ausência, desse evasivo vazio se enamora saturninamente o melancólico¹⁵, como o expressou em clave magnificamente conceitista e barroca a Décima Musa do México (“*Detente, sombra de mi bien esquivo, / imagen del hechizo que más quiero, / bella ilusión por quien alegre muero, / dulce ficción por quien penosa vivo*”), e como nos atesta, por um lado, a admirável exegese desenvolvida por Octavio Paz em torno da poesia e da personalidade de Sor Juana; por outro, Walter Benjamin, na análise do alegórico e “arruinado” teatro barroco alemão (*Trauerspiel*) do Seiscentos¹⁶.

No poema de Paz, no processo que culmina no APOCALIPSE seguido de EU-CALIPSE (vv. 82 e 84), e mesmo no dístico terminal, o estado de espírito “melancólico” (expresso através de um *tonus* emotivo próximo àquele que, em alemão, se traduz por *Sehnsucht* e, em português, por “saudade”) parece interpor-se como uma sombra, um bater de asas escuras contra a claridade de bonança, quase pastoral, que toma conta do poema em seu desfecho. Como uma insinuação, mais no ânimo receptivo do leitor, do que propriamente intencionada, tematizada pelo texto; no ânimo do leitor que, debruçando-se reflexivamente sobre o poema, detém-se na concórdia “naturalizada” que sucede à “guerra” entre os personagens e não perde de vista que, para se estabelecer, essa concordância requer a rasura irremediável do aspecto humano dos protagonistas (*dramatis personae*, talvez, como em Browning, precursor de Pound). Estes conciliam-se, é verdade, porém não como homem e mulher, mas sim como “árvore” e “fonte brisa”. Não propriamente enquanto parceiros de um envolvimento amoroso levado à plenitude, mas sim enquanto “acidentes” (cuja união o mito da Drfade assegura e fataliza), enquanto elementos surpreendidos em estado de paisagem¹⁷. Como na *Estética* de Hegel, onde o “belo natural” (*Naturschönes*) é apenas um eco, um “reflexo” imperfeito do “belo artístico” (*Kunstschönes*), este sim prioritário para o espírito¹⁸, aqui também a harmonia da natureza é um sucedâneo precário, que não supre a carência de realização harmoniosa no nível interpessoal, inter-humano, nem, a rigor, suprime o conflito irresolvido nesse plano. Não é, assim, verdadeira plenitude, na dimensão onde o humano se entranha. Pode, apenas, servir-lhe de nostálgica, distanciada, amortecida miragem.

14 *Nueve ensayos dantescos*, J. L. Borges, Madrid, Espasa-Calpe, 1982. Ver também “Borges/Dante: tradução, tradução, paródia”, diálogo entre Emir Rodríguez Monegal, H. de Campos, Irlomar Chiampi e Leyla Perro-Moisés, In *Tradução e comunicação*, vol. 1, nº 1. São Paulo, Editora Átamo, dezembro de 1981.

15 Note-se que nos vv. 57-63 se articula uma rede vocabular (“ausência”, “ecos”, “fantasmas”) que responde à definição do estado de melancolia dada por Octavio Paz em *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (Barcelona, Seix Barral, 1982): “*El melancólico no está enamorado de sí mismo sino de un objeto ausente...*” No Cap. “Il fantasma di Eros” de *Stanze* (Turim, Einaudi, 1977), o ensaísta italiano Giorgio Agambem fala de uma *epifania dell’inafferrabile* instalada no espaço aberto pela “introyección melancólica”, quando esta se volta para um “objeto irreal”. No poema de Paz, é o “amador” quem, diante do “desvanecimento” da amada evasiva, sente-se cercado por um “*puñado de ecos*” e de “*silabas fantasmas*”, colocando-se no “centro de la ausencia”.

16 *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, W. Benjamin, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1972; 1ª ed., 1928.

17 Em “To his coy Mistress” de Andrew Marvell, uma das mais belas composições da chamada “poesia metafísica” de língua inglesa, aparece a metáfora de um “amor vegetal”, que crescerá lentamente ao longo dos séculos, “mais vasto do que impérios”. Refiram-se, deste poema, as traduções de Augusto de Campos (op. cit. na nota 5) e de Octavio Paz, *Versiones y diversiones* (México, Joaquín Mortiz, 1974). Mas é João Cabral de Melo Neto, como me lembrou Francisco Achar, quem, num poema chamado “História natural” (do livro *Quaderma*, 1960), tematiza a passagem da experiência amorosa pelos três estágios: animal, vegetal, mineral. Escreve o poeta: “(pois os gestos revelam / o ritmo luminal / de planta, que se move / mas no mesmo local). // No fim, já não se sabe / se ainda é vegetal / ou se a planta se fez / formação mineral // à força de querer / permanecer tal qual (...).” Nos exemplos de Marvell e de Cabral, trata-se de metáfora e símile, respectivamente; no poema de Paz, o processo é metamórfico, ovidiano.

18 *Aesthetik VIII (Vorlesungen über die Aesthetik)*, G. W. F. Hegel, Edição Reclam (Stuttgart: 1980); reperto-me ao tópico *Naturschönes und Kunstschönes* da “Introdução” (pp. 37-9, ed. cit.). Da modernidade dessa concepção diz Max Bense em “Die Aktualität der Hegelschen Aesthetik”, In *Aesthetik und Zivilization*, Krefeld und Baden-Baden, Agis-Verlag, 1958.