Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de pós-graduação em Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-americana

Robson Batista dos Santos Hasmann

Do Paraíso à solidão:
Modernidade em *La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz

São Paulo
2013

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de pós-graduação em Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-americana

Robson Batista dos Santos Hasmann

Do Paraíso à solidão:
Modernidade em *La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de mestre em Letras.

Área de concentração: Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-americana.
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Laura Janina Hosiasson

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Hasmann, Robson Batista dos Santos.

H353 Do paraíso à solidão: modernidade em La hija de Rappaccini, de Octavio Paz / Robson Batista dos Santos Hasmann; orientadora Laura Janina Hosiasson. - - São Paulo: USP, 2013.
141 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Dramaturgia mexicana. 2. Poesia mexicana. 3. Modernidade. 4. Octavio Paz. I. Hosiasson, Laura Janina. II. Título.

Folha de aprovação

Robson Batista dos Santos Hasmann

Dramaturgia mexicana

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciência Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-americana.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca examinadora

Prof^a. Dr^a. Laura Janina Hosiasson (orientadora)

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Gênese Andrade da Silva

Instituição: Faap

Assinatura: _____

Prof. Dr. Horácio Costa

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Para todos que estão na origem deste trabalho:

A Prof.^a Glória Abdalla, que propôs a leitura de *La hija de Rappaccini* no primeiro ano de minha graduação nas Faculdades Integradas Teresa D'Ávila;

As companheiras de classe daquele momento que se empenharam na montagem, principalmente a Letícia, pela iniciativa da adaptação;

Os alunos do Centro de Línguas da EE Conselheiro Rodrigues Alves (Guaratinguetá, SP) entre 2002 e 2004, que se agigantaram na expressão cênica e em língua estrangeira quando abraçaram a montagem.

Para minha mãe e para a Sandreli, pilares da minha existência...

AGRADECIMENTOS

Aos meus superiores do *campus* São João da Boa Vista do IFSP, pela paciência nos ajustes de horário;

A todos companheiros do *campus* que, aos poucos, de repente, me ajudavam sem saber;

À Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Ensino Superior (Capes), cuja ajuda financeira possibilitou-me o enriquecimento acadêmico com participação em eventos no Brasil e no exterior;

À Prof^a. Dr^a. Gênese Andrade e ao Prof. Dr. Horácio Costa, pela preciosa leitura e encaminhamentos;

E, por fim, e mais importante, à Prof^a. Dr^a. Laura Hosiasson. Meu incansável obrigado por ter acreditado em mim e por me ajudar a superar as dificuldades.

Resumo

Octavio Paz tem marcante presença na poesia e no ensaio modernos. Por outro lado, há um aspecto de seu trabalho artístico pouco explorado pela crítica especializada ou acadêmica. Trata-se de sua imersão no teatro, com a peça *La hija de Rappaccini*. O presente trabalho procura explorar esta faceta com o propósito de construir uma interpretação mais profunda de aspectos temáticos e estruturantes dispersos nos poucos estudos especializados até o presente. Para tal, a partir da divisão das “etapas criativas” de Octavio Paz propostas por Manuel Ulacia (1999), apresenta-se aqui uma visão panorâmica da obra do mexicano a fim de inserir *La hija de Rappaccini* em uma linha histórica do desenvolvimento poético-artístico do escritor mexicano. A seguir são lidos poemas, ensaios e entrevistas, além de inserir esses textos no contexto histórico-artístico que possibilitou o desenvolvimento do teatro no México durante as primeiras décadas do século XX, com especial atenção ao grupo *Poesía en voz alta*. Nesse percurso histórico, destaca-se a vinculação de Paz com os surrealistas franceses e a influência da poesia de língua inglesa sobre suas afinidades literárias. Interessam aqui particularmente alguns símbolos presentes na peça em questão como as concepções acerca do amor, da História, do tempo e da modernidade. A pesquisa procura traçar também as origens do drama desenvolvido em *La hija de Rappaccini*. Nesse sentido, evidencia-se a ligação de Paz com a cultura oriental, uma vez que a trama inicial remete à Índia do século IX e a construção cênica utiliza-se de alguns recursos do teatro Nô. No último capítulo, o trabalho defende que para Paz existe um embate entre o mundo científico-tecnológico e o “primitivo”, dentro da perspectiva que o poeta adota sobre a modernidade e que expõe principalmente em entrevistas e ensaios.

Palavras-chave: Dramaturgia mexicana. Modernidade. Ciência. Octavio Paz.

Resumen

Octavio Paz tiene fuerte presencia en la poesía y en el ensayo modernos. Por otro lado, hay un aspecto de su trabajo artístico poco explorado por la crítica especializada o académica. Se trata de su inmersión en la traducción, en el teatro, con la pieza *La hija de Rappaccini*. El presente trabajo procura explorar esa faceta con el propósito de construir una interpretación más profunda de aspectos temáticos y estructurales que están dispersos en los pocos estudios específicos hasta ahora producidos. Para tal, valiéndonos de la división de las “etapas creativas” de Octavio Paz tal como las realiza Manuel Ulacia (1999), se presenta aquí una visión panorámica de la obra del mexicano con el fin de incluir la pieza en una línea histórica de su desarrollo poético-artístico. Entonces, se confrontan constantemente poemas, ensayos y entrevistas, y se incorporan en el contexto histórico-artístico que posibilitó el avance del teatro en México durante las primeras décadas del siglo XX, con especial atención al grupo *Poesía en voz alta*. En ese contexto histórico, en el cual se destaca el vínculo de Paz con los surrealistas franceses y la influencia que la poesía de lengua inglesa ejerció sobre él, se construye una lectura de algunos símbolos presentes en el drama y sus concepciones acerca del amor, de la Historia, del tiempo y de la modernidad. La pesquisa procura también trazar los orígenes del drama representado en *La hija de Rappaccini*. Así, se evidencia la relación de Paz con la cultura oriental, una vez que la trama inicial remite a la India del siglo IX y la construcción escénica utiliza algunos recursos del teatro Noh. En el último capítulo, el trabajo defiende que en la pieza se establece un conflicto entre el mundo científico-tecnológico y el “primitivo”, problema presente en la perspectiva que el poeta adopta acerca de la modernidad, tal como lo expone en varias entrevistas y ensayos.

Palabras clave: Dramaturgia mexicana. Modernidad. Ciencia. Octavio Paz.

Abstract

Octavio Paz has left his marks in modern poetry and essay. Nevertheless, some aspects of his artistic work are still unexplored by specialized academic criticism. It is so with his immersion in translation, in the theater, with the play *La hija of Rappaccini*. This study aims to explore this aspect in order to construct a deeper interpretation of structural and thematic themes that are spread in the few studies specifically produced about the subject. In order to do so, by using the division of "creative steps" by Octavio Paz, as defined by Ulacia Manuel (1999), this research presents an overview of Paz's work to insert the play into a historical line of his poetic and artistic development. From this perspective, a constant confrontation among poems, essays and interviews is conducted, as well as the integration of all this into the art-historical context that led to the development of theater in Mexico during the early decades of the twentieth century, with special attention to the group *Poesía en voz alta*. Throughout this historical journey, in which the connection of Paz with the French Surrealists and the influence of English-language poetry over him are emphasized, a reading is carried out of some symbols at stake in the drama and of some conceptions of love, history, time and modernity. The research also aims at tracing the origins of the drama developed in *La hija of Rappaccini*. Thereby, it is evident that there is a connection of Octavio Paz with the eastern culture, since the initial plot refers to India in the nineteenth century and also because the scenic construction presents some features of Noh theater. In the last chapter, we argue that there is a clash between the scientific technological and the "primitive" worlds, a problem present in the perspective taken by the poet on modernity, which is mainly exposed on several of his interviews and essays.

Keywords: Mexican dramaturgy. *Poesía en voz alta*. Modernity.

Sumário

Introdução	10
1. Artes e <i>intelligenza</i>	17
A cena cultural mexicana na primeira metade do século XX	17
O cenário teatral mexicano na primeira metade do século XX	28
<i>Poesía en voz alta</i> e Octavio Paz	32
2. Etapas criativas de Octavio Paz	37
Diálogos com o Surrealismo e o <i>Modernism</i> anglo-saxão	37
Octavio Paz e o teatro	44
3. <i>Rappaccini's Daughter</i>, de Nathaniel Hawthorne, e a (re)construção de Octavio Paz	48
Tendências teatrais em <i>La hija de Rappaccini</i>	61
4. Hermes, Eros e Cronos na Modernidade	74
Hermes	74
Funções cênicas do Mensageiro	77
Mensageiro: magia e arte pelo Tarô	80
Dualismos e a <i>coincidentia oppositorum</i>	90
Eros	98
O amor é escolha: a solidão ou a comunhão?	98
O erotismo buscado na escrita	107
Cronos	114
História e Tempo: a força do <i>azar</i>	114
Do paraíso à solidão: modernidade e modernização	122
Referências bibliográficas	133

Introdução

A fortuna crítica em torno de Octavio Paz está substancialmente construída ao redor de sua produção poética e ensaística. No entanto, há aspectos do autor ainda pouco explorados: seus escritos políticos, traduções, contos e sua única peça teatral.

No que diz respeito especificamente à importância da tradução em sua produção, em diversos ensaios ele defende que a transposição de um poema para outra língua deve seguir um caminho semelhante àquele da produção em língua original¹. Com esse princípio, traduziu poetas como Mallarmé e Bashô. Porém, ainda não se identifica uma análise conceitual de seus métodos de tradução.

Já no que tange aos contos, se destacam as narrativas de “*Arenas movedizas*” (livro reunidos em *Poemas* (1979), primeira organização de suas obras). Esses textos parecem não ter merecido sequer uma mínima atenção da crítica. Por fim, com relação ao teatro, vê-se que Octavio Paz se dedicou a tecer algumas reflexões, confrontando esse gênero com o poético. Em 1956, quando foi convidado a elaborar a programação do recém-criado grupo teatral *Poesía en voz alta*, traduziu algumas peças Teatro do absurdo e adaptou para o teatro o conto *Rappaccini's Daughter*, de Nathaniel Hawthorne.

Em meio à amplitude da produção paziana ainda para ser estudada, este trabalho se debruça justamente sobre essa breve atuação dramatúrgica do poeta mexicano, a fim de ampliar a compreensão do desenvolvimento de sua produção literária. Isso permitirá, ao mesmo tempo, montar um panorama das conquistas e avanços alcançados pelo teatro e a dramaturgia no México na primeira década do século XX.

A peça, de título homônimo ao conto do autor norte-americano, *La hija de Rappaccini*, está inserida no volume XI de suas *Obras completas*, no qual, segundo ele afirmou em entrevista ao jornalista mexicano Braulio Peralta (1996), estão os escritos que configuram sua formação intelectual. Nessa entrevista, o poeta comenta também, muito rápida e superficialmente, sobre a supressão de alguns poemas por considerá-los “*titubeos*” e explica também por que optou pela publicação dos primeiros poemas nesses últimos volumes: “*Porque si no lo hago yo, lo harán otros el día en que muera. Esa es la horrible costumbre moderna. Aunque esos textos no tienen verdadero valor literario, son parte de mi formación poética. Son mi prehistoria.*” (PERALTA, 1996,

¹ Cf. *Transblanco* (1986), de Paz e de Haroldo de Campos.

p.160-161). Apesar do tom irônico desse comentário, que poderia ser aplicado também à peça *La hija de Rappaccini*, o certo é que a imersão na “pré-história” de um autor se revela um caminho propício para apresentar uma perspectiva mais profunda sobre sua obra.

Nesse sentido, quando se faz o levantamento de estudos e análises realizados desde a primeira montagem da peça, percebe-se que foram publicados esporadicamente em revistas dedicadas exclusivamente ao poeta mexicano, ou manifestaram-se em publicações dispersas em periódicos no Brasil, nos Estados Unidos e no México.² Essas publicações caracterizam-se pelo tom ensaístico e por centrar a análise somente na peça sem considerar a complexidade do contexto em que ela foi produzida.

À parte os possíveis comentários em jornais e revistas na época da montagem da peça no México em 1956, é no Brasil que se situa a atenção mais remota dada à peça. Está nos registros de Patrícia Rehder Galvão, a Pagu, ainda nos anos 60³. Em dois artigos publicados no jornal *A tribuna*, de Santos (um de 28 de fevereiro e o segundo de 11 de novembro de 1960), ela expressava o desejo de levar ao palco a peça de Octavio Paz para o concurso de teatro amador em Santos e, depois, em São Paulo. Neste ano, ela já tinha traduzido o poema “A figueira” e escrevera um artigo sobre a poesia de Octavio Paz. Entre novembro e dezembro, nos Suplementos do jornal santista *A tribuna*, ela anunciou a tradução e apresentação da peça. Enfim, houve a *avant-prémière* da peça, no Teatro Independência de Santos, em 17 de dezembro, traduzida e dirigida por Pagu, com cenário e figurino sob a responsabilidade de Lúcio Menezes e a música por conta de Willy Correia de Oliveira.

Há uma nota reproduzida em Campos (1987, p. 346) na qual a tradutora, em 1961, reflete sobre a III e a IV Bienais de São Paulo. Naquele instante, ela se deslumbra com a construção poética do texto e a profundidade de temas como o amor. Esses aspectos, porém, eram vistos como empecilhos para a montagem da peça, uma vez que frente ao público, segundo ela desinteressado dos verdadeiros problemas humanos, talvez houvesse pouca receptividade. Ela manifesta ainda o desejo e a importância de se fazer teatro “que não tropeçasse nas facilidades comerciais, nem fosse o teatro de chanchada, nem ainda ficasse fora da vanguarda. **Teatro-arte, teatro-**

² *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXVII, n. 74, jan/mar., 1971 e *Cuadernos hispanoamericano*. Madrid, n. 343-344-345, jan/mar.1979.

³ Informações disponível em *Pagu vida-obra* (1982), de Augusto de Campos.

poesia⁴, eis o que buscamos nessas peças, entre tantas que traduzimos [...] do teatro poético de vanguarda.”

O trecho destacado demonstra um caminho importante para o que mais tarde será desenvolvido nesta pesquisa, a saber: a importância da peça para a história do teatro mexicano, em geral, e dentro de uma discussão sobre nacionalismo e cosmopolitismo, em particular.

Outra referência brasileira à peça surge anos mais tarde, em fins dos anos 2000, feita pela pesquisadora e professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Maria Esther Maciel (2007), uma das mais importantes estudiosas da obra de Octavio Paz no Brasil. Afastando-se da proposta de montagem da peça (motivação de Pagu), mas mantendo o tom ensaístico, destaca que *La hija de Rappaccini* contém embrionariamente muitos temas presentes no Octavio Paz maduro. Para ela, “os recursos de linguagem utilizados nos poemas e alguns apontamentos teóricos sobre o amor, o erotismo e a poesia desenvolvidos em ensaios do autor são ali *encenados*.” (MACIEL, 2007 — grifo no original).

A abordagem em forma de ensaio também pode ser vista em uma “crônica” publicada por Emillo Carballido (1971), professor da Universidade de Pittsburgh e que, à época da primeira representação da peça, já era um profícuo dramaturgo bastante premiado e com quantidade significativa de obras produzidas. Em seu texto, em que mistura análise e relato pessoal, destaca que o tratamento dado à peça pela crítica da época foi de indiferença. As opiniões não passaram de observações vagas (“*el diálogo es poético*”) e óbvias (“*se trata de la adaptación de un cuento de Hawthorne*”— CARBALLIDO, 1971, p. 233).

Poucos anos depois de publicado o texto de Carballido, os *Cuadernos hispanoamericanos* trouxeram a público os ensaios de Alberto Blasi (1979) e Raul Chavarri (1979), os quais se detinham em aspectos mais pontuais da montagem, das partes do texto teatral e dos temas envolvidos. Enquanto Alberto Blasi procurou interpretar os símbolos presentes na peça, Raul Chavarri, sem abrir mão desse aspecto, buscou mostrar as “origens” do enredo, ressaltando que a trama era anterior à narrativa de Hawthorne.

Outro texto com caráter ensaístico é o de Frank Dauster (1979), que se debruçou sobre os recursos cênicos de que o poeta lançou mão para construir a peça. Ele

⁴ Ao longo do trabalho, os grifos originais serão explicitados entre parênteses após a indicação da página citada. O destaque em negrito indica que a ênfase é minha.

apontou que dos poucos estudos que até então haviam sido realizados nenhum deles se detivera na estruturação cênica. Esse aspecto, a propósito, é praticamente posto de lado em diversos estudos, inclusive no de Carballido (1971), que julgou indiferente e superficial os comentários críticos a *La hija de Rappaccini*.

Todos os estudos e referências citados anteriormente se aproximam do texto de Paz de uma forma cuidadosa, sempre preferindo o caráter ensaístico. Uma perspectiva mais acadêmica, porém, surge em pesquisadores mexicanos.

Nesse sentido, é importante considerar inicialmente o artigo de Daniel Dominguez Cuenca (2003-2004), catedrático de História da Arte da Universidade Cristóbal Colón, em Veracruz, uma vez que ele tenta desvendar as “origens” da trama de Paz e Hawthorne. Para isso, partiu do conceito de palimpsesto de Gérard Genette e descobriu que no século IX na Índia já existia o mito de uma mulher envenenada que serviria de chamativo para a eliminação de Alexandre Magno. Cuenca (2003-2004) traça inclusive o caminho que a história tomou até chegar ao Ocidente, em Hawthorne e depois em Paz.

No início dos anos 90, Irma González Pelayo (1991), também pesquisadora da UNAM. Para ela, Octavio Paz condensa muitas ideias presentes em seus diversos ensaios e poemas. Para comprovar sua hipótese, faz uma análise dos símbolos e dos diálogos das personagens a partir dos conceitos de solidão e comunhão, tão recorrentes na obra de Paz desde os anos 1940, quando publicou aquele que tem sido considerado pela crítica seu primeiro grande ensaio, “*Poesía de soledad y poesía de comunión*”, escrito a propósito do segundo centenário de nascimento de San Juan de la Cruz. Essas mesmas observações foram realizadas por María Elena Pouchin (2007-2008), pesquisadora da UNAM, propôs uma leitura de desvelamento da face surrealista de Paz na peça. Ela destaca que os pontos mais visíveis são a busca pela origem, a analogia entre criação poética e ato erótico, a relação cósmica dos seres e o conceito de poesia universal (POUCHIN, 2007-2008, p. 140). Nesse sentido, é importante ressaltar que a pesquisadora destacou o mesmo que Maria Esther Maciel (2007). Enfim, vê-se que as três autoras, sem fazer referência uma ao texto da outra, apontam que além dos temas recorrentes estão os princípios da criação poética e do trabalho com a linguagem.

Além de identificar na peça a recorrência de temas e ideias frequentes de Octavio Paz (a postura e elementos da poética surrealista são sem dúvida os principais deles), outro aspecto a ressaltar é a presença, em germe, do pensamento oriental, que

tanto marcaria a poesia paziana após os anos de 1960, e que já se fazia presente em *El arco y la lira*, publicado no mesmo ano em que a *La hija...* teve sua primeira montagem, 1956. Uma das principais ideias do pensamento oriental que subjaz à peça, por exemplo, é a do salto mortal para a outra margem, cuja simbologia, herdada do Budismo, está relacionada com o descobrimento que o ser humano pode ter de si mesmo.

Ao percorrer a produção crítica sobre a adaptação cênica de *Rappaccini's Daughter* de Hawthorne, identifica-se que apesar de todos os artigos e ensaios⁵ citados detectarem a essência do pensamento paziano existem ainda algumas lacunas, sobretudo no tocante ao momento histórico-cultural do México quando a peça foi escrita. Em outras palavras, para se ter uma visão panorâmica do contexto de produção da peça, faz-se necessária uma análise que considere seu lugar não apenas na carreira de Octavio Paz, mas também dentro da história do teatro mexicano. Da mesma forma, alguns pontos estéticos em que se manifesta a potência criativa do poeta estão ainda postos na superfície e por isso merecem leitura mais detida.

Um desses pontos que merecem atenção pode ser detectado na observação de Emilio Carballido (1971) quando argumenta que a crítica desdenhou da montagem. Ele não ultrapassa a opinião de não ser a adaptação da obra algo menor, já que muitas vezes o reaproveitamento de um enredo e de uma temática leva a uma nova criação, ou seja, a um novo texto porque é visto a partir de uma nova perspectiva.

Outro ponto que precisa ser ampliado é motivado pela preocupação de Frank Dauster (1979) com uma das principais personagens da peça, O Mensageiro. Apesar de o estudioso do teatro mexicano expressar que essa personagem requer uma análise minuciosa do ponto de vista cênico e temático, ele pouco avança na análise de sua premissa: a de que aquela personagem resgata uma técnica teatral antiga, a mímica. Com efeito, pode-se perguntar o seguinte: que função teria uma técnica teatral antiga em uma peça que foi produzida em proximidade com outras de vanguarda? Que efeitos decorrem da escolha desse recurso cênico?

Sem ainda a pretensão de responder a essas questões, é necessário pensar, finalmente, em um aspecto que nenhum dos textos apresentados anteriormente destacou. Trata-se, ainda com relação aos aspectos cênicos, do aproveitamento (ou não) de técnicas do teatro Nô. Esse aspecto é importante porque Octavio Paz se referiu a essa

⁵ Todos os artigos e ensaio serão melhor explorados à medida que avance na análise da peça.

arte, que é considerada o teatro clássico japonês, no momento da publicação em inglês da peça em uma tradução de Sebastián Doggart (1996).

Com essas primeiras ideias e a revisão dos trabalhos até então pesquisados, os próximos capítulos procuram seguir um caminho que se inicia (Capítulo 1 — *intelligenza* e artes) com a contextualização da situação das artes, em particular o teatro, e da cultura em geral no México pós-revolução. Em outras palavras, esse capítulo relata o desenvolvimento do teatro no México nas primeiras décadas do século XX. São expostos ali os principais grupos e ações que marcaram essa arte até a criação do grupo do qual Octavio Paz participou.

O capítulo seguinte traz uma perspectiva histórica da obra de Octavio Paz, dando especial atenção para possíveis diálogos que ele manteve com estéticas literárias de início do século XX. Ainda nesse momento, destacam-se as ideias que o poeta emitiu sobre o teatro em diferentes ensaios e entrevistas com o propósito de encontrar alguma chave de leitura capaz de evidenciar os princípios e as concepções que poderiam ter sustentado a escrita de *La hija de Rappaccini*.

No terceiro capítulo, primeiramente há uma análise da peça, descrevendo-a em paralelo com o conto de Nathaniel Hawthorne no qual está baseado. Procura-se também estabelecer referências intertextuais que estariam na “origem” da peça, ou seja, em textos que são anteriores inclusive ao conto de Hawthorne.

No último capítulo, sob o título de “Hermes, Eros e Cronos na modernidade” busca-se evocar o aspecto mítico da peça, apesar de não estar pensado especificamente a partir dos mitos gregos, partir da análise da figura do Mensageiro, dos princípios sobre o amor, o tempo, a história e, enfim, a modernidade, segundo o próprio Octavio Paz se expressou em diversos ensaios, entrevistas e poemas. Essa interpretação chega ao ponto culminante com a tentativa de defender que a trama recriada pelo poeta mexicano tem um tom pessimista em que ele marca seu rechaço à ideia de progresso, tal qual a modernidade o concebeu.

Ao estabelecer essa sequência dos capítulos, a exposição pretende mostrar que os caminhos abertos pela peça são inúmeros, não apenas pela variedade de temas e de referências que traz em si, mas sobretudo pelo próprio caleidoscópio da obra e a pessoa de Octavio Paz, a cuja entrada precoce no cenário cultural mexicano (aos 17 anos) seguiu-se a atuação nos principais temas políticos, econômicos e artísticos do século XX. Poesia, ensaio, prosa poética, um sem número de entrevistas compõem essa

obra tão vasta quanto complexa que gerou uma fortuna crítica ampla e extensa. Neste trabalho, muito pouco (ou quase nada) será dito que chegue a apontar novas interpretações e desvelar algo que lance luz a novos rumos. A contribuição talvez recaia na tentativa de dar unidade a um conjunto de estudos e à “pré-história” do escritor que já em 1956 era um intelectual respeitado devido à sua atuação na imprensa e à publicação de *El laberinto de la soledad*, de 1950.

1. Artes e *intelligenza*

A cena cultural mexicana na primeira metade do século XX

Na biografia que Elena Poniatowska (2009) escreveu sobre Octavio Paz, ela relata o jantar oferecido, em 1953, a ele pelo jovem Carlos Fuentes. Esse relato dá uma excelente ideia da atmosfera intelectual na Cidade do México por volta desses anos. A escritora e jornalista, também novata na vida intelectual, foi apresentada ao poeta pelo anfitrião. Sem saber muito bem o que dizer, iniciou o seguinte diálogo:

- ¿Sabe usted, señor, que Juan José Arreola lo llama ‘el becerro de oro’?
- ¿Por qué?
- Porque todos acuden a adorarlo. (PONIATOWSKA, 2009, p. 10)

Essa “notícia” (como diz Poniatowska) interessou muito a Paz. No entanto, nem um dos três, nem ela, Paz ou Arreola tinha ideia de que poucos anos depois, em 1956, algumas divergências entre os dois escritores seriam o ponto culminante de uma relação que, não obstante os ares de desdém intelectual, geraria algumas das mais importantes experiências teatrais do México: o grupo *Poesía en voz alta*. No ano em que se realizou o jantar, Octavio Paz recém regressara ao país natal, após uma temporada nos Estados Unidos, Europa e Ásia e já havia publicado um dos seus principais livros: *El laberinto de la soledad*. Juan José Arreola, por sua vez, também já era conhecido nos meios intelectuais, tanto na capital quanto nas províncias. Já atuava no teatro desde 1937, então com 19 anos, quando ingressou na escola de Teatro do Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Em 1945, havia viajado para Paris, onde trabalhou com a comédia francesa. Ainda na década de 50, travou contato com Juan Rulfo, de quem foi grande amigo.

Nestes anos, o México passara por diversas transformações: política, economia, artes e sociedade foram modificadas em maior ou menor intensidade. Foram criadas instituições preocupadas com a educação, como a *Secretaría de Educación Pública*, e outras destinadas a reconhecer as várias etnias indígenas espalhadas pelo território, tais como a *Dirección de Antropología*, ambas as ações inscritas dentro do projeto de José Vasconcelos, filósofo, advogado, escritor, político, historiador, educador e um dos fundadores do importante *El Ateneo de la juventud*.⁶

Dentro desse contexto, a efervescência literária mexicana foi marcada por um grande número de publicações destinadas tanto ao questionamento da organização

⁶ Até a década de 60, há que notar ainda a criação do Fondo de Cultura Económica.

política do país quanto às preocupações estritamente estéticas. De um lado, a arte voltou-se cada vez mais para a redescoberta do país e, por isso, centrou sua produção em uma estética de cunho realista. No gênero do romance, destaque pode ser dado ao que ficou conhecido como a *Novela de la Revolución* e, nas artes cênicas, ao *Teatro de Ahora* (1932). Por outro lado, a cena artística configura-se, por exemplo, com a perspectiva universalista do *Ateneo de la Juventud* e o vanguardismo dos escritores estridentistas.

Em geral, o que se percebe é a existência concomitante de incentivos governamentais, sobretudo após a campanha a favor da alfabetização empreendida por José Vasconcelos, e a disposição de intelectuais por contribuir para o engrandecimento de uma nação que há pouco havia sofrido uma mudança radical em sua estrutura social. Esses dois aspectos se complementavam e impulsionavam uma vida cultural e artística complexa, repleta de atores e personagens que ao longo dos anos se tornariam ilustres em diversas esferas de atuação.

Com efeito, neste capítulo estuda-se a articulação entre escritores, intelectuais e incentivadores culturais, principalmente nas décadas de 40 e 50. Mais adiante, as discussões estão centradas nas manifestações teatrais até o advento de *Poesía en Voz Alta*, cuja principal proposta era a experimentação. A análise parte dos membros do grupo e sua importância dentro e fora das atividades desenvolvidas, dando especial destaque ao poeta e ensaísta Octavio Paz. Esse mapa histórico é fundamental, pois, pese a intenção experimental de *Poesía en Voz Alta*, seu surgimento não se desarticula de um contexto mais amplo dos movimentos artístico-teatrais atuantes naquele período. Para compor esse mapa histórico e buscar compreender a relevância dos fatos, o uso de pressupostos da história cultural⁷ constitui-se como uma das mais fortes estruturas teóricas neste momento do trabalho.

Com efeito, a observação do panorama apresentado evidencia uma série de tensões para cujo entendimento 1907 é tomado como marco, pois nesse ano surgia um grupo voltado ao cultivo das belas letras e ao resgate da cultura clássica: foi o ano da

⁷ Para a construção desse histórico, fundamento-me nos pensadores da Nova História, sobretudo a perspectiva da história dos intelectuais. SIRINELLI, Jean-Françoise. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 259-279; CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990; SAID, Edward. Exílio intelectual: expatriados e marginais. In: *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 e SARLO, Beatriz. Intelectuais: cisão ou mimese? In: *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. Rubia Prates Goldoni & Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 2005, p. 141-155.

criação do *Ateneo de la Juventud*. Esta associação contou com intelectuais da envergadura de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos (seu fundador), Martín Luiz Guzmán e Julio Torri. Formado com o propósito de debater ideias de diversas áreas do conhecimento e das artes, o grupo chamou-se inicialmente *Sociedad de conferencias*. O nome foi dado em decorrência da principal atividade dos estudantes: conferências sobre pintura, filosofia, literatura e arquitetura, além de declamações de poesia e músicas ao piano.⁸ Em 1908, depois de realizada a primeira série de conferências, outra ocorreu com o incentivo de Justo Sierra, então Secretário de Instrução Pública e Belas Artes, que cedeu o local do Teatro do Conservatório Nacional para os jovens organizadores. O novo nome, *Ateneo de la juventud*, surgiu devido ao interesse de Alfonso Reyes e Pedro Henríquez Ureña por apresentar, nesse segundo encontro, uma série de conferências sobre a Grécia antiga.

Os ateneístas se opunham à visão positivista que predominava no ensino mexicano, tanto básico quanto superior, desde finais do século XIX, sob o regime de Porfírio Díaz (1884 – 1911), e também sob uma clara influência da cultura francesa. As leituras de Schopenhauer, Nietzsche, Hegel e alguns poetas alemães, por exemplo, auxiliaram os integrantes a criar uma nova intelectualidade que fugia de um cientificismo acadêmico baseado no empirismo e na comprovação racionalista.

Com a celebração dos cem anos da independência (1921), passaria a primar a preocupação de entender a identidade mexicana e a hispano-americana. Nesse sentido, o cultivo de um pensamento mais independente, ou seja, afastado do positivismo então vigente, e a aproximação de certos integrantes ao governo de Francisco Madero, sucessor de Porfírio Díaz, permitiu que sua atuação extrapolasse o pensamento filosófico e chegasse até a atuação política.⁹

O *Ateneo* se defez nos anos 20, ainda nas comemorações do centenário da independência. No entanto, ainda nesse período, surgiu outro grupo cujas propostas movimentaram a vida cultural da Cidade do México. Trata-se do estridentismo que trouxe para o México a visão de uma arte de vanguarda, tal como se fazia sentir na Europa. Como frequentemente aconteceu com os movimentos dos anos vinte, a criação de um manifesto foi o marco inicial das atividades. Na *Hoja de Vanguardia* nº 1,

⁸ Essas primeiras conferências aconteceram todas as quartas-feiras, de 24 de maio a 7 de agosto.

⁹ Um dos exemplos diz respeito à UNAM. A característica de “autônoma” dada à Universidade Nacional do México, em 1910, muito deveu a José Vasconcelos, pois ele estava muito próximo de Madero. É dele, inclusive, o lema da UNAM: “*Por mi raza, hablará el espíritu*.”. As memórias dessa época estão registradas em *Ulises criollo*.

publicada em 1923, o poeta Manuel Maples Arce postula a necessidade de uma renovação artística “quando os meios de expressão chegam à inabilidade e à insuficiência na tradução de emoções pessoais”. Por isso, ele convoca os seus pares a se ‘cosmopolitizar’: “*cosmopoliticémonos*”, instiga seu manifesto. Telégrafos, arranha-céus, elevadores, locomotivas, chaminés de fábricas povoam o manifesto a fim de mostrar como se daria essa cosmopolitização. (Manuel de Maples Arce *apud* VERANI, 1990, p. 101).

Outro ponto de atuação dos estridentistas que merece destaque é sua postura anti-burguesa. Neles, esse aspecto, que pode ser considerado uma constante dos movimentos de vanguarda, manifesta-se a partir das revoluções mexicana e russa. Assim, os estridentistas buscaram aliar a luta por uma nova estética com a busca de uma nova sociedade¹⁰.

A postura crítica contrária à expressão artística do século XIX e à sociedade burguês-capitalista adotada pelos estridentistas impulsionou a distinção entre uma arte que se pretendia pura, preocupada apenas com questões estéticas, e uma arte engajada. Essas tensões se intensificaram a partir da criação do “Grupo sem grupo”, como se autodenominaram os integrantes da revista *Contemporáneos*, os quais receberam, anos mais tarde, o nome da revista.

Os poetas e escritores organizados ao redor da revista *Contemporáneos* estenderam suas atividades de 1926 a 1931. Participaram do periódico o filósofo Samuel Ramos, os poetas e críticos José Gorostiza e Carlos Pellicer (professor de literatura hispano-americana de Octavio Paz) e Xavier Villaurrutia. O grande crítico da cultura mexicana, Carlos Monsiváis (2006, p. 385) afirma que nessa nova Cidade do México pós-revolucionária, o poeta Xavier Villaurrutia e seus companheiros de grupo ou de época “*son el sector juvenil de la Ciudad Letrada que la Revolución ilumina, y su poesía se ‘adelanta a la época’, y con esta frase se indica que al principio los únicos lectores perspicaces de estas obras son los propios poetas*”.

Com efeito, pode-se verificar que, passadas mais de três décadas do regime de Porfírio Díaz, a Revolução Mexicana criara uma nova mentalidade de que as promessas da Independência (1821) finalmente iram se concretizar. Resumidamente, é factível a afirmação de que se instalara na mentalidade do país uma onda nacionalista e, quase simultaneamente, outra cosmopolita. Para os primeiros, a configuração identitária

¹⁰ Sugiro a leitura da introdução de Jorge Schwartz ao seu livro *Las vanguardias latinoamericanas*.

se daria pela valorização da cultura local; para os segundos, o caminho estaria na incorporação de elementos estrangeiros. Essas duas visões, no entanto, então vividas como contraditórias, podem ser vistas hoje como complementárias, porquanto foram significativas na construção de uma ideia de nação.

Ainda sobre esse período, Carlos Monsiváis (2006) apresenta uma Cidade do México multifacetada também em termos sociais. Diante disso, no entanto, o crítico defende que as temáticas abordadas pelo teatro e a literatura, por exemplo, não estão centradas nas mazelas sociais, tampouco em problemas políticos. A falta de abordagem desses problemas dentro das obras é entendida pelo crítico como uma idealização; apenas uma minoria da população intelectual tratava de captar características básicas de uma sociedade em que uma parte significativa de sua população não desfrutava dos “bens do espírito” e que foi, inclusive, o principal “inimigo” perseguido por Vasconcelos. Dentro das mudanças que apenas se projetavam, Monsiváis (2006, p. 397) sintetiza que existiam

Unas cuantas revistas, dos o tres casas editoriales, la oportunidad de publicar artículos literarios, los empleos menores en el gobierno, dos o tres bibliotecas dignas de tal nombre, escasas oportunidades de viaje para escritores y pintores, acceso muy restringido a publicaciones de otros países...

Porém, na década seguinte (década de 40):

[...] los cambios sorprendivos se originan en la necesidad de incorporarse con la mayor rapidez posible a la vida internacional o, más específicamente, de reproducir a escala la mitología de los grandes centros urbanos (París y Londres en primer término). (MONSIVÁIS, 2006, p. 395).

Na esteira de Carlos Monsiváis, observa-se que, paralelamente a esses acontecimentos, muitos escritores, impulsionados pelas visitas, entre 1920 e 1950, de um número significativo de intelectuais e artistas de toda índole¹¹ contribuíram para atribuir um caráter cosmopolita à Cidade.

Ainda acerca do período das duas primeiras décadas do século XX, Regina Aída Crespo, em artigo na *Revista Iberoamericana* (2004) que propõe uma historiografia comparada entre Brasil e México, defende ideia semelhante à de Monsiváis (2006), ou seja, ambos afirmam que os acontecimentos da Revolução não

¹¹ Entre 1920 e 1930, a Cidade do México recebeu os russos Vladimir Maiakovsky e Sergio Eisenstein (que filma *Que viva México*), os norte-americanos Hart Crane, Edward Weston, John Dos Passos, Waldo Frank, Frank Tannenbaum, os ingleses D.H. Lawrence, Evelyn Waugh e Aldous Huxley, além dos franceses Antonin Artaud y André Breton. (MONSIVÁIS, 2006, p. 397).

chegaram a modificar a produção literária em jornais e revistas, pois, apesar da existência dos estridentistas, os periódicos continuavam voltados às belas letras e mantinham os mesmos escritores anteriormente consagrados.

Reflexões sobre os intelectuais mexicanos do período pós-revolucionário foram expostas também pelo próprio Octavio Paz (1998). Ele observa que naquele momento os jovens intelectuais que não tiveram oportunidade de participar na luta armada começaram a colaborar com os governos revolucionários. Essa ideia de Octavio Paz pode ser comparada com a que Ángel Rama descreve em *La ciudad letrada* (1985), segundo a qual as tarefas assumidas pelos escritores na América colonial eram as de elaboração de projetos de leis, planos de governo, missões confidenciais, tarefas educativas, fundação de escolas e bancos etc.

Nos limiares da transição de uma Cidade do México que começava a se cosmopolizar e nos anos dessa consolidação (ou seja, de 1930 a 1940), as atividades literárias e teatrais ganhavam cada vez mais espaço nas revistas de literatura, pois concentravam um grande número de escritores já consagrados ou jovens à época. Essas publicações seriam palco de diversas discussões que já existiam entre os membros do *Ateneo de la Juventud* e *Contemporáneos*.

A propósito, é durante os primeiros anos da década de 30 que o então estudante da *Escuela Nacional Preparatoria*, Octavio Paz, estreia na vida cultural, à frente da revista *Barandal*.¹² Ele passaria a ler autores estrangeiros, sobretudo de língua inglesa: T. S. Eliot (*The waste land*) e William Blake (“*Marriage of heaven and hell*”). A atitude de ceder espaço para autores estrangeiros (inclusive incluindo poemas sem autorização dos autores¹³) era uma das principais características de *Barandal*¹⁴. Nesse sentido, aliás, seguia os passos de *Contemporáneos*, *Revista de Occidente*, e da argentina *Sur*, também lida por Paz com muito interesse. Como confirma Diana Ylizaliturri (1999, p. 178):

en lo que se refiere a que su preparación no se limita a lo nacional, hay que destacar que de las 51 colaboraciones que publicaron en

¹² Mais adiante, exponho, conforme nomeou Manuel Ulacia, as “etapas criativas” de Octavio Paz.

¹³ Em entrevista concedida a Echevarría e Monegal, Octavio Paz levanta a hipótese de que o poeta norte-americano T.S. Eliot talvez nunca tenha conhecido a tradução que a revista publicou: “*It is possible that Eliot did not even know about it. I don't think that Munjia [o tradutor] had asked for his permission.*” (p. 35).

¹⁴ Octavio Paz ainda contribuiu com a publicação de Cuardenos del Valle de México (1933-1934, que contou com apenas dois números: setembro de 33 e janeiro de 34), Taller (1938-1941), El hijo pródigo (1943-1946), Revista mexicana de literatura (1955-1965), Plural (1971-1976) e Vuelta (1976-1998), a que maior projeção e longevidade conseguiu. No ano em que Paz faleceu, a revista Vuelta estava no número 261 (agosto-setembro).

Barandal, veintinueve tienen que ver, por su autoría o por su tema, con literatura extranjera; por lo tanto, hay que destacar que conservan este interés cosmopolita.

A criação de uma revista para marcar a atuação de Octavio Paz no universo das discussões intelectuais é emblemática, já que havia um grande número de publicações destinadas a participar nos debates que estavam na ordem do dia. Era seu primeiro envolvimento em uma equipe organizada para a produção de uma publicação literária. Inserida nessa nova mentalidade de revitalização da cultura dos anos 30, a revista iniciou suas atividades em agosto 1931 e foi até março do ano seguinte. À época de fundação de *Barandal*, a revista *Contemporáneos*, em seu número 39, dava as boas-vindas à recente publicação. Bernardo Ortiz Montellano anunciava em uma nota a nova publicação formada por Octavio Paz, Rafael Lopez M., Salvador Toscano, Arnulfo Martínez Lavalle.

O grupo de *Contemporáneos*, que sempre fora criticado por seu excessivo rigor com a materialidade do texto, por sua postura esteticista, universalista e desinteressada pela política (o que se manifestava na escrita de uma poesia pura, ou seja, que se abstinha dos problemas sociais e políticos), teve uma aproximação muito significativa com *Barandal*. Esse contato se manifestou pelo auxílio e incentivo financeiro para os jovens iniciantes, pela publicação de textos em forma de suplementos, dos poetas admirados pelo grupo (justamente integrantes de *Contemporáneos*) e pela oposição a outros grupos que haviam iniciado suas atividades antes de ambas, por exemplo o *Ateneo de la Juventud*.

No início da década de 30, simultaneamente ao surgimento da revista *Barandal*, há que se destacar a perda da influência do grupo estridentista. Diana Ylizaliturri (1999) explica que, apesar do desaparecimento, os estridentistas legaram aos jovens incentivadores da cultura mexicana o desejo pelo rompimento com as normas e com a tradição.

Ainda nos anos 30, às discussões e ações do binômio nacionalistas - cosmopolitas acrescentou-se um fato de imensa significação para o México, em particular, e para o mundo hispânico em geral: como foi apontado no capítulo anterior, com a intensificação dos conflitos na Guerra Civil Espanhola, um sem número de intelectuais e artistas espanhóis ligados aos republicanos se exilou no México devido ao apoio oferecido pelo presidente Lázaro Cárdenas, em 1939.

Octavio Paz (1998) afirma que parte do renascimento cultural do México se deveu à presença de professores, escritores, filósofos e poetas europeus e espanhóis, em particular. Além disso, no livro *Hombres de su siglo* (1990d), Paz se debruça mais detidamente sobre esse tema. Partindo do princípio de que a História reclama um constante repensar-se e que as histórias da Espanha e do México, sem deixar de serem histórias de si mesmas, fazem parte de um movimento mais amplo da História Universal, o ensaio ressalta as contribuições que espanhóis e mexicanos se permitiram mutuamente. Acentuando a presença de escritores como Luis Cernuda, Emilio Prados, Juan Gil-Albert, Juan Larrea e outros, Octavio Paz lembra que muitos desses escritores espanhóis deixaram de ser, para os mexicanos de sua geração, simplesmente nomes e passaram a ser pessoas com as quais podiam debater e discutir diversos assuntos. Além disso, destaca que muitos se tornaram companheiros de trabalho, pois, em certas situações, os espanhóis eram colaboradores em várias revistas (*Letras de México, Tierra Nueva, Romance*), em outras eram responsáveis pelo conselho editorial (*Taller, Cuadernos Americanos, El Hijo Pródigo*).

Um dos vários espanhóis que chegaram ao México e que merece destaque é o poeta Tomás Segovia, que aportou na “antiga Nova Espanha” em 1940, pois sua obra foi escrita praticamente toda no exílio. Considerado pela crítica literária mexicana um pertencente da “segunda geração” de escritores, como eram chamados aqueles que eram adolescentes quando de sua chegada, Tomás Segovia foi diretor da *Revista Mexicana de Literatura*, em 1959. Além disso, sucedeu o renomado escritor Juan José Arreola na direção da *Casa del Lago*, local dentro do parque Chapultepec onde até hoje são realizadas as atividades do ainda em pleno funcionamento projeto *Poesía en Voz Alta*¹⁵.

Ao apontar as diversas contribuições dos espanhóis no México, há que se ressaltar ainda, os ganhos temáticos e formais que, por exemplo, a poesia ibérica pôde produzir. Em outras palavras, a condição desses desterrados criou um enriquecimento mútuo muito próximo daquilo que se define nas conclusões a que chega Edward Said (2005, p.70): “O intelectual que encarna a condição de exilado não responde à lógica do convencional, e sim ao risco da ousadia, à representação da mudança, ao movimento sem interrupção.”

Além desses dois aspectos (a busca pela afirmação após a Revolução e o movimento migratório) na constituição de uma ideia de nação, compõe o quadro um

¹⁵ Na poesia de Tomás Segovia, como destaca Octavio Paz, a sensação de vertigem e transparência (características tão buscadas pelo próprio Paz em seus poemas) eram suas mais fortes qualidades.

terceiro elemento propulsor da efervescência cultural do período: a criação de instituições culturais, governamentais ou não, impulsionadoras da cultura e do pensamento.¹⁶

Os anos 40 seguiram ampliando as mudanças ocorridas na vida cultura na década anterior. Juan Pascual Gay (2007) destaca que esses anos foram os mais ativos da história cultural do México. Ele monta um cenário movimentado:

En el México de esa época, César Moro podía ser anatematizado por Diego Rivera por no someterse a la dictadura artística al uso. Pero también podía encontrarse con Xavier Villaurrutia en la Avenida Juárez con quien, a la vez que de López Velarde y de Sor Juana Inés de la Cruz, hablaría de Gide, Heidegger, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset y de la próxima 'Exposición Universal del Surrealismo' que estaba por inaugurarse. Y también de las últimas películas de Hollywood, donde se estaba despertando una nueva imaginación gracias a Frank Capra, a Fritz Lang, a Lubitsch, a tantos otros emigrados europeos. (PASCUAL GAY, 2007, p. 20)

Passados os anos 40, a população era duas vezes maior do que a da década de 1920. Os avanços econômicos, sociais, políticos e acadêmicos foram incrementados por pesquisadores e cientistas que ganhavam espaço com publicações nos Estados Unidos e na Europa. Uma mentalidade voltada para a valorização da nação somada ao avanço tecnológico propiciaram escavações e restaurações arqueológicas que permitiram encontrar e marcar características de culturas pré-hispânicas.¹⁷ Por fim, na década de 50, a literatura também se enriquecia com as numerosas edições de revistas e de suplementos literários de jornais.

Especificamente em 1956, uma polêmica tomou conta dos periódicos. Escritores comunistas resgataram o lema da Revolução “¡México para los mexicanos!” e se opuseram aos escritores que não abordavam em suas obras temáticas relacionadas a problemas econômicos e sociais. Por sua vez, os porta-vozes da oposição, cujo número superava os comunistas, defendiam a liberdade dos escritores mexicanos de escrever sobre qualquer tema em qualquer estilo.

¹⁶ Devido à sua estruturação política, esse aspecto encontra precedentes na história mexicana. Ele é discutido pelo historiador do *El Colegio de México*, Guillermo Zermeño Padilla (2009) em artigo que analisa a formação do discurso historiográfico no México desde a Independência até o início dos anos 70 do século XX. Sua reflexão oferece-nos algumas pistas sobre a importância que determinadas instituições podem ter tido para a consolidação de um estado e, ao mesmo tempo, para a criação de um sentimento de nacionalidade. O autor defende que política e cultura se entrelaçavam desde o século XIX. Nesse aspecto, destacam-se projetos de construção identitária nacional sustentados por instituições governamentais. Essa atitude de construir instituições responsáveis pela concretização de um projeto ideológico, cujo auge esteve ligado à derrota para os Estados Unidos em 1848, se repetirá na primeira metade do XX.

¹⁷ DAUSTER, Frank. “*The contemporary Mexican theater*”, 1956.

Dentro de toda essa problemática, é preciso analisar a posição de Octavio Paz não a partir da maturidade, mas no calor dos debates ocorridos. Por outras palavras, antes de passar à esfera teatral, é necessário levar em consideração as opiniões que o jovem poeta tinha nessa sua “primeira etapa criativa”. Conforme já foi aqui apontado, alguns críticos e pesquisadores da cultura mexicana¹⁸ já há alguns anos identificaram que a atuação de Octavio Paz na vida intelectual durante os anos de 1931 a 1943, antes de receber uma bolsa Guggenheim para estudar nos Estados Unidos e dali passar à França, Índia e Japão, foi fundamental para sua formação poética. A importância se deve à sua participação nos debates, por meio da publicação nas revistas *Barandal* e *Taller*, acerca da problemática do nacionalismo e das diferenças entre poesia pura e poesia social. Pois bem, a propósito dessa atuação, Anthony Stanton (1989) defende que os debates de Paz com o grupo *Contemporáneos* também foram responsáveis por formar sua poética ao longo do tempo.

Baseando-se nos ensaios organizados na coletânea *Primeras letras* (1990a), o pesquisador do *Colegio de México* procura evidenciar a postura contrária de Octavio Paz aos *Contemporáneos*. Ele encontra dois núcleos de oposição: o primeiro partindo do debate entre poesia social, combativa, de tese ou a poesia pura; e outro núcleo na célebre oposição entre nacionalismo e cosmopolitismo, que conforme já mencionado um pouco acima, esteve presente durante várias décadas no México.

Embora a postura de Paz, no que diz respeito à posição contrária ao “grupo sem grupo”, não seja explícita, tampouco chega a postular que a poesia deva expressar uma pureza alheia a toda referência geográfica e histórica. Três textos podem ser tomados como fundamentais para compreender o posicionamento de Paz sobre essas questões. São eles o artigo “*Ética del artista*”, a resenha “*Cultura de la muerte*”, sobre o livro *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia e também “*Razón de ser*”.¹⁹

Em “*Ética del artista*”, publicado no número cinco de *Barandal*, Octavio Paz discute o papel do escritor hispano-americano frente ao mundo e, obviamente, frente aos problemas da América hispânica. A pergunta central que organiza o ensaio é se deve haver pureza na arte ou se esta deve ter outra finalidade. Ele defende que os artistas estão possuídos pela verdade, já que em seu desejo de ser uma arte mística e combativa tornam-se continuadores de uma tradição artística que valoriza o coletivo, ou

¹⁸ Enrico Marío Santí contribuiu fundamentalmente para ajudar a compreender esse momento inicial da construção poética e do pensamento paziano com a organização dos artigos e ensaios escritos por Paz entre os anos de 1931 a 1943 no livro *Primeras Letras* (1990a).

¹⁹ Todos em *Primeras letras*, p. 113-117; p.138-142; 157-162, respectivamente.

seja, a sociedade; portanto, o artista não se isola; nem deve fazer isso. Ele conclui que os então jovens escritores da América deveriam optar por uma arte combativa, pois teriam uma grande importância na construção da história do continente.

A partir desse posicionamento, é pertinente lançar as seguintes questões: não haveria um princípio nacionalista subjazendo na a postura de Paz? Estaria implícita uma concepção nacionalista, no sentido de que apenas temas especificamente hispano-americanos deveriam ser abordados nas obras, conseguindo, assim, uma postura combativa? Por outro lado, Octavio Paz não fala em arte engajada. Os exemplos de arte comprometida citados no ensaio, além do surrealismo, são a arte religiosa, a egípcia, o teatro grego e *Dom Quixote*: para ele, todos são arte de tese. Os artistas desses momentos e desses monumentos ter-se-iam colocado contrários a todo sentimento ascético e individualista que poderia brotar nas comunidades onde atuaram. Em outras palavras, essas obras foram produzidas não com a finalidade de ser objeto artístico em si; todas estavam imbuídas de um sentimento religioso, no sentido de que estavam ligadas à comunidade, ao todo.

Já o ensaio “*Razón de ser*” é um manifesto publicado no lançamento da revista *Taller* em abril de 39. A partir do princípio de movimentos históricos, desenvolvido por Ortega y Gasset no livro *El tema de nuestro tempo*, Octavio Paz discute a herança que sua geração teria recebido dos poetas de *Ulises* e de *Contemporâneos*. Detecta que o grande problema de uma geração é saber o que herda da anterior e o que acrescenta a ela. Defende, ainda, que a tradição não é uma poltrona, mas sim um machado para se abrir caminho. Nas entrelinhas, pode-se identificar que Octavio Paz não se referia apenas aos *Contemporâneos*, mas também a todos os grupos que antecederam o de *Taller*. E termina por expor a razão pela qual devem lutar: “*Tenemos que conquistar, con nuestra angustia, una tierra viva y un hombre vivo. Tenemos que construir un orden humano, justo y nuestro.*” (PAZ, 1990a, p. 161).

Frente à discussão entre cosmopolitismo e nacionalismo, o que esses textos demonstram é que Octavio Paz, já na década de 30, vislumbrava uma arte que não se fixasse em nenhum desses pontos. Interessa-lhe a dimensão humana do ser, estivesse ela ligada ao México ou não. Aliás, não se pode esquecer que o ensaio sobre Villaurrutia causou incômodo justamente porque Paz via em *Nostalgia de la muerte* o que havia de mais mexicano no homem, ideia diametralmente oposta à de uma arte pura, tal qual o autor e seus companheiros “contemporâneos” pretendiam.

Desde uma perspectiva diacrônica, essa problemática apenas embrionária nesses primeiros anos de atividade cultural se resolverá, para Paz, a partir do conceito de liberdade e de rebelião que tomará do Surrealismo — que já estava, a propósito, na “*Ética del artista*” — e definir-se-á nos ensaios de *El laberinto de la soledad*, em 1950.²⁰

Dessa forma, a tensão entre nacionalismo e cosmopolitismo, tão debatida e presente nos anos pós-revolução, ganha contribuições importantes com Octavio Paz. Ao interpretar a história do México dialeticamente, ele abre uma terceira via capaz de instigar a reflexão nos mais diferentes âmbitos: o social, o político, o econômico e, obviamente, o artístico.

Com o passar do tempo, as ideias presentes desde os primeiros anos após a revolução precisaram rever seus princípios devido aos acontecimentos de 1968, quando houve o que veio a se chamar o “massacre de Tlatelolco”. Neste trabalho, porém, o limite está no fim da década de 70. Cabe, agora, explorar qual o espaço do teatro e da dramaturgia durante essas décadas.

O cenário teatral mexicano na primeira metade do século XX

No que diz respeito ao teatro, durante a primeira metade do século XX até a iniciativa de Juan José Arreola de montar *Poesía en Voz Alta*, ocorreram diversas manifestações e foram montados grupos que não produziram mudanças significativas na linguagem dramática, pois desde a Revolução foram mantidas manifestações de velhas estruturas teatrais, como as comédias de fácil digestão, ou seja, as peças não propuseram modificações nos métodos de encenação nem tinham preocupações formais com o texto. Por outro lado, nos limiares da transição de uma Cidade do México que sofria modificações (entre as décadas de 1930 e 1950) e que começava a se cosmopolizar, justamente com as atividades literárias, o teatro ganhou também mais espaço com a inauguração de novos teatros e incentivos culturais universitários. Essas atividades

²⁰ Como o eixo de meu trabalho é a peça *La hija de Rappaccini*, não pretendo fazer um estudo dos desdobramentos do livro. Por hora, indico apenas que mais adiante, quando me detiver na relação amorosa entre as protagonistas da peça, problematizarei com mais vagar algumas discussões acerca da solidão. Cabe, ainda, pensar os desdobramentos das concepções sobre a herança da tradição em *Los hijos del limo*, em 1972.

permitiram a participação de um grande número de escritores já consagrados e de jovens que recém se integravam na vida intelectual.

Neste contexto, a tensão entre nacionalistas e cosmopolitas também marcou os debates e as criações da esfera teatral. Organizados em torno de grupos mais afins a um ou outro polo, muitos dramaturgos, diretores, atores e figurinistas se formaram principalmente durante as décadas de 30 e 50 e, com o passar dos anos, cristalizaram-se como personagens importantes na dramaturgia do México.

Dentre as primeiras manifestações a se destacar estão *La comedia mexicana*, *o Teatro de Ahora* e *o Teatro de Ulises*. O primeiro iniciou suas atividades na década que se seguiu à Revolução. Preliminarmente chamando-se *Grupo de los siete autores* — Gamboa, Díez Barroso, Noriega Hope, Monterde, Parada León e os Lozano García —, suas atividades começaram a se organizar em 1925, em uma temporada chamada *Pro-Arte Nacional*. O grupo, de postura nacionalista, produziu no entanto modestas experimentações e avanços no teatro. Os tímidos ganhos consistiram em inserir peculiaridades da fala mexicana em algumas comédias, gênero preferido dos integrantes, tanto que o movimento se concretizou com *La comedia mexicana* (1929).

Pode-se dizer que as modificações foram modestas porque havia dificuldades em implantar experimentações, já que o apreço do público por dramas corriqueiros, sem complicações estruturais, apegado aos gêneros de fins do século XIX²¹, era muito grande. Verifica-se, nesse modo de se produzir teatro, que as peças eram montadas com muita facilidade. Por isso, podia-se considerar como ponto positivo o retorno financeiro, já que havia um público cativo. Porém, esteticamente houve pouco avanço. . Nesse tipo de teatro, por exemplo, que o grupo dos sete autores quis modificar chama atenção o constante uso do ponto pelas companhias, uma vez que a quantidade enorme de peças impedia a memorização das falas pelos atores.

Já o segundo grupo, fundado por Mauricio Magdaleno e Juan Bustillo Oro, surgiu em 1932 e produziu peças ricas na análise da realidade mexicana, mas que não passaram de panfletos políticos, nos quais a representação e o cuidado com a atuação, a cenografia, enfim, com o conjunto de atividades que compõe a arte teatral estava ausente.

O *Teatro de Ulises*, formado a partir da revista *Ulises* em 1928, é o grupo que pode realmente ser considerado o precursor de uma perspectiva experimental no

²¹ Entre eles, o *teatro de carpa*, o *teatro de revista* (chamado gênero *chico*) e sainetes.

teatro. Seus principais integrantes eram os jovens de *Contemporáneos*:

Xavier Villaurrutia, Salvador Novo e Celestino Gorostiza, Gilberto Owen, Carlos Pellicer e a incentivadora cultural e mecenas Antonieta Rivas Mercado, dona do prédio que foi palco das primeiras representações na rua *Mesones, n. 42*. Mais tarde, passou a integrar o grupo o jovem dramaturgo Rodolfo Usigli, que a partir dos anos 60 seria considerado um dos maiores nomes da dramaturgia mexicana. Afastando-se da postura nacionalista cultivada pelos integrantes do *Pro-Arte Nacional* e do engajamento do *Teatro de Ahora*, buscando um caráter mais universal, *Ulises* produziu uma arte dissonante daquela predominante no teatro de revista ou puramente comercial e foi responsável pela tradução de Claude-Roger Marx, Charles Vildrac, Eugene O'Neill, Lenormand, Lord Dunsany e Cocteau. Em 1955, Salvador Novolevou ao palco *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Isso não significava, porém, esnobismo com a cultura mexicana; é mais justo dizer que seu propósito de produzir uma arte com estética universalista era uma forma de contribuir com o destino da cultura no México.

Apesar dos incentivos para sua fundação ter se originado dos componentes da revista *Contemporáneos*; apesar de ter provocado uma renovação na dramaturgia de um México que havia se acostumado às peças de fácil digestão²², e apesar de promover uma reviravolta na postura nacionalista que até então imperava nos anos 20, o grupo contou com um público restrito. Talvez seja essa a causa de sua vida curta e de ter encerrado brevemente suas atividades: da primeira representação até a última foram apenas oito meses. Poucos anos depois, em 1931, surgiria o grupo *Escolares del Teatro*. Idealizado por Julio Bracho, pode ser considerado um dos primeiros frutos do *Teatro de Ulises*. Nesse mesmo ano, o grupo foi reorganizado e ganhou uma nova denominação: *Teatro Orientación*.

Autores como Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza e Salvador Novo mantiveram a mesma linha experimental. A diferença fundamental entre eles está na produção das obras, pois nesse novo grupo as peças eram de autoria dos integrantes. Para Daniel Vázquez Touriño:

Debemos a esta aventura extranjerista [o Teatro Ulises], por tanto, más que una nueva dramaturgia, una nueva forma de hacer teatro, una institución —el ‘teatro experimental’— que es condición

²² A bibliografia sobre o grupo e de todo esse período é riquíssima. Remeto o leitor apenas a: MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio. Introducción. In: *Teatro mexicano del siglo XX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. vii-xxxv. V.II. e BRACHO, Carlos Gutierrez. Ulises, la irrupción dolorosa. In: *Acequías*. Torreón: Editora da Universidad Iberoamericana de Torreón, 2009, n.47, p. 39-43.

necesaria para la fecundidad artística y que era inexistente hasta aquel momento en México. (TOURIÑO, 2002, p. 3).

Esta opinião encontra eco nas palavras de Frank Dauster (1955), para quem, antes da criação do *Teatro de Ulises* a situação do teatro mexicano era deplorável, pois as peças eram representações de imitações da Espanha e não havia lugares adequados para a sua representação²³.

Um dos momentos cruciais da dramaturgia foi a produção de *El gesticulador*²⁴. Essa peça de Rodolfo Usigli, além de marcar um período na carreira desse dramaturgo, inicia a modernidade no teatro mexicano, ao mesmo tempo em que representa o fim de um período histórico de construção de um teatro moderno. Nela, o ambiente rural mexicano ganha uma dimensão mais profunda e um tratamento artístico mais acabado, diferente daquele dado pelas *novelas de la revolución* e pelas produções de um teatro revolucionário (por exemplo as de Mauricio Magdaleno *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* e *Trópico* — 1933). Em *El gesticulador*, descortina-se uma política e uma intelectualidade mexicanas repletas de falcatruas e com várias histórias da revolução mal contadas.

Durante os anos cinquenta, a cidade do México disfrutava já de uma estrutura teatral bastante rica em diversidade de locais para representação, de festivais, de concursos (alguns, inclusive, produzidos por jornais), de grupos e de entidades representantes dos trabalhadores desse segmento. Simultaneamente, via-se uma melhora no poder econômico de sua população e uma crescente estabilidade política. Nesse contexto, dois fatos merecem destaque: O primeiro é a fundação do *Instituto Nacional de Bellas Artes* (INBA) e o segundo a organização, por Celestino Gorostiza, de uma antologia do *Teatro mexicano del siglo XX*, em três volumes.

Criado no governo de Alemán y Chávez, o INBA tornou-se a entidade com maior prestígio artístico da época. Diferentemente da UNAM, detinha poderes culturais e econômicos para promover atividades que envolviam a formação de profissionais para o teatro, além de seu espaço servir como sala de representação. Para se ter uma ideia da

²³ Acredito que valeria muito a pena ver o que diria Dauster a respeito de *Poesía en Voz Alta*. Nas pesquisas, não encontrei se houve continuidade no trabalho de Frank Dauster, apenas um texto de 1979 em que o crítico faz uma breve interpretação da personagem O Mensageiro da peça *La hija de Rappaccini*.

²⁴ Conforme a edição de 1956, publicada em MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio. *Teatro mexicano del siglo XX*.

importância desse espaço, dos textos recopilados no terceiro volume da antologia citada anteriormente, muitas peças foram encenadas ali.

Inclusive, a trajetória do diretor da peça *La hija de Rappaccini*, Héctor Mendoza (1932-2010), é exemplar para elucidar como as instituições de incentivo à cultura deram seus frutos importantes ao longo das décadas seguintes. Ainda como estudante da UNAM, Mendoza era organizador e diretor de vários grupos estudantis. Em 1952, com vinte anos, venceu o concurso das *Fiestas de Primavera* com a peça *Ahogados*, depois representada no *Teatro Colón*. No ano seguinte, ganhava o prêmio *Juan Ruiz de Alarcón* da *Agrupación de críticos teatrales* com *Las cosas simples*²⁵, uma comédia em três atos e um *entremés*, representada no *Teatro Ideal*, em uma temporada organizada pela *Unión Nacional de Autores*. A peça representa o cotidiano de estudantes fora dos muros da Escola Nacional Preparatória, a mesma cursada por Octavio Paz. Recheada de divergências entre pais e filhos, discute o problema do conflito geracional não apenas entre familiares, mas principalmente no universo acadêmico. Em 1956, quando se especializava em literatura espanhola e hispano-americana na Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM, Mendoza seria chamado a dirigir o grupo *Poesía en voz alta*.

Assim como Usigli, muitos outros dramaturgos, mesmo sendo de menor envergadura, usufruíram das conquistas introduzidas pelos primeiros “revolucionários” do teatros nos anos 30 e 40. Nessas décadas, o teatro também viveu a oposição (hoje pode-se dizer a dialética) cosmopolitas-nacionalistas. Sua maneira de viver essas discussões foi a inserção de peças estrangeiras no circuito teatral da Cidade do México ou manter diferentes temas e produções mais assentadas na cultura mexicana. Assim, os anos 50 foram de colheita desse esforço institucional no México e das diversas experiências artísticas que vinham fermentando desde a década de 20. Assim, é possível começar a explorar de forma mais detalhada a história do grupo que é considerado o mais importante fruto das décadas de aprimoramento: *Poesía en Voz Alta*.

***Poesía en voz alta* e Octavio Paz**

Nos anos 50, a UNAM foi transferida para a Cidade Universitária, fora do centro do Distrito Federal, justamente no momento em que celebrava seus 400 anos de

²⁵ In: MAGAÑA-ESQUIVEL, *Teatro Mexicano del siglo XX*, 1956, p. 544-610.

existência. De 1940 a 1954 tinha dobrado o número de alunos. No entanto, do ponto de vista orçamentário, a UNAM recebia menos financiamentos para projetos culturais do que o INBA, já que as atividades culturais não eram a finalidade da Universidade. A verba para projetos culturais era feita por intermédio do *Departamento de Difusión Cultural*.

Ainda no início da década de 50, a Universidade criou uma licenciatura em teatro. É nesse contexto de remodelação das atividades e da infraestrutura do ensino superior e da cultura que surgiu o grupo *Poesía en Voz Alta*. Jaime García Terrés, então diretor do *Departamento de Difusión Cultural* recebeu a proposta de Arreola para a criação de um grupo cuja atividade consistisse em incentivar a poesia, por meio de declamações, sem pretensões de grandes bilheterias ou continuidade a longo prazo. Em princípio, Terrés convidou dois nomes importantíssimos da literatura mexicana para conduzir o projeto: Juan José Arreola (certamente por ter sido ele o idealizador) e Octavio Paz (talvez pelo prestígio de que gozava sobretudo depois da publicação de *El laberinto de la soledad*). Além deles, compuseram o grupo artistas de outras áreas: do teatro, Héctor Mendonza e José Luis Ibáñez, os quais, mais tarde, seriam grandes diretores; da pintura, Leonora Carrington e Juan Soriano; e filólogos como Margit Frenk e Antonio Alatorre. Juan José Arreola, grande incentivador e promotor de projetos culturais e literários, foi o idealizador de um projeto baseado em recitais de poesia, atividade também comum na Cidade do México na década de 50. Foi o fundador, em 1959, da *Casa del Lago* e convocou diversos atores e artistas para participar da reunião que daria forma a *Poesía en Voz Alta*. De acordo com os planos originais, ele seria o diretor literário, função que envolvia a seleção e coordenação dos textos a serem lidos. Juan Soriano ficaria encarregado pelo desenho, a montagem da cenografia e o figurino dos atores. Ambos fariam parte, juntamente com Héctor Mendonza, da seleção dos intérpretes. No entanto, García Terrés convidou também Octavio Paz, pois pretendia incluir algo do surrealismo²⁶ no grupo. Segundo Roni Unger (2006, p. 36),

Las reuniones [para a montagem do grupo] fueron generando interés y a ellas se incorporaron otros escritores, entre quienes se encontraba el poeta español León Felipe, Diego de Mesa, y dos escritores más jóvenes y relativamente desconocidos, Juan García Ponce y Carlos Fuentes. No obstante, los puntos de vista de Arreola y de Paz en cuanto al contenido del programa eran irreconciliables. Y así se llegó a la conclusión de presentar dos programas: uno dirigido por

²⁶ Esse interesse de Terrés provavelmente foi devido aos diversos eventos ligados à arte surrealista que aconteceram, como apontarei em item dedicado a essa vanguarda, desde o fim dos anos 30.

*Arreola y otro por Paz. A cada uno de los programas
se les asignó un mes de temporada en el Teatro del Caballito.*

As divergências entre Octavio Paz e Juan José Arreola partiam de preocupações sobre os conteúdos literários dos programas. Embora os dois estivessem de acordo que *Poesía en Voz Alta* deveria apresentar uma linguagem repleta de imaginação, Arreola defendia que os atores usassem a voz para expressar a poesia e o teatro clássico espanhol²⁷; já Octavio Paz alegava que era absurdo impor limites a um grupo que se queria experimental e, por isso, propôs inicialmente a tradução de peças dadaístas, que até então nem haviam sido traduzidas no México. Ficou decidido então que o grupo representasse peças próprias. Dessa proposta decorreu a adaptação de *La hija de Rappaccini*.

A solução para as divergências entre os responsáveis pela montagem das peças foi dividir as apresentações em dois programas. O primeiro ficou sob a tutela de Arreola e o segundo, de Paz. Apesar da divisão da responsabilidade, durante os ensaios do primeiro programa, era comum a visita de diversos escritores. Entre esses autores visitantes, estavam o jovem Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Juan García Ponce e María Luisa Mendonza. Essas visitas resultavam estimulantes para os jovens atores, que podiam enriquecer-se com as ideias dos escritores envolvidos por meio de discussões literárias.

Há que se ressaltar que a montagem da peça, apesar de estar vinculada a textos clássicos, envolvia elementos mágicos, poéticos e líricos, ou seja, todas as características que eram predominantes no segundo programa. Além disso, a ideia de criar uma cenografia realista era rechaçada pelo grupo que se encarregou, também, do primeiro programa.

Dessa forma, na estreia do primeiro programa foram encenadas *La Égloga IV*, de Juan del Encina e a *Farsa de la casta Susana*, de Diego Sánchez de Badajoz y a primeira cena de *Peribáñez*, de Lope de Vega; a segunda parte foi composta por canções do Renascimento; e a terceira teve uma postura mais contemporânea ao realizar obras de García Lorca, tais como *La doncella*, *el marinero y el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton* y *Quimera*, além de uma cena de *Así que pasen cinco años*.

Após a encenação, as críticas foram divergentes. Houve jornais e suplementos que elogiaram as atuações, o figurino, a montagem. No entanto, houve

²⁷ É necessário relembrar que a ideia de um teatro dependente do espanhol já havia sido superada, pelo menos nos círculos alternativos e acadêmicos.

também críticas contrárias. Roni Unger (2006, p. 57) explica que o público seletor, as músicas espanholas clássicas, a poesia e os fragmentos de obras surrealistas apresentados sem “mexicanizar” a linguagem foram recebidos como esnobismo por parte do grupo. Esse tipo de crítica foi intensificado com a apresentação do segundo programa, que, além de “esnobe”, recebeu insultos de “*maricones*” e “*comunistas*”.

Acerca dessa demonstração de rechaço, o “xingamento” de *maricones* pode ser mais compreendido a partir de trabalhos de Horácio Costa. Em “Do afloramento da palavra homoerótica na poesia moderna: Portugal, México, Brasil (correspondência Manuel Bandeira / Mário de Andrade em foco)” (2009), o poeta e crítico brasileiro demonstra que, dentre outros motivos, o que faz com que a crítica literária mexicana não exalte a vanguarda, como acontece no Brasil, tem suas origens na falta de diálogo entre *Estridentistas* e *Contemporáneos*, devido aos ataques que os integrantes do primeiro grupo fizeram aos adeptos do segundo. Os ataques estavam vinculados ao tema da sexualidade, pois alguns poetas, os principais de *Contemporáneos*, eram assumidamente homossexuais: Carlos Pellicer, Salvador Novo e Xavier Villaurrutia.

O segundo programa, cujo início se deu nas duas últimas terças-feiras de junho e nas duas primeiras terças de julho de 1956, foi organizado por Octavio Paz e privilegiou obras de vanguarda ou do teatro do absurdo: *El canário*, de Georges Neveux; *Osvaldo y Zenaida*, de Jean Tardieu; e *Le salon de l'automobile*, de Eugène Ionesco.

As encenações desse segundo momento foram realizadas no *Teatro del Caballito*. Emilio Méndez (2010) explica que o nome é uma referência ao que fora inicialmente a “salinha” alugada pela UNAM: um estábulo. Comprada pela atriz Marilú Elízaga, em 1955, quando já havia sido estacionamento e Sala da *Sociedad Orfeo Catalá*. A pedido da proprietária, Juan Soriano pintou numa das paredes do teatro um mural com um cavalo, com dimensões muralistas.

Em 1959, após as atividades serem transferidas de forma definitiva para a *Casa del Lago* do bosque de Chapultepec, novos talentos se inseriram no grupo, tais como Tomás Segovia e Juan Vicente Melo. O grupo ainda apresentou outras peças. Octavio Paz figura no oitavo programa, mas nesse momento é difícil dizer que ainda estava participando, pois já estava longe do México.

Em síntese, pode-se dizer que as atividades do grupo surgiram como uma contracorrente do teatro comercial modelado pela forma norte-americana do *star system* e por uma tendência realista que, não obstante as tentativas de transformação, como o *Teatro de Ulises*, imperava desde a década de 30. Atualmente, o grupo continua atuando e mantendo a ideia de fazer confluir diversas áreas para a celebração da poesia²⁸.

Inserindo os dois programas de *Poesía en Voz Alta* dentro da cena cultural mexicana dos anos de 1930 a 1960, é inevitável perceber que de certa maneira eles também representam as discussões entre uma arte cosmopolita e outra mais voltada para os problemas e temas específicos do México. As discussões que geraram os dois programas iniciais não são, por outro lado, particularidade mexicana, pois, conforme apontou o crítico brasileiro Gerd A. Bornheim em texto (1964, p.9) de 1964, no qual analisava a situação do teatro contemporâneo:

o panorama do teatro de hoje é, inegavelmente, de uma riqueza imensa, de uma pluralidade de experiências jamais vista em nenhuma fase da história da dramaturgia e da arte cênica. E é precisamente esta pujança que torna a realidade teatral problemática, complexa, e mesmo caótica. (BORNHEIM,).

²⁸ Sugiro o acesso à página do grupo: www.casadellago.unam.mx

2. Etapas criativas de Octavio Paz

Diálogos com o Surrealismo e o *Modernism* anglo-saxão

Em sua proposta de apresentar uma visão global do conjunto da obra de Octavio Paz dentro de uma evolução histórica, Manuel Ulacia (1999) propõe que ela seja dividida em cinco “etapas criativas”. Para tal, considera os locais onde ele esteve ou por onde passou. A primeira etapa, situada entre os anos de 1931 e 1943, está relacionada com a experiência de Paz como estudante do ensino secundário na Escuela Nacional Preparatoria. Há que se destacar ainda, o contato do escritor com autores espanhóis da Geração de 27. Um desses autores é Rafael Alberti, que teve uma estância na Cidade do México e proporcionou ao jovem Octavio Paz um contato mais intenso com autores como Góngora e Neruda (a quem o mexicano ainda não conhecia). É destacável, também nesses anos de formação, a leitura atenta de Ortega y Gasset. Em síntese, é possível afirmar que nessa primeira etapa a obra de Octavio Paz está marcada pelo deslocamento de autores europeus para a América — atitude e relacionamento que serão intensificados pela presença de surrealistas franceses durante os anos da segunda guerra mundial. Nesta primeira etapa, há uma tentativa de aproximação com a produção vanguardista, sobretudo com os poetas Carlos Pellicer e Xavier Villaurrutia.

Já a segunda etapa, que se inicia em 1943, é marcada pela passagem pelos Estados Unidos, Japão e Índia e se encerra em 1960. Dentro desses anos, destacam-se os que vão de 1943 a 1945, porquanto oferecem material significativo para compreender as profundas e definitivas relações de Paz com a literatura de língua inglesa. Ao receber uma bolsa de estudos Guggenheim, o poeta mexicano se detém na leitura atenta de T.S. Eliot, Ezra Pound, E.E. Cummings e Stevens, bem como trava contato pessoal com William Carlos Williams, que terá poemas traduzidos e publicados por Paz em *Versiones y diversiones* (1974). Ainda nesses anos, terminada a segunda guerra mundial, foi destinado a viver em Paris como representante da diplomacia mexicana. Nesse momento, aproximou-se do grupo de André Breton. Aprofundando seu conhecimento cosmopolita passará, em 1952, cinco meses em Nova Delhi e sete em Tóquio.

Essa segunda etapa pode ser considerada a de mais relevância no presente estudo devido ao contato direto com o Surrealismo, já que o poeta conhece e convive com André Breton que será para ele figura central na sua formação.

O momento é tão significativo que Rachel Phillips (1976), em estudo cujo propósito se assemelha ao de Manuel Ulacia (mas prefere chamar as etapas de “estações” e “modos”), afirma justamente que os três livros de poesia publicados na década de 50 (*¿Águila o sol?* (1957), *La estación violenta* (1958) e *Salamandra*-1962²⁹) manifestam com maior intensidade a vertente surrealista de Paz. (PHILLIPS, 1976, p. 92).

A fim de analisar com mais profundidade a relação do poeta mexicano com esse movimento europeu iniciado em 1924, pode-se partir do clássico estudo de Jorge Schwartz (1991) sobre as vanguardas latino-americanas. Ele aponta que o México talvez tenha sido o país que mais se beneficiou com o trânsito de artistas surrealistas na América Latina. O primeiro a chegar foi Antonin Artaud, em 1936, em busca do “conhecimento primitivo” dos *tarahumara* e dos efeitos alucinógenos do *peyote* (uma espécie de cacto). Dessa viagem surge o livro *Viaje al país de los tarahumaras* (1937).³⁰

Em 1938, André Breton, que em 1933 havia rompido com o Partido Comunista francês, desembarcou no México. Juntamente com o pintor muralista Diego Rivera e o exilado Leon Trotsky³¹, publica o “*Manifiesto por un arte revolucionario Independiente*”. Além da publicação desse manifesto, Breton organizou, junto com o poeta peruano Cesar Moro (que vivera na França entre 1925 e 1934 e em francês escreveu a maior parte de sua obra) e o pintor Wolfgang, a Exposição Internacional do Surrealismo, em 1940. É desses anos a célebre frase de Breton sobre a excelência surrealista do México.

Dois anos depois da exposição, chegou ao México aquele que talvez seja o principal responsável pela divulgação da poesia de Octavio Paz na França e sua inserção no surrealismo, Benjamin Péret, pois foi o primeiro a traduzir *Piedra de sol*. O poeta francês e sua esposa, Remedios Varo, pintora espanhola, ficaram no país até 1947. Também foi ao México o poeta Paul Éluard, por ocasião do Congresso de Intelectuais, organizado em 1949. Finalmente, há que se destacar a presença de Luis Buñuel, que produziu uma parte importante de sua obra durante sua temporada no México, entre 1946 e 1969.

²⁹ Faço indicação das primeiras edições de cada livro.

³⁰ No capítulo anterior, quando procurei montar o quadro cultural do México nos anos 30 a 60, não citei as contribuições de Artaud para o teatro como um todo porquanto suas concepções acerca do trabalho do ator e da arte dramática como um todo não parecem ter dialogado com os diversos grupos, companhias e artistas mexicanos ligados ao teatro à época.

³¹ A respeito de Trotsky, é importante salientar que apenas existe sua assinatura, pois fora assassinato em 1932.

É importante sublinhar que, segundo Schwartz (1991), a apropriação de Paz dos elementos estéticos surrealistas se deu tardiamente em sua obra. O próprio Paz, na abertura do Vol. I das obras completas afirma que seu contato com essa estética aconteceu quando já o surrealismo “*estaba en su declinación, gastado y desgarrado por muchas luchas y disputas. Era un grupo de poetas libres en una ciudad intoxicada por teorías e ideologías que exacerbaban la pasión ergotista pero que no iluminaban a las almas.*” (PAZ, 1994b, p.18).

Realmente, até sua saída do México para a França pode-se dizer que seu contato havia sido de maneira indireta, por meio dos poetas espanhóis da Geração de 27. Por outro lado, há uma entrevista, concedida à revista *Romance*,³² que apresenta um ponto de partida mais concreto sobre a relação de Paz com o movimento francês. Nessa entrevista, ele expressou que o surrealismo não fizera mais do que continuar as propostas românticas. Evidentemente, a visão da continuidade não se distancia daquilo que mais tarde escreveu em *Los hijos del limo* (1974). No entanto, o tom à época foi de descaso, e Paz termina enfatizando que, passados os anos 20 e 30, havia restado ao surrealismo apenas uma série de lugares comuns. Essa visão é revista por ele mesmo em uma extensa nota em *Primeras letras* (1990a). Na nota referente à entrevista, ele traça um histórico de sua geração, comparando-a aos *estridentistas* e ao grupo de *Contemporáneos*, e aponta dois motivos que abortaram o movimento no México. O primeiro seria a vinculação política que sua geração manteve, enquanto que Breton já havia estabelecido a diferença entre arte revolucionária e arte a favor da Revolução. Outro motivo seria a crença de que o surrealismo era mais uma “*escuela poética*”, opinião que ele rejeitará totalmente em “*André Breton o la búsqueda del comienzo*”³³, ensaio de 1967 que integra *Corriente Alterna*: “*el surrealismo es un movimiento de liberación total, no una escuela poética*” (PAZ, 1995, p. 439).

Como se vê, o contato de Paz com o Surrealismo não foi apenas uma incorporação ou uma aceitação passiva. Com efeito, como a chegada dos poetas surrealistas no México acontece anos depois da efervescência do movimento na França e, como dos anos 40 aos 60 há uma evolução do pensamento de Paz acerca do Surrealismo, é mais prudente afirmar que a apropriação “tardia” se configura mais bem como uma maturação tanto do posicionamento estético quanto do político. A convivência com Breton, Péret e Éluard na França proporcionou ao já não tão jovem

³² A partir de *Primeras letras* (1990a)

³³ In: MARTÍNEZ, José Luis, *El ensayo mexicano moderno II*, 1995, p. 435-448.

poeta a possibilidade de uma imersão em si e, em consequência, a autocrítica necessária para revitalizar sua obra. Esse movimento — de poeta hispano-americano em relação ao continente europeu — é, aliás, uma das marcas de modernidade apontada pelo próprio Paz. Em *Los hijos del limo* (1974, p. 127), lê-se o seguinte: “¿Qué es ser moderno? Es salir de su casa, su patria, su lengua, en busca de algo indefinible e inalcanzable pues se confunde con el cambio”.

A maturidade e a consciência do fazer literário a partir dos aspectos surrealistas encontram-se registrados em diversos ensaios, como no já citado “*André Breton o la búsqueda del comienzo*” e “*El surrealismo*”. A partir desses ensaios não é possível falar de Octavio Paz como sendo um escritor surrealista enquanto seguidor de procedimentos e processos estéticos, mas sim enquanto autor que assume uma atitude libertária frente ao mundo.

Em uma espécie de exposição autobiográfica e análise biográfica da pessoa de André Breton, no primeiro ensaio citado no parágrafo anterior, Octavio Paz relata dois momentos cruciais de seu contato com o Surrealismo. Primeiramente, na adolescência³⁴, quando lera o capítulo V de *O amor louco* (que lhe abriu as portas da poesia moderna) e o último contato pessoal com Breton, em 1964, quando o escritor francês temia o destino do movimento. Entre esses dois momentos o poeta mexicano explora os principais aspectos surrealistas e deixa transparecer suas concepções pessoais.

Sem dúvida, o amor e o erotismo, temas sobre os quais Paz se debruça mais detalhadamente, vinculam-se com o pensamento analógico, em que a palavra não está dissociada da natureza, do mundo natural, de um estado primitivo. A palavra é o duplo da natureza. Isso significa que o ser amado e desejado (a mulher mais especificamente) é um duplo da natureza. A união do ser que ama ao ser amado, na medida em que são metáforas do universo, simboliza a união de elementos contrários, de realidades e formas distintas e, ao mesmo tempo, a possibilidade de retorno a uma “idade paradisíaca”³⁵.

Ao abordar a mulher como uma forma de reconciliação com uma idade de ouro, um passado paradisíaco anterior à queda do homem, surge imediatamente o

³⁴ Uso “adolescência” porque assim o escreve Paz. No entanto, como a primeira publicação do capítulo deu-se em 1936 na revista *Minotaure*, o escritor já estaria com 22 anos; portanto, na juventude e não na adolescência.

³⁵ Expressão usada por Breton em *O amor louco*. Chamo a atenção para a citação direta também no ensaio “*La dialéctica de la soledad*”.

pensamento sobre a relação erótica estabelecida na linguagem poética, pois “*la atracción entre sílabas y palabras no es distinta a la de los astros y los cuerpos*” (PAZ, 1995, p. 439). Em outras palavras, criação poética e ato amoroso são formas de revelação de um mundo perdido pelo ser humano e, simultaneamente, são a união entre a natureza do homem e o seu duplo. Octavio Paz acredita, assim como André Breton, que a palavra não está desvinculada da realidade que nomeia e também não é puramente arbitrária. Por isso, a linguagem é uma forma de ver o mundo e a possibilidade de recriá-lo. A compreensão dessa ideia e a elaboração poética por Octavio Paz é plenamente realizada em seu contato com o Oriente³⁶.

Dentro ainda desta segunda etapa criativa, é importante o contato com a poesia de língua inglesa, sobretudo, com os poetas T.S. Eliot, Ezra Pound, E.E. Cummings e William Carlos Williams que são os que mais marcaram a poética e a ensaística de Paz durante os anos 40 e 60. Especificamente, como foi apontado, a proximidade se deu entre 1943 e 1945, quando Paz esteve em São Francisco e Nova Iorque e travou amizade com Carlos Williams..

Manuel Ulacia (1999) defende que Octavio Paz absorveu de Eliot procedimentos de escrita, tais como o uso de uma linguagem coloquial e a simultaneidade de tempos, assim como algumas de suas concepções críticas, dentre elas, a de tradição. Vincular a coloquialidade à produção poética é considerado por Ulacia (1999) uma mudança radical na poesia mexicana porque até aquele instante nem o grupo *Contemporáneos*, que representava a mais forte modificação na arte literária, tinha abandonado um espanhol canônico. Quanto ao conceito de tradição de Paz, ele pode ser identificado no ensaio “*Poesía de soledad y poesía de comunión*”³⁷. Publicado no número 5 da revista *El hijo pródigo*, em agosto de 1943³⁸, é considerado um de seus principais textos do início de sua carreira, devido às reflexões amadurecidas acerca dos efeitos da poesia e da criação poética. De fato, nos ensaios em que ele reflete criticamente sobre sua geração com relação a outras, Paz demonstra entender que a atualidade de um poeta não está na negação dos poetas do passado, mas sim na

³⁶ Por mais instigante que seja uma possível relação entre o surrealismo e o Oriente na poesia de Octavio Paz, deixo-a em suspenso para um estudo futuro, pois investir nessa relação implicaria, a meu ver, uma abordagem muito anacrônica, tendo em vista que meu foco são os anos 50, quando o poeta participa do projeto ‘*Poesía en voz alta*’. Destaco apenas que, ao conceber o amor, a poesia e o erotismo como uma forma de revelação do *ser*, Paz se aproxima de um pensamento religioso, no sentido de que o símbolo é um responsável pela condução do ser humano com a transcendência, com o cosmo.

³⁷ Leio a partir de *Primeras letras* (1990a). O ensaio será mais explorado ao longo deste trabalho, sobretudo quando me detiver nas questões sobre a solidão.

³⁸ Neste mesmo ano, a mesma revista publicou o ensaio “*La música de la poesía*”, de Eliot.

incorporação e recriação desse passado, o que liga fortemente seu pensamento ao de Eliot.³⁹

Dentre os diversos poemas de T.S. Eliot que teriam proximidade com os textos de Octavio Paz, Manuel Ulacia destaca *The waste land* e *Four Quartets*. É possível ainda acrescentar ainda *Burnt Norton*.⁴⁰ O crítico mexicano postula que a aproximação de Paz ao primeiro poema se deve ao fato de que Eliot, mesmo apresentando uma perspectiva de profunda desilusão oriunda da crise da modernidade, acreditava em uma solução para essa crise. A solução dar-se-ia pela “*recuperación de lo divino, el regreso a los orígenes, a la palabra poética.*” (ULACIA, 1999, p. 113).

Ainda sobre a aproximação de Paz a Eliot pode-se ter mais elementos para compreendê-la com uma entrevista do poeta mexicano concedida em 1972 a Roberto González Echevarría e Emir Rodríguez Monegal (1972), que foi publicada na revista *Diacritis*, da Universidade John Hopkins, na qual o poeta confidencia algumas (não) relações de sua obra com a de T.S. Eliot. Ele esclarece que o primeiro a traduzir Eliot no México foi Enrique Mujía, justamente em *Contemporáneos*, entre 1931 ou 1932, e que o poeta norte-americano causara profundo impacto em todos os poetas de sua geração, tanto no México quanto em outros países, como no Chile, em especial na poesia de Pablo Neruda. Todavia, na mesma entrevista, quando questionado por Monegal sobre as possíveis proximidades entre *The waste land* e *Piedra de sol*, Octavio Paz aponta que há diferenças entre ambos: a visão de mundo é outra. A diferença estaria, por exemplo, no fato de que a temática do prazer, da satisfação sexual, do desejo, do gozo, que Paz sintetiza na entrevista pela palavra *pleasure*, e que é um dos eixos de *Piedra de sol*, está ausente na poesia de Eliot. (PAZ, ECHEVARRIA e MONEGAL, p. 35).

Com esse panorama sobre a presença do surrealismo e do *modernism anglo-saxão* na poesia de Octavio Paz, vislumbram-se concepções e recursos estilísticos oriundos das duas tradições. Assim, pode-se afirmar que ambas marcam intensamente seu pensamento, mas é durante os anos quarenta e cinquenta que eles começam a ganhar forma. Dentre os diversos procedimentos extraídos do modernismo anglo-saxão que o poeta mexicano incorpora à sua poética e que também aparecem em *La hija de*

³⁹ A proximidade entre os pressupostos de Eliot e Paz pode ser ainda enriquecida com o ensaio de Jorge Luís Borges, “*Kakfa y sus precursores*”. In: *Ficcionario: una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 307-309.

⁴⁰ Exploro esses poemas no momento em que, mais abaixo, me detenho na personagem O Mensageiro.

Rappaccini, estão: a exploração do subsolo psíquico e mítico, a crítica aos valores da sociedade moderna, a busca constante do sagrado e a justaposição de todos os tempos históricos que encarnam o mito; já do Surrealismo, destacam-se a celebração da vida através dos sentidos, a analogia (correspondência entre poesia, amor e liberdade dentro de um sistema binário) e a conciliação do amor erótico com o espiritual.

Passados os anos de profundo contato com essas duas tradições, há ainda outras etapas que, não obstante sejam significativas para compreender o caudaloso conjunto da obra paziana, são aqui simplesmente mencionadas, uma vez que ultrapassam os anos sobre os quais este trabalho se debruça com mais cuidado.

A terceira etapa, por exemplo, situa-se a partir de 1961, está ligada ao extenso período que Paz passou como embaixador na Índia, e segue até sua desvinculação oficial do Governo após os acontecimentos de Tlatelolco, em 1968.

Em 1969 se iniciaria uma quarta etapa, segundo Ulacia, uma “peregrinação” pela Inglaterra e, novamente, pelos Estados Unidos como professor, somada à dedicação a análises históricas e políticas. Nesse período, Octavio Paz escreve livros de ensaios como *El ogro filantrópico: historia y política* (1979) e *Tiempo nublado* (1990), que se somam ao seu trabalho editorial nas importantes revistas de cultura *Plural* e *Vuelta*.

Por fim, poder-se-ia falar também de uma última etapa, identificada com a criação de ideogramas, momento em que chega a dialogar, inclusive, com os poetas concretistas no Brasil.⁴¹ Por outra parte, é neste momento também que se dá a profunda e intensa relação da poesia e do pensamento crítico de Octavio Paz com o Oriente, decorrente de sua atividade diplomática na Índia e no Japão nos anos anteriores. O interesse pela cultura oriental, já despertado em sua primeira passagem pela Índia nos anos 40, levava-o a traduzir Matsuo Bashô e construir poemas com as características dos *hai-kais* (1957). A partir da década de 70, no entanto, as concepções hindus e budistas sobre a vida, a morte, o tempo, o ser etc. começaram a penetrar em sua poesia tão fortemente que, se pensadas a partir do ensaio de Jorge Luis Borges, “Kafka e seus precursores”, hoje é impossível não encontrar algum eco da Índia em suas primeiras obras. Nesta última etapa, destacam-se a prosa poética de *El mono gramático* (1974) e os poemas de *Ladera Este* (1969).

⁴¹ A correspondência entre Octavio Paz e Haroldo de Campos, em relação à tradução de *Blanco*, revela uma profunda e profícua preocupação por encontrar expressões, em português, que dessem conta de reproduzir aspectos fônicos e sintáticos. Acrescento, inclusive, a título de aprofundamento, a tese de pós-doutorado defendida na Unicamp por Gênese Andrade da Silva sobre as relações entre poetas hispano-americanos e Haroldo de Campos.

Durante toda sua trajetória, Octavio Paz escreveu, juntamente com textos sobre temas políticos, diversos outros livros de crítica literária, dentre os quais se destaca o livro-ensaio, publicado em 1982, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, trabalho de fôlego sobre a vida e a obra da poetiza mexicana do século XVII, fruto de décadas de estudo sobre o tema. Já nos anos 90, após receber o prêmio Nobel pela sua obra poética, ensaística, cultural e política e preparar a edição de suas obras completas, desenvolveu seu pensamento poético em ensaios altamente representativos para a compreensão de sua obra e da temática erótico-amorosa na literatura, como *La llama doble*, cuja primeira edição é de 1993.

Percorrer a biografia literária de Octavio Paz, tomando como eixo as “etapas criativas” defendidas por Manuel Ulacia (1999), sem adorá-las no entanto como camisas de força, permite trilhar com mais segurança, clareza e transparência o caminho que conduz à compreensão da obra objeto de estudo, sobretudo considerando que sua consciência crítica está marcada por um fazer literário cujo princípio é a constante reelaboração do escrito a partir do vivido.

A partir disso e antes de entrar na análise e compreensão da peça de que este trabalho se ocupa, vale a pena percorrer nos ensaios de Octavio Paz suas opiniões sobre a arte dramática.

Octavio Paz e o teatro

Embora na ensaística de Octavio Paz existam poucas reflexões sobre a arte teatral, enquanto literatura ou enquanto representação dramática em si, fazer um levantamento delas configura-se um procedimento de significativa importância, no contexto específico do trabalho aqui proposto.

Um dos textos em que primeiramente ele expõe um posicionamento crítico sobre o teatro é a resenha “*El teatro de Xavier Villaurrutia*”, publicada inicialmente no número 5 da revista *Sur*, em junho de 1943⁴², a propósito da reedição de *Autos profanos*. No começo, Paz destaca o principal aspecto positivo da escrita de Villaurrutia, a saber: a condensação do idioma, das situações e das ideias. (PAZ, 1990a, p. 228). O elogio está dirigido à poesia e ao ensaio; o teatro, por outro lado, de maneira geral é visto com ressalvas, mas ele indica que os *Autos profanos* poderiam ser

⁴² Utilizo a compilação feita em *Primeiras Letras*, 1990a, p. 228-229.

considerados uma exceção, pois, segundo Paz, há marcas que demonstram um autor dono de seus recursos, inteligente e equilibrado. (PAZ, 1990a, p. 229).

Octavio Paz procura contrariar a maioria da crítica, que se opunha a Villaurrutia sob o argumento de que suas peças não passariam de “exercícios literários”. Paz elogia o objetivo deliberado de Villaurrutia por excluir da dramaturgia a realidade sem deixar de ser teatro. Em outras palavras, mostrar a realidade no palco não significava abrir mão do trabalho com a linguagem, tanto com a escrita quanto com a representação; isso, aliás, seria um princípio do autor e a isso deveria a crítica dar mérito.

A partir dessa defesa a Villaurrutia, é possível ver os primeiros traços do interesse de Paz pelo teatro de vanguarda. Conforme foi visto com mais vagar quando se abordou o teatro mexicano no início do século XX, as peças produzidas até os anos 50, em geral eram padronizadas e feitas ao gosto do público, sendo poucos os grupos com uma proposta experimental ou renovadora. O que se deduz, portanto, é que Octavio Paz já aponta para a necessidade de que a representação teatral extrapole o mero retrato social; sem essa perspectiva artística de trabalho com a linguagem esvaziam-se o sentido e o *status* artísticos.

Ainda em 1943, é publicada outra resenha sobre teatro. Trata-se de “*Max Aub. ‘San Juan’*”⁴³. O texto foi publicado no número 5 da revista *El hijo pródigo*, em agosto. Chamam atenção os comentários sobre a tragédia, sobretudo acerca da ausência dela na modernidade. “*El género ha sido casi abandonado por los dramaturgos contemporáneos*”, afirma Paz (1990a, p. 233). Esse quase desaparecimento teria origem no fato de a épica moderna, manifestada pelo romance, ter a intenção de abarcar a “completude” do ser humano contemporâneo. A ideia de um ser “completo” está relacionada ao propósito de representar o homem com seus vícios e virtudes, ou seja, por boas e más ações. A tragédia, por outro lado, representaria a queda do ser, daí a preferência por personagens “elevados”, de *status quo* de destaque na sociedade. Paz explica que “*en la tragedia el hombre sólo es conciencia y destino; el resto — sus caprichos, su melancolía, su apetito, su olor y su sudor, sus ‘costumbres’, en fin — casi no cuentan*”. (PAZ, 1990a, p. 233). Outra visão sobre o herói trágico é que este teria uma “*vida concentrada*” Paz, no entanto, não desenvolve a ideia, diz apenas que a tragédia depende da quantidade de concentração de vida que o autor infunde no herói. É possível

⁴³ También leio a partir da edição da nota anterior, p. 230-232.

inferir que se trata da contextualização e da ambientação em que o herói está inserido. Sendo de classe “elevada”, ele goza a vida em sua plenitude até que, pela força do destino, um de seus próprios atos o faz descer ao lado extremamente oposto.

Assim, entre o homem moderno e o herói trágico, a diferença estaria na consciência de si, mas seria determinante, sobretudo, a ação do destino, cuja força era, para os antigos, mais poderosa do que a consciência da personagem. Por isso, Octavio Paz afirma que “*El antiguo destino obraba de un modo diverso: sus actos, por más oscuros y caprichosos que aparecieran, poseían un secreto designio y de alguna manera expresaban un indescifrable sentido de justicia.*” (1990a, p. 234).

Essas reflexões sobre a tragédia e a situação do herói que Paz desenvolveu no início da vida literária serão contrapostas à situação da poesia em *El arco y la lira* (2003). No ensaio “*La consagración del instante*”, o primeiro da terceira parte (“*Poesía e Historia*”), em uma análise dialética e analógica, própria do método crítico e artístico do escritor, ele apresenta as diversas formas como os gêneros clássicos se cristalizaram (ou não) na história, não apenas no Ocidente, mas também (como seria próprio do poeta) no Oriente. Debruçado sobre as funções dos gêneros lírico, épico e dramático, procura demonstrar que o predomínio de um ou outro gênero literário em determinada sociedade não acontece de maneira aleatória ou por acaso⁴⁴. Para ele: “*Épica y teatro son formas en las cuales el hombre se reconoce como colectividad o comunidad, en tanto que en la lírica se ve como individuo.*” (PAZ, 2003, p. 193). Ainda sobre a épica e o drama:

En general, toda épica representa a una sociedad aristocrática y cerrada; el teatro — por lo menos en sus formas más altas: la comedia y la tragedia — exige como atmósfera la democracia, esto es, el diálogo: en el teatro la sociedad dialoga consigo misma. (PAZ, 2003, p. 195)

Assim, ao contrário da poesia, que é ao mesmo tempo, algo “*anterior a toda fecha: son un comienzo absoluto*”, o teatro seria “*algo perteneciente a un pueblo y a un momento del habla de ese pueblo*”. (PAZ, 2003, p. 185). Nesse sentido, enquanto a épica e o drama sempre mantiveram relação com a história, é possível ver que a ruptura entre poesia e história esteve marcada em momentos diversos da história da humanidade. Um desses momentos foi, principalmente, o racionalismo descartiano.

⁴⁴ De maneira muito semelhante, Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico* (2006), destaca que o conjunto de fatores sociais e históricos são responsáveis pela predominância de determinados gêneros literários em diferentes sociedades ao longo da História.

Ideia semelhante é apresentada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (2007), livro no qual também se defende que o racionalismo socrático, ou seja, a sociedade em que Sócrates e seus seguidores aparecem, também foi marcada pelo racionalismo. (Platão, inclusive, nega ao poeta a oportunidade de ocupar lugar de comando na *pólis*). Esse racionalismo teria sido, segundo Nietzsche, um dos responsáveis pela queda do poder da tragédia e sua força religiosa. Sobre o predomínio do racionalismo sobre a concepção trágica da vida, defendida tanto por Paz quanto por Nietzsche. CRIPA (2007, p.12) sintetiza dizendo que “na tradição Ocidental, a separação entre poesia e história, remonta à transição da consciência mítica para o sujeito racional na Grécia Antiga, que tem na obra de Heródoto uma das expressões mais significativas.”

No ensaio “*El mundo heroico*”, também presente na terceira parte de *El arco y la lira*, o autor aprofunda sua opinião. Expõe que o teatro representa uma luta da própria sociedade sobre a qual é formada. Por isso, somente entre os gregos “*se dan todas las condiciones que permiten el pleno despliegue del carácter heroico [...]*” (PAZ, 2003, p.197). Discutindo o papel do herói nas tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípides, postula que: “*En los tres grandes poetas trágicos se transparenta un conflicto que no admite solución, excepto suprimiendo uno de los dos términos antagónicos: Destino o conciencia humana*”. (PAZ, 2003, p. 205)⁴⁵

Pelo exposto acerca da tragédia e da poesia, identifica-se que, marcado pela fé na capacidade libertadora da poesia e na possibilidade de transcendência individual que ela permite, Paz consagra à poesia a capacidade de captar, num instante, a voz daquele que a profere e as vozes anteriores a ele. Quanto à épica e ao teatro, nascidos em momentos específicos, representariam as lutas e os problemas desses momentos histórico-sociais. Dessa forma, mesmo permanecendo no tempo posterior a sua criação, estão fixados no momento histórico de seu surgimento, já que procuram representar conflitos de um povo.

⁴⁵ A assertiva de Octavio Paz está muito aliada à de Albin Lesky, que em *A tragédia grega* (2003, p. 165), embora reconheça diferenças entre os autores no que tange a posição do Destino, explica que “a verdadeira tragédia se origina da tensão entre as incontrolláveis forças obscuras a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando.”

3. *Rappaccini's Daughter*, de Nathaniel Hawthorne, e a (re)construção de Octavio Paz

A peça *La hija de Rappaccini*, que está, nas palavras do próprio Paz, “baseada” no conto de Nathaniel Hawthorne (1969), é composta por um ato dividido em nove cenas, além de um Prólogo e um Epílogo. Narra a jornada do jovem Juan, estudante napolitano que se muda para Pádua com o propósito de estudar “Jurisprudência”, e se hospeda em uma velha construção ao lado da qual moram o Dr. Rappaccini – médico famoso da faculdade local e sua filha Beatriz. Participam também dessa trama uma velha criada, Isabel, e outro médico famoso da mesma faculdade, o Dr. Baglioni, que, na juventude fora amigo do pai de Juan. Finalmente, há o Mensageiro, personagem que não chega a “interagir” com os demais, e que no entanto possui importância capital dentro da obra de Paz.

Como a história está ambientada na Itália, no conto de Hawthorne os nomes das personagens estão em italiano. Assim, Juan é Giovanni Guasconti (estudante de Medicina); Beatriz, Beatrice; Isabel, Lisabetta; o nome dos médicos não é alterado. Além disso, a figura do Mensageiro está ausente do conto.

O ambiente está constituído por um jardim⁴⁶, que pertence à casa do Dr. Rappaccini, e uma velha construção, a pensão onde justamente está o quarto em que se hospeda Juan. Toda a atmosfera é desoladora, conforme indicam as didascálias. Entre o quarto e o jardim, há um “*árbol fantástico*”.⁴⁷ (PAZ, 1994, p. 55)⁴⁸. No conto, há uma fonte no centro do jardim e uma estátua do deus romano Vertumnus escondida por um arbusto [“*shrub*”]. A peculiaridade desse elemento no centro do jardim é que da fonte onde ele brota sai um conjunto de flores roxas e brilhantes que seria capaz de iluminar o jardim por si mesmo, sem necessidade de nenhuma outra luz. Já na peça, a substituição desses elementos por uma árvore é evidentemente uma modificação particular de Octavio Paz, pois ele era um poeta obcecado por árvores e em suas reminiscências de

⁴⁶ Pádua, a cidade onde se passa a trama, é mundialmente conhecida por possuir uma das universidades de maior tradição na Europa. Ela foi fundada em 1222 e, em 1545, ganhou um jardim botânico, que hoje é o mais velho jardim acadêmico preservado no mundo. Informações disponíveis na *homepage* do jardim: <http://www.ortobotanico.unipd.it/en/index.html>.

⁴⁷ Gostaria de enfatizar que em espanhol *árbol* masculina. Como veremos mais adiante, a relação de Beatriz e esse elemento cênico irá se configurar como uma das maiores oposições dentro dessa atmosfera de paradoxos criada por Octavio Paz.

⁴⁸ A edição com que trabalho é: PAZ, Octavio. Arenas movedizas / *La hija de Rappaccini*. Madrid: Alianza Cien, 1994. Todas as citações do livro provêm dessa edição e serão seguidas somente pelo número de página.

infância chegou a lembrar o jardim da casa do avô como um lugar importante para sua formação, além dos diversos livros que encontrava naquela mesma casa.

Pela exposição do enredo, o leitor dificilmente deixa de lembrar-se da *Divina Comédia* e do texto bíblico do Gênesis. Referências apenas sugeridas na peça, mas que no conto são explícitas⁴⁹. No entanto, as referências e a interação literária remontam a águas bem mais profundas⁵⁰. Na contracapa da coedição do Colegio Nacional e da editora Era, Octavio Paz traça um percurso histórico do enredo de *La hija de Rappaccini*. Explica que as fontes remetem a “*El sello del anillo de Rakshasa*”, um conto indiano do século IX. O texto indiano, originalmente escrito em sânscrito, é *Rakshasa's ring* (2005) e foi escrito por Vishákha.Datta (ou Vishakhadatta, conforme Paz escreveu na capa da coedição citada), mas não é um conto. Trata-se de uma peça de teatro com cunho político, em que Rakshasa, primeiro ministro da Dinastia dos Nandas, conta a forma de como o rei Chandragupta Maurya (c. 340-293 a. C.) chega ao poder. O drama possui um fundo histórico que é a conquista empreendida por Alexandre Magno do território antes ocupado pelos Nandas.

Octavio Paz destaca ainda que a história chega ao Ocidente por meio da *Gesta Romanorum* (1959), compilação de histórias e contos latinos, provavelmente organizada entre os séculos XIII e XIV, mas cujas narrativas são de épocas bem mais remotas. Realmente, o conto número XI é intitulado “*Of the poison of sin*” [“Do veneno do pecado”]; na indicação dada no sumário, por outro lado, a referência à história de uma jovem envenenada é mais explícita: “*Story of the queen's daughter was nourished on poison*” [História da filha da rainha nutrida com veneno].

A lenda se inicia contando as diversas habilidades de Alexandre Magno, que havia sido instruído por Aristóteles. Tendo ouvido falar do conquistador, uma rainha do Norte da Índia (justamente região dominada pelos Nandas) alimenta sua filha com venenos desde o berço. Ao crescer, a menina torna-se tão bela que muitos eram acometidos pela loucura só de vê-la. Com Alexandre não é diferente. Assim que a vê,

⁴⁹ Gostaria de entender essa modificação no sentido que Linda Hutcheon atribui à paródia na modernidade em *Uma teoria da paródia* (1985). Segundo ela, a paródia é “repetição com diferença”. É justamente a manutenção da semelhança com poucas modificações que possibilita ampliar não apenas o texto fonte, mas sobretudo aquele que foi recriado. Portanto, as diferenças que pontuo entre o conto e a peça serão ampliadas no decorrer do trabalho e ressaltadas à medida que exigiam esclarecimentos.

⁵⁰ Fundamental nesta exposição histórica é o artigo de Daniel Domínguez Cuenca (2003-2004), já citado no início do trabalho.

pois a rainha lhe enviara a filha, ele é arrebatado por uma violenta paixão e por um ávido desejo pela princesa.

Aristóteles, porém, aconselha o jovem a não tocá-la, uma vez que suspeitava no jovem Alexandre uma fraqueza. O toque poderia ser mortal para ele. De alguma maneira, o preceptor sabia do segredo da jovem e aconselha seu pupilo a enviar em seu lugar a um malfeitor que já tinha sido condenado à morte para ter contato com o “presente”. O réu é entregue à jovem e, assim que toca seus lábios, expira.

Na edição utilizada para esta pesquisa, uma nota de rodapé explica que a história foi encontrada no livro vinte e oito do *Secretum secretorum*, de Aristóteles. Segundo essa nota, a história contida no livro do estagirita contaria sobre uma rainha da Índia que envia presentes caros a Alexandre. Entre os presentes havia, traiçoeiramente, uma jovem envenenada, sua filha. A beleza da jovem também é deslumbrante, mas fora alimentada com serpentes desde a infância. A fonte do veneno seria, portanto, das cobras.

Uma das possíveis fontes dessa narrativa da *Gesta romanorum* (1959) está na compilação realizada por Caio Plínio Segundo ou Plínio, “o Velho” (séc. I d. C.), sobretudo o que se sabia acerca animais, vegetais e minerais.⁵¹ Essa compilação ainda indicava os usos médicos dos elementos descritos. O “médico”, por sua vez, partiu dos estudos do rei de Pontos, Mitrídates, a quem se atribui ser um dos primeiros a fazer um estudo sobre antídotos.

A partir de seus estudos, Mitrídates prescreve a ingestão diária de veneno em pequenas doses, depois de tomar remédios, para que o organismo se acostume aos venenos e, por conseguinte, que eles se tornem inócuos.

Voltando à *Gesta Romanorum* (1959), ao final de todas as histórias, existe uma “Aplicação”, ou seja, os ensinamentos morais aos quais o subtítulo se refere. Essa “moral da história” está no fato de que cada elemento da narrativa pode ser considerado uma metáfora de uma atitude ou uma ação. Assim, por exemplo, Aristóteles seria a Razão, a Consciência que impede o cristão virtuoso (representado na figura de Alexandre) de cair em tentação (o condenado que foi entregue à filha da rainha).

Independentemente da existência ou não do episódio, é interessante notar como ele passa a ser considerado um fato histórico real a partir do século XVII no livro

⁵¹ Devo esse aprofundamento sobre a medicina romana à disponibilização eletrônica do livro *Contágio: história da prevenção das doenças transmissíveis*, de, Roberto de Andrade Martins, Lilian Al-Chueyr Pereira Martins, Renata Rivera Ferreira, Maria Cristina Ferraz de Toledo (São Paulo: Moderna, 1997), na página <http://www.ghhc.usp.br/Contagio/index.html>.

*Anatomia da Melancolia*⁵², escrito por Robert Burton (1577-1640), um erudito da Universidade de Oxford. Versado em Matemática, Burton dedicava-se esporadicamente à Astrologia. *Anatomia da melancolia*, sua obra de maior envergadura, vem a público em 1621. Definido por ele próprio como um trabalho filosófico, médico e histórico, o livro é um tratado sobre a melancolia que, no século XVII, não era entendida como uma doença psicológica, mas decorrente de uma substância liberada pelo corpo. O livro é extenso e está dividido por seções e capítulos. Na seção II da terceira e última parte do livro, Burton se propõe a fazer um diagnóstico de como o amor pode ser uma das causas da melancolia, bem como os respectivos prognósticos para curá-lo. São descritas várias histórias nas quais o amor é um veneno para o corpo e que, por isso, torna o ser melancólico. Ainda no século XVII, o médico Thomas Browne Knight⁵³ (1605-1682), publicou em 1646 uma série de sete livros com o título geral de *Pseudodoxia Epidemica or Enquiries into very received tenents and commonly presumed truths*⁵⁴ [*Pseudodoxia Epidemica* ou Inquisições acerca das muito bem acolhidas doutrinas e comumente presumidas verdades], com o propósito de descrever os erros cometidos pelos homens de ciência. A história aparece no livro sétimo (*Concerning many Historicall Tenents generally received, and some deduced from the History of holy Scripture*), intitulado “Escrituras e Histórico”, no qual existem diversos relatos sobre personalidades históricas e a veracidade, sob uma ótica científica, de determinados acontecimentos com elas. No capítulo 17 (*Of some others*) desse livro, a quarta história é a de uma jovem que foi envenenada, ou seja, possivelmente a narrativa presente na *Gesta romanorum: Of the woman fed with poyson that should have poysoned Alexander* [Da mulher alimentada com veneno que deveria ter envenenado Alexandre]⁵⁵. Thomas Browne procura argumentar, com os recursos científicos disponíveis à época, que seria impossível envenenar alguém para transmitir os efeitos do veneno a outro, pois a morte do ser envenenado aconteceria antes. Como se vê, Browne resgata a tradição indiana e matiza a sua veracidade.

⁵²Utilizo uma versão eletrônica disponível em http://openlibrary.org/books/OL23747448M/The_anatomy_of_melancholy. Há, também, uma tradução realizada pela Universidade Federal do Paraná.

⁵³ Apesar de o nome do autor estar sem a letra “e” na versão eletrônica a que tive acesso, mantive a ortografia de Octavio Paz na coedição citada.

⁵⁴ Utilizei a versão eletrônica da sexta edição (1672), disponibilizada pela Universidade de Chicago no sítio: www.penelope.uchicago.edu/pseudodoxia.

⁵⁵ O título remete a *Gesta Romanorum*.

A história contada e questionada por Thomas Browne é, segundo Octavio Paz, a fonte do romântico norte-americano Nathaniel Hawthorne. No conto, essa referência aparece quando o Dr. Baglioni vai procurar Giovanni Guasconti e lhe conta haver lido em um velho clássico a história de um príncipe indiano que mandara a Alexandre Magno uma bela mulher.

Como se percebe, as possíveis fontes de *La hija de Rappaccini* exigem um amplo conhecimento. Nesse sentido, vale a pena destacar, mesmo que brevemente, breves informações acerca do escritor norte-americano.⁵⁶

Nascido em Salem, e herdeiro dos primeiros colonos responsáveis pela punição das mulheres consideradas bruxas ou anormais⁵⁷, Hawthorne, cuja obra mais conhecida talvez seja o romance *A letra escarlata* (1850), viveu até os 34 anos em sua cidade natal. Trabalhou como tesoureiro em uma comunidade transcendentalista, que lhe possibilitou o contato com a mentalidade poética iniciada por Ralph Waldo Emerson, iniciador e principal representante do movimento poético conhecido como Transcendentalismo.

Nos Estados Unidos de Hawthorne, a literatura ainda buscava encontrar uma expressão própria para diferenciar-se da Inglaterra. Howard (1960) entende que o caminho percorrido por Hawthorne — alegorias moralistas, psicologia individual e filosofia humana — foi necessário para que ele, em particular, e a literatura dos Estados Unidos, em geral, encontrassem um meio de expressão próprio. O crítico entende que, assim como Edgar Allan Poe, Hawthorne teve que aprender a encontrar em si mesmo “os meios de adaptar os ingredientes populares de uma literatura em língua inglesa às atitudes mentais característica de um povo que não era inglês, mas que compartilhava, com ele, de uma herança cultural que havia começado a tomar caminhos diferentes.” (HOWARD, 1960, p. 92).

Ainda sobre a vida do escritor norte-americano, em *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI* (2008), nos capítulos “Puritanos de Massachusetts” e “O surto de Salem”, são narrados fatos ocorridos em 1692 que são relevantes para se entender parte da produção de Hawthorne. Embora aparentemente distante do contexto

⁵⁶ Opto por fazer as relações com o conto de Hawthorne à medida que o confronto seja necessário, uma vez que, ao criar um item à parte, eu correria o risco de sugerir um possível trabalho de literatura comparada. Ao contrário, enfatizo que o maior interesse é a peça de Paz e seu “local” dentro do conjunto de sua obra.

⁵⁷ William Hathorne (o “w” do escritor foi inserido posteriormente), prefeito de Salem no século XVII, e seu filho John Hathorne também estiveram envolvidos com a caça e punição aos Quakers e “bruxas”. Informações disponíveis na página *web* da cidade de Salem dedicada à vida e à obra de Hawthorne.

sócio-histórico-cultural do escritor, vale enfatizar o fato de ser justamente nessa cidade onde o escritor nasceu e participou da sociedade e da religião. Além disso, alguns de seus antepassados participaram de processos para condenação de “bruxas”. Assim, pode-se dizer que aquela mentalidade do século XVII projetou nos hábitos do escritor norte-americano a rígida ortodoxia do Puritanismo, a qual foi levada para sua obra⁵⁸.

Com efeito, tendo exposto as origens do mito da mulher veneno, as fontes de Octavio Paz e o contexto de produção do escritor norte-americano, é possível voltar ao enredo da peça para discutir o quanto todo esse caminho constitui superficial ou profundamente o texto central deste trabalho.

Assim, como foi explicado, as nove cenas estão entre um Prólogo e um Epílogo. Tendo em vista que eles exigem uma análise mais meticulosa devido à simbologia, esses dois momentos serão analisados, juntamente com outras cenas, quando o Mensageiro seja o centro da atenção.

Após o Prólogo interpretado pelo Mensageiro, a cena I mostra o jovem Juan chegando à pensão de Pádua, acompanhado pela velha criada, Isabel. Ela o encaminha para seu quarto e, diante do ar de descontentamento do rapaz que começa a rememorar seu quarto de infância, Isabel explica que em Pádua existem os jardins mais bonitos da Itália. Inclusive, um dos mais belos pode ser contemplado do próprio quarto: é o jardim do Dr. Rappaccini. A criada então lhe mostra o jardim, que desperta nele sentimentos ambíguos de repulsa e curiosidade; em uma explicação enigmática, ela explica que pertence a um grande sábio, de quem se dizem muitas coisas e acrescenta, por fim, a informação que causa mais curiosidade em Juan: a existência da bela Beatriz. Esse momento de conhecer o espaço onde acontecerão as principais ações é tão importante que, no conto de Hawthorne, após a saída de Lisabetta segue-se uma longa descrição do jardim.

Nesse momento, o que se percebe, tanto na peça quanto no conto, é que o jovem parece experimentar pela primeira vez a sensação de solidão. No entanto, na cena II a solidão é quebrada pelo retorno da velha Isabel com um ramo de rosas, elemento ausente no conto, torna-se muito importante na peça porque é o elo para o contato de Beatriz e Juan.

⁵⁸ Ideia semelhante é defendida por NUNES (2009) em dissertação sobre a liberdade religiosa, sobretudo feminina, na Nova Inglaterra. Para a estudiosa portuguesa, o Puritanismo foi tão marcante que “fixou o temperamento da sua própria sociedade, deixando marcas que ainda hoje prevalecem.” (p. 12)

Já na cena seguinte, Juan presencia o exame que Rappaccini faz das plantas e a, por assim dizer, conversa que tem com elas. O médico faz uma espécie de monólogo no qual demonstra ser um homem de ciência e uma pessoa de muita sensibilidade. A conversa com as plantas possibilita, ainda, perceber que sua relação com os seres do jardim se dá de uma maneira complexa, em que a forma de tratamento extrapola a relação técnico-científica, mas que tampouco é baseada em um senso comum. Em suma, há no médico um desejo por controlar o modo de viver das plantas.

Basta mirarte para que enrojecas como una muchachita tímida. ¡Qué sensibilidad! ¡Y qué coquetería! Te ruborizas, pero estás bien armada: si alguien te rozase, pronto vería su piel cubierta por una rica vegetación de manchas azules. (p. 61).

A planta a que se dirige parece ter vida própria, pois, segundo as palavras de Rappaccini, ela é tão tímida que chega a ficar vermelha de vergonha. Pode-se dizer que ele as trata como seres humanos. Na sequência do monólogo, ele continua dirigindo-se a uma planta que estava enlaçada a outra, por meio de perguntas que especulam sobre a vida e a morte:

¿Eres vida o muerte? (Se encoge de hombros). ¿Quién lo sabe? ¿Y no es lo mismo? Cuando nacemos, nuestro cuerpo empieza a morir; cuando morimos, empieza a vivir... con una vida distinta. ¿Quién se atreve a decir que un cadáver es un cuerpo muerto? Habría que preguntarles su opinión a los gusanos: dirán que nunca han gozado de mejor salud. [...] Muerte y vida: ¡nombres, nombres! (p. 62).

A continuação dessas palavras, o espectador / leitor tem uma demonstração da sabedoria de Rappaccini. Suas palavras evidenciam ser ele uma espécie de mago, feiticeiro ou alquimista, enfim, pode-se dizer que ele é um grande conhecedor de venenos e antídotos, bem como de seus efeitos.

Venenos y antídotos: una y la misma cosa. Belladonna, agua tofana, cicuta, beleño negro, heléboro. ¡Qué infinita riqueza de formas y qué variedad de efectos! El lactáreo venenoso, el bálano impúdico, la niebla, el ceñiglo, la hipócrita coralina, el pedo de lobo y el boleto de Satanás... Y a su lado, separados apenas en la escala de las formas, el licopodio y la pulmonaria, el musco oriental y el verdín doméstico, terror de las cocineras. (p. 62).

Em meio às indagações sobre as plantas, a vida e a morte, Rappaccini chama por sua filha, a bela Beatriz. Durante a conversa com o pai, ela diz que, apesar de viver bem naquele jardim, cujas plantas são sua única família, às vezes tem vontade de

ter uma rosa natural, para poder cheirá-la. Esse desejo por ter uma flor comum remete diretamente ao fato de ser um jardim fantástico, bem como demonstra que Beatriz está ciente da situação em que vive.

Ao final desta terceira cena, Beatriz está sozinha. Então, Juan, que assistira da varanda ao diálogo de Rappaccini com as plantas e com a filha, oferece a ela as rosas com que Isabel lhe presenteara logo após sua chegada. O ramo de rosas, que permite aos jovens os primeiros contatos, é um elemento estranho naquele jardim, pois as plantas de Rappaccini, conforme explicará Beatriz a Juan na cena IX, são espécies inventadas por ele, a fim de corrigir a natureza, conseguindo assim, impedir a morte. Por sua vez, as rosas recolhidas por Isabel são naturais.

Outro motivo que torna o ramo de rosas diametralmente oposto às plantas do jardim consiste no fato de que, envoltas em um ramo, elas estejam juntas. O desejo de Rappaccini por controlar as plantas é tão intenso que acaba por condená-las à solidão. Esse desejo fica claro ainda na cena III, quando o médico separa duas plantas que estão enlaçadas, conforme ele afirma, semelhante a um casal de adúlteros. Para separá-las, ele arranca uma e, por fim, profere estas palavras àquela que permaneceu: *“Vas a estar muy sola de ahora en adelante y tu furioso deseo producirá, en el que te huela, un delirio sin tregua, semejante al de la sed: ¡delirio de los espejos!”*. (p. 62).

A cena V é o primeiro momento em que o jovem estudante recebe a visita de Baglioni, que explica que o jardim ao lado pertence ao Dr. Rappaccini e que este médico vive ali com sua filha. As palavras de Baglioni sugerem que ele tem uma personalidade ambígua e indefinida, características evidenciadas por suas falas reticentes e por sentenças aparentemente impositivas.

A ambiguidade é verificada quando, no diálogo, Baglioni demonstra desconhecer a informação de que o jardim ao lado do quarto de Juan pertence ao médico rival. Porém, o contexto do diálogo permite imaginar que Baglioni sabe do vizinho de Juan.

BAGLIONI. — La vista parece hermosa: hay un jardín al lado.

JUAN. — Y éste es verdaderamente singular. Jamás había visto nada parecido. Es del célebre Rappaccini.

BAGLIONI. — ¿Rappaccini?

JUAN. — Me han dicho que es un sabio, dueño de maravillosos secretos naturales.

BAGLIONI. — Te veo muy enterado de nuestras notabilidades, sean o no legítimas. En efecto, Rappaccini es un verdadero hombre de ciencia. Nadie, en la Facultad, lo iguala... con una sola excepción. (p. 69)

Lido rapidamente, o diálogo levantaria a hipótese de um deslize de Paz na construção do enredo, já que, mesmo trabalhando juntos e há muito tempo morando na mesma cidade, Baglioni alega não conhecer a localização da casa de Rappaccini. Todavia, o diálogo demonstra, nas entrelinhas, que o amigo do pai de Juan dissimula sua rivalidade com Rappaccini, pois ao mesmo tempo em que demonstra reconhecê-lo como “*un verdadero hombre de ciencia*”, afirma que só há uma pessoa na Faculdade capaz de superar os conhecimentos de Rappaccini. As reticências no trecho citado não apenas sugerem a indecisão como também se abrem para a dedução e imaginação do leitor.⁵⁹ No conto de Hawthorne, a rivalidade está bem marcada pelas digressões que o narrador faz sobre a história dos médicos.

Ainda nesta visita, Juan e Baglioni observam Rappaccini. Baglioni faz uma revelação surpreendente ao jovem. Ele acredita que o pai de Beatriz tem um interesse científico em Juan e coloca uma dúvida: que papel exerceria a filha nessa conspiração? Juan, de imediato, não acredita nessas palavras. Porém Baglioni, mesmo por evasivas, tenta convencer Juan de que ele está correndo perigo. Ao sair, diz ao jovem: “*Las mallas que te envuelven son invisibles, pero pueden ahogarte. ¡Si me ayudas, las romperé!*” (p. 72).

Juan, mesmo duvidando de Baglioni, fica pensativo e decide entrar no jardim de Rappaccini: é o início da cena VI, quando Juan e Beatriz conversam mais profundamente. Enquanto a jovem apresenta ao rapaz as virtudes e maravilhas do jardim, Juan se declara, confessando a atração sentida não pelo jardim, mas por ela. Beatriz, ao ouvir sua declaração, expressa-se com uma mescla de surpresa, medo e gratidão, de modo que permanecerá a ambiguidade sobre sua participação em uma “trama funesta” (conforme Baglioni alerta) na qual o jovem estudante estaria sendo envolvido por ambos, pai e filha.

Na sequência do diálogo, há um clímax cujas falas podem ser compreendidas como um poema erótico. Neste momento, se concretiza um verdadeiro ato de amor sublimado nas palavras dos jovens, que ao unísono e poeticamente declamam uma relação sexual:

⁵⁹ Não podemos nos esquecer de que se trata de uma peça de teatro. Provavelmente, em cena, a atuação do ator poderia acentuar ou não o caráter dissimulado de Baglioni, uma vez que não há indicação na didascália.

JUAN— *Rodearte como el río ciñe a una isla, respirarte, beber la luz que bebe tu boca*⁶⁰. *Me miras y tus ojos tejen para mí una fresca armadura de reflejos. Recorrer interminablemente tu cuerpo, dormir en tus pechos, amanecer en tu garganta, ascender el canal de tu espalda, perderme en tu nuca, descender hasta tu vientre... Perderme en ti, para encontrarte a mí mismo, en la otra orilla, esperándome. Nacer en ti, morir en ti.*
 BEATRIZ — *Girar incansablemente a tu alrededor, planeta yo y tú sol*
 JUAN — *Frente a frente como dos árboles*
 BEATRIZ — *Crece, echar hojas, flores madurar*
 JUAN — *Enlazar nuestras raíces*
 BEATRIZ — *Entrelazar nuestras ramas*
 JUAN — *Un solo árbol* (p. 75)⁶¹

A relação sugerida pelo diálogo desperta Beatriz para uma realidade até então desconhecida, mas desejada. Segundo diz a Juan, até aquele momento, ela não conhecia ninguém; nem a si mesma. Sentindo gratidão por ele, termina o diálogo erótico perguntando o que ela lhe poderia dar como recompensa por fazê-la conhecer “*sol, luna, agua, labios*” (p. 76). Juan pede à jovem que ela permita retirar um ramo das flores da árvore. Desesperada, Beatriz roça as mãos para impedi-lo⁶², e se desespera por esse ato. Então, foge para sua casa. Juan a persegue, mas não a alcança porque Rappaccini aparece e o conduz, gentilmente, à saída.

Baglioni e Juan têm uma nova conversa na cena VIII. Juan explica ao médico os motivos de sua ausência durante alguns dias. Diz que estivera estudando línguas estrangeiras. Baglioni, atento às palavras do jovem, detecta que um perfume muito poderoso sobe do jardim, inunda o quarto e sai da boca de Juan. O médico, então vaticina:

Rappaccini y su hija, la astuta Beatriz, administran la muerte a sus pacientes, ¡envuelta en un manto de perfumes! [...] Inocente o

⁶⁰ Vestígios desses versos estão em “*Primavera y muchacha*”, poema inserido no “*Semillas para un himno*” datado de [1950 – 1955]. Lê-se o seguinte verso: “*La luz bebe luz en tu boca.*” (apud SILVA, G. A., p. 275).

⁶¹ Versos de estrutura muito parecida estão presentes em “*En la calzada*”, poema presente desde os anos 40 em *Libertad bajo palabra*. Os versos são os seguintes:

“*crecer y echar hojas y alzar entre sus ramas una copa que canta:*

[...]

Florece en esas flores blancas que tienen pintadas florecitas rojas en las alas,

[...]

Rozar su piel de musgo, su piel de savia y luz, más suave que el torso de sal de la estatua en la playa;

Hablar con ella un lenguaje de árbol distante,

[...]

Rodearla, no como el mar rodea a una isla sino como la sepulta. (apud SILVA, G. A., p. 235-236)

⁶² A edição de *Libertad bajo palabra* publicada em 1960 retirou o canto V de “*Raíz de hombre*”. Alguns versos evocam a cena do toque da árvore (ou seria o contrário?): “*¿Qué hermosa mano, mortal mano, / corta la blanda música del mundo / y el tallo de tu voz, en que florece?*” (apud SILVA, G. A., p. 83 – amarela.)

culpable, esa muchacha transpira, exuda muerte. [...] Cómplice o víctima [...] lo cierto es que Rappaccini te ha escogido como objeto de un nuevo y atroz experimento. El anzuelo es su hija (p. 80-81).

Antes de ir embora, entrega a Juan um frasco que seria o antídoto para o envenenamento de Beatriz. Após isso, inicia-se a nona e última cena, na qual se dá o clímax e o desfecho da ação dramática. Após receber o vaticínio de Baglioni, Juan pede a Isabel que lhe leve uma rosa vermelha. Ele lança seu hálito nas rosas, que imediatamente enegrecem. Esse acontecimento é suficiente para se convencer do que lhe dissera Baglioni: ele realmente estava sendo vítima de uma “*trama funesta*”.

Simultaneamente ao enegrecimento da rosa, Beatriz chama Juan para que vá até o jardim. O diálogo problematiza a cumplicidade ou vitimização de Beatriz na trama em que Juan se vê envolvido. Juan começa a dirigir impropérios a Beatriz, a qual se demonstra, novamente, consciente de sua situação:

Esperaba todo esto. Sabía todo lo que me dirías. Pero estaba loca y confiaba en un milagro. Desde niña vivía sola, contenta con mi suerte. A veces, el rumor del mundo golpeaba los muros de esta casa y esos llamados me turbaban... mi sangre latía con otro latido. Luego, a la vista de mi jardín, embriagada por su fatal aroma, olvidaba que había gatos, caballos, rosas, claveles, hombres. ¿Qué podían importarme las manzanas, las granadas o las peras, si tenía los frutos de este árbol, semejante al árbol del Paraíso?⁶³ Mi padre me decía: en él la muerte se ha hecho vida. (p. 85).

O relato de Beatriz está marcado pela culpa e pela tristeza. Consciente de sua situação, como um ser solitário, sente-se culpada por encontrar em Juan um caminho para a liberdade. Esse sentimento de culpa surge de uma dupla posição: o contato com Juan é uma forma de romper com o destino imposto pelo pai e, ao mesmo tempo, atraída por Juan, sente que o enganou. Frente a esse dilema, justifica-se a Juan dizendo que ela não foi a culpada, pois nada vivo a rodeava. Sua vida era, simplesmente, amadurecer. Com o aparecimento de Juan, no entanto,

el mundo se abrió en dos. Me arrancaste como a una hierba, cortaste mis raíces, me arrojaste al aire. Suspendida a tus ojos, me balanceaba en el vacío. Desde entonces no tengo sitio. Me echaría a tus pies, pero no lo haré: envenenaría tu sombra. (p. 86).

Na análise das palavras de Beatriz fica evidente sua comparação com plantas, justamente os únicos seres vivos conhecidos por ela. Juan, então, se sensibiliza

⁶³ Ao contrário do conto de Hawthorne, que faz referência explícita ao Éden desde o primeiro momento da narrativa, na peça apenas aqui o jardim mitológico é evocado.

e aceita a condição de vítima de Beatriz. Rappaccini, invisível na cena e perdido no jardim, anuncia à filha que ela já estava condenada à solidão. Para romper definitivamente com essa situação, bastaria cortar uma das flores da árvore e entregá-la a Juan. Rappaccini, fora da cena, explica ao jovem casal que, graças à sua ciência e à compatibilidade do sangue dos dois, eles poderiam atravessar o mundo, ser temidos por todos e invencíveis, ou seja, seriam “*semejantes a dioses*”. (p. 87).

Juan oferece, então, o antídoto preparado por Baglioni a Beatriz. Este é o momento da queda⁶⁴ da jovem: o antídoto, segundo previra Rappaccini, é assimilado como um veneno pelo organismo de sua filha, a qual morre junto à árvore. Somente neste momento Rappaccini aparece em cena. Suas palavras finais (— *Hija, ¿por qué me has abandonado* — p. 89) mostram que a solidão está com ele agora. No conto de Hawthorne, é Baglioni quem surge e diz a Rappaccini: “[...] *Is this upshot of your experiment*” (HAWTHORNE, 1969, p. 213).

Em linhas gerais, Octavio Paz mantém-se fiel ao conto de Hawthorne. As modificações estão mais marcadas na abordagem de determinadas temáticas. Uma delas é a da religiosidade. Na verdade, a mitologia judaico-cristã participa de maneira explícita em Hawthorne e um pouco velada em Paz. O autor mexicano parece abordar a questão de uma perspectiva mais humana e individualista do que o contista norte-americano, cuja abordagem parece recair em uma crítica à opressão social e espiritual, decorrente do apego à religião.

Em ambos os textos, o Dr. Baglioni, médico “rival” de Rappaccini, alerta o jovem napolitano que pouco se sabe de Beatriz. No entanto, é enfático em afirmar que ela foi profundamente instruída na ciência de seu pai. Nesses dois momentos, os textos exploram a ambiguidade como fator determinante na criação de uma atmosfera de mistério.

Outra semelhança estaria no fato de que Beatrice / Beatriz, nas duas obras, ter consciência clara de que é uma das criações de seu pai. Mais do que ser uma dádiva, a vida para ela é algo negativo, pois vai ser condenada a não ter contato com outros seres vivos além das plantas do jardim.

Nesse sentido, Giovanni / Juan é o primeiro ser humano com o qual ela tem contato, além do pai. É por meio dele que ela encontrará a possibilidade de libertação.

⁶⁴ Uso a palavra queda, mas não quero aproximar-me do conceito que ela tem na tragédia grega, uma vez que, como tentarei esclarecer mais adiante, com a morte de Beatriz, na peça, a atuação do destino (do *azar* como chamarei) não é uma forma de condenação a ela.

No entanto, uma diferença entre o conto e a peça está no caráter de Giovanni/Juan. Apesar de ser inseguro sobre sua relação com Beatrice / Beatriz e à sua vida em geral, no conto o narrador o apresenta como temente de Deus e apegado aos valores morais e religiosos. Para o jovem, a imagem do jardim é como a do Paraíso, e não tarda em converte-se em um lugar propício para que o Mal se manifeste.

Em sua última conversa com Beatrice, Giovanni suplica à jovem:

Thou — dost thou pray?” cried Giovanni, still with the same fiendish scorn. ‘Thy very prayers, as they come from thy lips, taint the atmosphere with death. Yes, yes; let us pray! Let us go to church and dip our fingers in the holy water at the portal! They that come after us will perish as by a pestilence! Let us sign crosses in the air! It will be scattering curses abroad in the likeness of holy symbols!’ (HAWTHORNE, 1969, p.209).

[Rezas? — gritou Giovanni, ainda com o mesmo malvado desprezo—. Tuas orações, inclusive, ao sair de teus lábios, tingem de morte a atmosfera. Sim! Sim! Rezemos. Vamos à igreja e molhem nossos dedos na bendita água da entrada! Aqueles que nos seguirem perecerão como de uma peste! Façamos o sinal da cruz pelos ares! Estaremos espargindo maldições com a semelhança de símbolos sagrados!]

Ao interpretar a fala de Giovanni, é possível inferir que uma das principais diferenças entre ele e Juan está na ação de voltar-se à religião para tentar salvar a amada. Do ponto de vista simbólico, essa diferença está marcada pela maçã. As ações de Giovanni evocam a tradição judaico-cristã em que Eva, ousando apropriar-se do conhecimento (simbolizado na maçã), desobedece a Deus e por isso ela e Adão são expulsos do Paraíso. Na peça de Octavio Paz, Juan ofende a jovem chamando-a “*manzana podrida*” (p. 84). No entanto, ao contrário de Giovanni, Juan não implora para correr até a igreja e rezar. A salvação estaria não na religiosidade e na crença em Deus, mas na ciência. Para a personagem de Paz, é o antídoto fabricado pelo Dr. Baglioni que possibilitará a liberdade, a sua e a de sua amada.

O antídoto, no entanto, não tem o efeito esperado. Apesar de Rappaccini advertir aos jovens de que o antídoto seria veneno, Beatrice / Beatriz bebe. Dessa forma, sua morte está carregada de simbolismo e, por isso, pode ser analisada desde diversas perspectivas.

Se considerada dentro da tradição literária ocidental, Beatriz permite a Dante reconhecer a transcendência e a Beleza divina. Nos textos de Hawthorne e Paz, se

comparada a Eva, diferente do mito judaico-cristão, Beatriz não é conduzida a desobedecer o pai por um poder maligno, como a serpente. Ela, consciente de sua situação, escolhe provar a bebida, ainda que a consequência seja a morte. Dessa forma, consegue a libertação da solidão a que seu pai a condenara. No entanto, enquanto em “*Rappaccini’s Daughter*”, a morte de Beatrice ainda pode ser vista como uma condenação por ousar enfrentar o pai, em *La hija...*, a liberdade é o que Beatriz conquista pagando-a com o preço de sua morte. Nesse sentido, o condenado passa a ser o pai, ideia, que já estava em Hawthorne também quando Baglioni diz que a morte da filha foi o resultado dos experimentos do pai.

Tendências teatrais em *La hija de Rappaccini*

Após essa tentativa de análise da peça e a confrontação de seu enredo com a narrativa de Hawthorne, é interessante identificar algumas tendências teatrais que podem estar subjacentes à escrita da obra. Esse reconhecimento possibilitará construir, mais adiante, uma interpretação pensada não apenas do ponto de vista do texto em si, mas também da realização dramática.

Apesar de Octavio Paz ter tecido comentários sobre teatro ao longo de toda sua carreira, não se pode afirmar com certeza que ele tenha elaborado reflexões estéticas específicas sobre a arte dramática. Em consequência disso, é importante analisar determinadas vertentes e discussões estéticas da dramaturgia que poderiam aprimorar o olhar sobre a peça que o poeta adaptou. Seriam elas: as diferentes manifestações conhecidas como teatro de vanguarda, sobretudo o teatro do absurdo, a tragédia moderna, o teatro Nô e a teoria indiana do *rasa*. A primeira deve-se ao fato de que todas as outras peças do segundo programa elaborado por Paz para o projeto *Poesía en voz alta* são traduções do teatro do absurdo. As discussões sobre a tragédia moderna são importantes não porque o poeta tenha se referido a elas, mas porque eram discussões e preocupações estéticas que, na verdade, acentuaram-se anos depois, com a publicação de *La muerte de la tragedia* (1961), de George Steiner. Sobre a tradicional arte japonesa do Nô, embora ela tenha sido explicitada por Paz em entrevistas posteriores às primeiras representações, em ensaio de 1954, intitulado “*Tres momentos de la literatura japonesa*”⁶⁵ e publicado em *Las peras del olmo* (1957), já mostrava o interesse e o nível

⁶⁵ Valho-me da edição de Seix Barral (1990e), p. 107-135.

de conhecimento que ele tinha dessa arte oriental. Por fim, a teoria indiana de *rasa*, mesmo ausente das entrevistas e artigos lidos sobre a peça, parece estar subjacente, porque o texto de onde se originou o conto de Hawthorne (e consequentemente a peça de Paz) está construído com os princípios dessa tradicional orientação da arte indiana. Assim, seria importante apontar em que medida, mesmo sem intencionalidade, existem marcas desses princípios em *La hija de Rappaccini*.

Com efeito, a tendência mais explícita é o conceito do teatro do absurdo. Martin Esslin (1968), em uma análise pioneira de obras que, por suas características, recebem esse epíteto, logo na introdução de seu estudo procura esclarecer que, em verdade, a nomenclatura não é buscada pelos escritores.⁶⁶ Trata-se, efetivamente, de uma organização crítica a partir de aspectos e procedimentos semelhantes. Para o crítico,

Deve ser lembrado [...] que **os dramaturgos cuja obra é aqui discutida não proclamam nem têm consciência de pertencer a nenhuma escola ou movimento**. Muito pelo contrário, cada um dos escritores em pauta é um indivíduo que se considera um escoteiro solitário, alijado e isolado em seu próprio mundo particular. Cada um tem sua posição pessoal em relação à forma e conteúdo; suas próprias raízes, fontes e origens formadora. (ESSLIN, 1968, p. 18).

O teatro do absurdo, então, é um nome dado a uma série de obras teatrais produzidas em um contexto histórico mundial em que a perspectiva de um mundo de certezas, construído ao longo de séculos, havia desaparecido. Os princípios de que o crítico parte para classificar o conjunto das obras, é muito próximo àqueles utilizados pelos principais pensadores sobre a Modernidade, inclusive Octavio Paz. Para Esslin (1968, p. 19): “O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi estilhaçado pela Guerra.”

Logicamente, a fragmentação da fé e da crença tanto nas religiões *em si* e nas “substitutas” havia causado, no início do século 20, um grande impacto na produção da arte. Foi com a mentalidade de que o homem se tornara um ser estilhaçado no tempo e nos espaços, que as artes de Vanguarda se construíram.

⁶⁶ Em entrevista a Stefano Maria Paci na revista *Vuelta* (n. 156, nov. 1989, p. 32-35), Eugène Ionesco manifesta que o epíteto de absurdo ao seu teatro não condiziam com seus propósitos estéticos. “*el Teatro del Absurdo es una invención del crítico inglés Martin Esslin, que ha utilizado esta categoría para un tipo de teatro que se hacía a fines de los cincuenta. [...] Rechazo categóricamente la etiqueta del ‘Teatro del Absurdo’: mi teatro siempre ha querido decir algo.*” (IONESCO, 1989, p. 32).

Por isso, outra distinção feita por Esslin é a diferença entre teatro do absurdo, teatro existencialista e teatro de “vanguarda poética”⁶⁷. O estudioso inglês explica que, tendo como figuras expressivas Albert Camus e Jean-Paul Sartre, o teatro existencialista possui um “belo fraseado e um brilho argumentativo”, os quais permitem proclamar “a convicção tácita de que o discurso lógico pode oferecer soluções válidas” (ESSLIN, 1968, p. 21) para a problemática da existência terrena frente ao mundo devastado pela guerra. Nesse teatro, há uma tentativa de integração entre conteúdo e forma de expressão.

Quanto ao teatro de “vanguarda poética”, novamente a diferenciação se faz pensando nas transformações da linguagem teatral: “a ‘vanguarda poética’ se apoia de forma muito mais nítida na fala conscientemente ‘poética’; anseia por peças que não são na realidade poemas, imagens compostas por uma rica teia de associações verbais.” (ESSLIN, 1968, p. 22).

Por sua vez, o teatro do absurdo,

[...] tende para uma **desvalorização radical da linguagem**, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco. O elemento da linguagem ainda desempenha papel importante nessa concepção, mas o que acontece no palco transcende, e muitas vezes, contradiz as palavras ditas pelas personagens. (ESSLIN, 1968, p. 22)

Essas palavras podem ser vinculadas ao que Emilio Carballido, em sua “*Crónica de un estreno remoto*” (1971), relatou sobre a crítica à peça de Paz. Segundo ele, criticou-se o aspecto muito poético do diálogo. Assim, ao relacionar a crítica e a caracterização feita por Esslin sobre a ruptura da linguagem manifestada pelas obras do absurdo, vê-se que o texto de Paz caminha em sentido contrário ao teatro de “vanguarda” e do absurdo. Nesse sentido, pode-se dizer que o poeta mexicano não procurou fazer teatro do absurdo.

Com essa discussão, no entanto, não se pretende inseri-lo em um ou outro movimento, até mesmo porque, como já mostrado, tampouco o teatro do absurdo é um movimento organizado. Interessa, sobretudo, o que de absurdo, poético e/ou existencial há em *La hija de Rappaccini*, bem como a incorporação de temáticas como a solidão, a morte, o desespero frente ao futuro aparecem encenados.

Para se ter uma ideia das questões que giram na órbita do teatro do absurdo, vale a apresentação, a título de exemplificação, de uma das figuras dessa ramificação

⁶⁷ Mantenho as aspas utilizadas pelo próprio autor. Apesar de ele não explicitar o motivo do sinal gráfico.

estética que foi traduzida por Octavio Paz. A peça *Le salon de l'Automobile* [*O salão do automóvel*] (1991), de Eugène Ionesco, escrita em 1953, não é uma das peças mais representativas do dramaturgo romeno, nascido em 1912. Trata-se de uma “esquete radiofônica”, em que predominam na fala das personagens (um vendedor, uma senhora e um senhor) jogos de palavras, que geram humor e ironia. Além disso, o mundo ruidoso e tecnológico dos automóveis é posto lado a lado de coaxos, mugidos e cacarejos.

Quando produziu *Le salon de l'Automobile*, Ionesco não era ainda um dramaturgo conhecido. Mesmo na França, suas peças tinham pouca receptividade. Havia escrito e levado ao palco a peça *A cantora careca*, em 1950, cujo êxito de crítica seria conquistado só alguns anos mais tarde. Inserindo em sua análise palavras do próprio Ionesco, Esslin (1968, p.128) explica que esta peça é

um retrato tragicômico da vida numa época em que ‘não podemos mais deixar de **indagar** o que estamos fazendo nesta Terra e **de que maneira, já que não temos nenhum sentido profundo de nosso destino, podemos suportar o peso esmagador do mundo material...** Quando não houver mais estímulo para a maldade, e todos forem bons, o que faremos com nossa bondade, com nossa não-maldade, nossa não-avareza, nossa neutralidade última? As pessoas de *A cantora careca* não têm fome, nem desejos conscientes; estão mortalmente cacetadas. Têm uma noção muito vaga disso, donde a explosão final, que é totalmente inútil, já que tanto os personagens quanto as situações são estáticos e intercambiáveis, e já que tudo acaba onde começou.’⁶⁸

A problemática da falta de sentido em um mundo em que uma série de ideologias e crenças havia desaparecido é a tônica desse dramaturgo nas duas peças que escreveu em 1950: *A cantora careca* e *A Lição*. Nesta última, são exploradas as relações de poder a partir da encenação do vínculo entre um velho professor e sua jovem aluna. Classificada pelo próprio autor como um drama cômico, esta peça, destaca uma das principais marcas do teatro de Ionesco: a exploração da linguagem. Seja a cotidiana ou a própria linguagem teatral, o dramaturgo se submerge nas dificuldades de comunicação e nas possibilidades de exercer o poder que a linguagem permite.

No ano seguinte, em 1951, Ionesco escrevia *O futuro está nos ovos ou É preciso de tudo para fazer um mundo*. Esslin destaca que aí Ionesco cria um recurso cênico que se tornaria uma de suas principais características: a proliferação de

⁶⁸ O trecho que Esslin cita de Ionesco traz a seguinte referência: IONESCO, “*The World of Ionesco*”, *International Theatre Annual*, nº 2.

elementos cênicos na ação. “Ela expressa o horror do indivíduo ao ter de enfrentar a avassaladora tarefa de lidar com o mundo, sua solidão em face das proporções e duração monstruosas da mesma.” (ESSLIN, 1968, p. 135).

Essa mesma problemática está na próxima peça, *As cadeiras* (também de 1951), cujo cenário é composto por diversas cadeiras vazias. Acaso ou não, a montagem da peça teve um público irrisório, muitas vezes não superior a seis pessoas. Aliás, a falta de público, ou por incompreensão, desconhecimento do autor ou, enfim, por falta de recursos financeiros para a montagem também foi uma constante na obra de Ionesco. Essa característica se manteve nas sete peças montadas em 1953, entre as quais estava *Le salon de l'Automobile*.

Há que se considerar esse fato para se pensar que Octavio Paz investiu na montagem de peças de pouco reconhecimento e *avant la lettre* para as apresentações do segundo programa de *Poesía en voz alta*. Roni Unger (2006, p. 60) explica que “*Ionesco y Tardieu eran prácticamente desconocidos*” no México nesse momento.

A propósito da aparentemente inusitada escolha de Paz, é válido pensar nos princípios criativos do autor de *O salão do automóvel*. No que tange a seus propósitos estéticos, Ionesco preferia as peças curtas de um só ato, pois elas lhe permitiam condensar situações que propiciavam que o espectador capturasse o essencial. Ele acreditava haver uma artificialidade nas peças de vários atos, decorrente da inserção de elementos e cenas supérfluas que impediam, inclusive, a experimentação continua da ação representada. Da mesma forma, no México, com o grupo *Poesía en voz alta*, o conceito de representação havia mudado. Em lugar dos programas com obras extensas, de três atos, optou-se por encenações mais curtas, de um ato apenas.

Quanto aos temas, as palavras do próprio Ionesco são reveladoras:

‘Dois estados fundamentais de consciência constituem a raiz de todas as minhas peças... Esses dois sentimentos básicos são o da **evanescência**, por um lado, e o do peso, por outro; da **transparência irreal do mundo**, e de sua opacidade... A sensação de evanescência resulta numa sensação de angústia, uma espécie de tonteira. Mas tudo isso pode também transformar-se em euforia; a angústia repentinamente transforma-se em liberdade... Tal estado de consciência é sem dúvida muito raro... a maioria das vezes sinto-me dominado pelo sentimento oposto; o mundo transforma-se em peso, transparência em grossura; o mundo fica muito pesado; o universo me tritura. Uma cortina, uma parede insuperável, interpõem-se entre eu [*sic*] e o mundo. A matéria enche tudo, ocupa todo o espaço, aniquila

toda liberdade sob seu peso... A linguagem desmorona...' (Ionesco *apud* ESSLIN, 1968, pp. 141-142).⁶⁹

Essas concepções de Ionesco sobre a criação teatral, aliás, se aproximam daquelas que Octavio Paz integraria em sua obra poética anos mais tarde, em particular, a transparência. Obviamente, não se trata de saber se Octavio Paz parte dos princípios de Ionesco. Mais uma vez, o que está em pauta é a capacidade do mexicano de se apropriar da arte e transformá-la em uma matéria com características peculiares.

Ao abordar essa transformação, é importante, portanto, notar que *La hija de Rappaccini* não explora uma ilogicidade, uma falta de linearidade, nem há cortes bruscos, aspectos estruturantes tão marcantes no teatro do absurdo. Como se viu no tópico anterior, o enredo tem tratamento bem convencional, linear e cronológico. Mesmo a figura do Mensageiro não representa uma atmosfera do absurdo. Além disso, na peça de Paz os diálogos são poeticamente construídos.

Ainda com referência às tendências teatrais, é durante os anos 50 e 60 que aparecem as discussões a respeito da morte da tragédia. Iniciada por George Steiner, ela é negada por Williams (2002). Steiner (1991) traça um longo período de modificação do espírito trágico e situa o início do declínio com as peças de Racine e a filosofia de Rousseau. No século XIX, acontecimentos de ordem social e literária, tais como a ascensão do romance e da imprensa, o gosto pelo entretenimento, a preferência do público pela prosa em lugar do verso, o individualismo romântico etc., marcam o desaparecimento de um sentimento religioso que era uma das principais características da tragédia clássica.

Dentre as características que marcam essa nova forma de apresentar o trágico, está a secularização do destino, ideia que Williams (2002) resgata de Schopenhauer, para quem o herói trágico expia não suas atitudes, mas a própria existência. Esse aspecto é importante para que Williams (2002) seja contrário à ideia de que a tragédia é um acontecimento que conduz o herói à morte. Para ele, esse entendimento não passa de uma metonímia. Na verdade, a ação trágica acontece por meio do herói. Assim, na modernidade, a experiência trágica expõe “a **solidão** do homem que se defronta com um **destino cego**, e esse é o isolamento fundamental do herói trágico” (WILLIAMS, 2002, p. 82).

⁶⁹ Na citação da fonte, Esslin apresenta apenas o seguinte: “*Le Point du Départ*”.

Em síntese, pode-se afirmar que o herói da tragédia moderna, sobretudo no século XIX, mas que se prolonga até o XX e que Williams chama “liberal”, não se submete ao destino. Aliás, sua nobreza de sofrimento não configura o heroísmo. O heroísmo, agora, consiste na aspiração da autorrealização. E nesta, o que importa é a sua postura desafiadora da ordem consensual existente. Nessas ideias, é possível identificar a presença do marxismo e o quanto essa filosofia, que é uma das causas da “morte da tragédia”, é significativa para a tragédia moderna. Williams (2002) afirma, inclusive, que se trata de um desafio mortal.

Em *La hija de Rappaccini*, essa postura solitária de quem enfrenta a ordem social estabelecida e que, portanto, paga com a vida esse enfrentamento é vivida pela heroína, Beatriz. Por outro lado, não há uma temática social ou liberal, ou seja, uma temática que possa ser analisada sob uma ótica marxista.

Além dessas duas perspectivas ocidentais da dramaturgia, chama atenção a possível presença, mesmo que sugerida, de outras duas influências do mundo oriental. Em entrevista a Doggart (1996), realizada por ocasião da tradução de *La hija de Rappaccini* para o inglês, Octavio Paz classificou a peça como um drama e disse sentir atração pelo teatro Nô. A esse respeito, também Unger (2006), ao abordar a música feita para o segundo programa do grupo *Poesía en voz alta*, explica que Gutiérrez Heras, músico que havia trabalhado também no primeiro, pensou em uma música com acordes místicos, já que tanto Hawthorne quanto Paz haviam baseado seus textos na tradição oriental. A tradição do Nô se evidencia em cenas em que predomina a personagem do Mensageiro. Nas próprias palavras da autora,

Paz siguió la línea argumental del cuento de Hawthorne, pero difería en su concepto. Gracias a su estancia en Oriente, como miembro del Servicio Exterior Mexicano, Paz vio La hija de Rappaccini como una obra del Teatro Nô japonés. Él quería hacer una afirmación acerca de la humanidad y el universo; pues decía que ‘todo está conformado con lo bueno y con lo malo’. El muchacho en la obra de Paz, ‘fracasa porque teme al amor’. (UNGER, 2006, p. 64).

Anos mais tarde, em entrevista recopilada em *Pequeña crónica de grandes días* (1990b), o poeta afirma ter ficado atraído pelo teatro Nô devido ao livro *A transmissão secreta da flor do Nô*, de Zeami, pois este teria produzido uma relação

entre criação poética e crítica, característica tão admirada por Paz e em cuja linhagem ele se insere⁷⁰.

A arte do Nô surgiu nos séculos XIV e XV, oriunda de um conjunto de outras artes dramáticas conhecidas como *Sarugaku* e *Dengaku*. O principal representante do Nô é Zeami, que transmitiu seus ensinamentos durante várias décadas, por meio de tratados estéticos e escrita de peças.

Seu primeiro tratado, e que foi reformulado ao longo do tempo, é justamente aquele citado por Octavio Paz na entrevista acima referida. O *Fûshikaden* (em japonês) manteve-se em segredo até o início do século XX, pois Zeami acreditava que os ensinamentos deveriam ser revelados a apenas uma pessoa por geração. Uma tradução para o francês aconteceu em 1960. Portanto, a tradução para uma língua ocidental aparece depois da escrita da peça de Paz, embora não seja difícil supor que durante sua estância no oriente, anos antes, ele possa ter assistido a uma apresentação e tido contato com o livro de Zeami.

A “flor” que aparece no título da tradução é uma metáfora utilizada por Zeami por referir-se, predominantemente, a dois aspectos. Um deles é uma maneira de metaforizar o desabrochar do ator para o Nô, lento e gradual como o de uma flor. Por isso, aliás, ele divide o desenvolvimento do ator em 4 etapas, que vão dos 7 aos 50 anos. Outro aspecto é a emoção, a satisfação e o impacto experimentado pelo espectador por meio da representação.

Grosso modo, pode-se dizer que o Nô é uma arte que se caracteriza por três princípios: o canto, a dança e a mímica. Dá-se especial atenção a esta última, porquanto é ela a responsável por despertar a consciência corporal do ator e, por meio dela, com gestos sutis, “cheios de charme” (*yûgen*) e comedidos, a personagem será capaz de despertar a “flor” nos espectadores. Além dessas expressões corporais, Zeami, nos tratados *Nôsakusho* (O livro da composição do Nô) e *Sarugaku dangi* (Considerações

⁷⁰ Os dois trechos em que aparecem os comentários sintetizados são os seguintes: “*He escrito ensayos porque mi temperamento es más bien reflexivo. Desde joven mis modelos fueron aquellos poetas que reunían dos vertientes, la vertiente de la creación y la de la reflexión. Una de las razones de mi afición a la literatura japonesa fue ver cómo dos de sus grandes poetas habían alternado con gran tino la prosa y la poesía. Uno de ellos de Zeami, el autor del teatro Noh, que también escribió un libro de filosofía y de poética: La transmisión secreta de la flor. Es un tratado de cómo se escribe y qué significa el teatro Noh y, por esto mismo, es un tratado filosófico sobre la poesía.*” (PAZ, 1990b, p. 109). No outro momento: “*los primeros que publicamos en Plural textos de Japón y China fuimos nosotros. Uno de nuestros colaboradores fue Kasuya Sakai, un japonés argentino-mexicano, que tradujo en nuestra revista la serie de piezas Noh que giran alrededor de Ono no Komachi, la gran poetisa. Uno de los primeros volúmenes de la recién nacida editorial Vuelta va a ser precisamente una selección del teatro Noh, con los ensayos de Zeami, todo traducido por Sakai.*” (PAZ, 1990b, p. 128). O número de *Vuelta* parece não ter sido elaborado.

sobre o *sarugaku*), estão expostas também ideias a respeito da formulação da linguagem verbal. Uma das sugestões, por exemplo, é que os termos escolhidos sejam em função dos sentimentos das personagens e de sua aparência. (GIROUX, 1991, p. 70).

Na peça de Octavio Paz, a presença do Nô se dá, básica e timidamente, por dois recursos cênicos e pela preocupação com a “poesia” dos diálogos. Um dos recursos é utilizado na montagem de duas cenas, a VII e a IX (as quais serão descritas com cuidado mais adiante), nas quais predomina a representação por meio da mímica. Embora a mímica tenha origens remotas no teatro ocidental⁷¹ e sua função cênica também seja muito importante, ultrapassando o sentido do cômico que ficou eternizado pelo cinema de Charles Chaplin, certamente *La hija de Rappaccini* busca as raízes no teatro Nô.

Aliado a esse recurso, outra marca se concretiza, na peça de Paz, com a personagem mítica do Mensageiro. Nas peças do teatro Nô, é comum o desenrolar das ações a partir do surgimento de uma divindade, um espírito, um fantasma. Nesse sentido, a divindade, que aparece logo no início e é representada por um *shite* (literalmente “aquele que age”, ou seja, a personagem principal, o primeiro ator a entrar em cena), na segunda parte assiste a acontecimentos passados de sua vida, agora representados pelo *waki* (segundo ator). Nesse sentido, observa-se uma sobreposição de tempos na representação.

Além desses aspectos cênicos, a presença do Nô pode ser vista a partir dos interesses estéticos de Octavio Paz. Com efeito, como o Nô atraiu a atenção de Brecht, Paul Claudel, Grotowsky e o poeta Yeats, e é possível perceber que alguns de seus princípios também atraíram o poeta mexicano. Um dos fundamentos das reflexões de

⁷¹ A pantomima, ou simplesmente, mímica nem sempre esteve apenas relacionada ao gestual. Na Grécia, houve momentos em que a pantomima “falou”. Segundo Camargo (2006), a ideia de uma expressão gestual sem fala surge na Roma. No contexto do teatro romano, expressões hoje consideradas circenses eram também teatrais: cuspir fogo, trapézio, ilusionismo etc. Outra função da pantomima seria a sensibilização do público. Em outras palavras, em lugar de manter a atenção e a seriedade pela verbalização, a pantomima estimulava os sentidos e a sensibilidade. Por sua vez, Mascarenhas (2007, p. 80-81) explica que em sua origem na antiga Roma, enquanto o termo *mímica* era utilizado para designar quase todos os tipos de drama diferentes dos gêneros clássicos (tragédias, comédias, dramas satíricos) e não necessariamente implicava em atuação silenciosa, a *pantomima* era um estilo voltado para a encenação de fábulas nas quais o *pantomimus* representava sem palavras as ações que eram narradas pelo coro, acompanhado por músicos, versando em geral sobre temas morais, como o adultério, ou ridicularizando situações políticas, sociais e religiosas. Assim, “o contexto de obscenidade, explorado pelo viés cômico [...] era um modo de manter uma certa liberdade no discurso, permitindo a expressão de ideias e sentimentos contrários ao regime instituído, já que essas peças centradas no ator, total ou parcialmente improvisadas, podiam escapar mais facilmente da censura do que as formas de teatro com texto escrito.” (MASCARENHAS, 2007, p. 81)

Zeami no *Fûshikaden* está na relação entre o espectador e o ator. Giroux

(s/d, s/p) explica que para ele há duas categorias de espectadores críticos com relação ao “espírito” que permite conhecer o Nô. A primeira é a daqueles espectadores que possuem os olhos cultivados. Em decorrência disso, sabem julgar a técnica do ator. Outra categoria é a de críticos que conhecem o Nô. Aqui, além da capacidade de julgamento da técnica, os críticos apreciam o espírito que é posto para a preparação da representação.

A partir dessa divisão, Zeami elabora a ideia da visão objetivada e a subjetivada. A primeira pode ser definida como “a imagem do ator refletida aos olhos do expectador”⁷². A segunda, pelo contrário, é “aquilo que o ator vê com seus próprios olhos”. (GIROUX, s/d, s/p). Fica evidente, portanto, a preocupação com a sintonia de experiência entre ambos a fim de causar a flor, ou seja, despertar a sensibilidade para apreciar o Belo, já que, para o Nô, mais importante do que narrar um acontecimento é a criação de uma atmosfera de beleza.

Sem dúvida que algumas características, muito tímidas, do teatro Nô estão presentes aqui. No entanto, pode haver, ainda em se pensando sob a perspectiva da estética oriental, outra linhagem de composição “dramático-poético” que não chega a ser mencionada por Paz, nem por outros comentadores ou pesquisadores de *La hija de Rappaccini* apresentados na introdução deste trabalho. Trata-se da estética, dos princípios denominados *rasas* e que fazem parte da tradição indiana. Apesar de não ter mencionado em entrevista ou ensaios essa tradição, ela parece subjazer na composição de *La hija de Rappaccini* pois a peça, embora tenha o conto de Nathaniel Hawthorne como antecedente imediato, em sua origem, segundo já foi abordado, é um drama indiano composto no século IX.

A escrita de *Rákshasa's ring* (a peça teatral que está na origem do texto de Octavio Paz), como um sem número de obras hindus, principalmente nos antigos, composta com os princípios da teoria de *rasa*⁷³. Palavra de difícil tradução do sânscrito, pode significar em português sabor, aroma, odor. O significado, porém, se amplia pois em arte pode ser expressado como o sentimento, a essência, a seiva, as emoções

⁷² Mantenho o “x” apesar de, no contexto, a grafia mais adequada fosse a com “s”.

⁷³ A leitura que faço da teoria de *rasa* poderá irritar o leitor que a conhece de maneira mais profunda tamanha a superficialidade com que a trato no trabalho. Aqueles menos experimentados talvez sintam certas falhas e muitas lacunas. Um estudo detalhado pareceu-me menos importante neste trabalho, pois não encontrei referências explícitas de Paz a essa teoria nem mesmo em *El arco y la lira*, cujo objetivo é ser também um “tratado estético” de poesia e que foi, a partir da segunda edição, significativamente enriquecido após a leitura de textos da tradição indiana.

causadas pelo efeito estético, quando os seus princípios são seguidos (MARTÍNEZ, J.L., 2001). Além da dificuldade de compreensão estética, que para os ocidentais é profundamente aristotélica, os *rasas* estão vinculados a aspectos religiosos do hinduísmo. Esses princípios foram registrados inicialmente no livro *Nāṭyaśāstra* (dramaturgia, em sânscrito), atribuído a Bharatamuni no século II e desenvolvido, com comentários de Abhinavagupta, no século X (THAMPI, 1965). Segundo esse tratado, há oito *rasas*, todos de igual valor, vinculados a estados permanentes de espírito. Para cada um desses estados produz-se um *rasa*, que pode ser: O erótico, o cômico, o patético (a compaixão), o furioso (a raiva), o heróico, o terrível, o abominável (o repugnante)⁷⁴, o maravilhoso. Há, ainda, no desenvolvimento feito por Abhinavagupta um nono *rasa*, cuja denominação é a *tranquilidade*. Esse sentimento é decorrente de todos os outros, quando o espectador sente que experimentou e saboreou o prazer estético desencadeado por qualquer um dos outros *rasas*.

O objetivo de despertar os sentimentos dos espectadores, ou seja, de fazer com que eles saboreiem as experiências vivenciadas pelos personagens, não se confunde com a *catarse* aristotélica porque não se trata de uma experiência subjetiva, com vistas à “purgação”. Segundo Umberto Eco (2005), um dos aspectos dessa teoria é que a satisfação pessoal experimentada por meio do objeto estético seja capaz de resgatar as memórias inconscientes das experiências passadas e revitalizá-las de maneira mais imparcial. Não se trata de vivenciar, pela memória, os mesmos sentimentos do passado, mas de ter a capacidade de transformá-los em algo mais universal. Essa transformação é que conduz ao contato com o Divino.

Nesse sentido é que Thampi (1965, p. 75) explica que na teoria indiana as discussões sobre objetividade e subjetividade são fúteis porque *rasa* considera ambas simultaneamente. Em suas próprias palavras, “*In dramaturgy and in poetics the word acquires the special meaning of that unique experience we have when we read a poem or witness a play.*” Mas, ao mesmo tempo designa “*the creative experience of the poet and the essence of the totality of the qualities which make a poem what it is.*” (THAMPI, 1965, p. 75)⁷⁵.

⁷⁴ As indicações entre parênteses são de Gisele Lemos Cardoso: “A liberação através da arte: um olhar sobre a estética indiana”. In: *Teoria literária*. vol. 1, n. 1, 1º sem. 2011, p. 186-199.

⁷⁵ Na dramaturgia e na poesia a palavra adquire o significado especial de uma experiência única que temos quando lemos um poema ou assistimos a uma peça. [...] a experiência criativa do poeta e a essência da totalidade das qualidades que fazem o poema ser o que é.

Umberto Eco, por sua vez, em uma tentativa de encontrar um sinônimo no mundo ocidente para *rasa*, faz um pequeno histórico das interpretações de Abhinavagupta e outros autores. Para ele, *rasa* pode designar diferentes conceitos recorrentes no mundo ocidental, sem no entanto designar algo exato:

Rasa can thus be translated as Homeopathic Catharsis, Allopathic Catharsis, Pleasure for the Imitation of a Passion, Pleasure due to the Inference from a Represented Passion, Perception of the Universal, Disinterested Pleasure, Pleasure for an Objective Linguistic and Rhetoric Strategy, Mystical Identification with the Divine, Competence to be acquired by cultural training, Perception of the Implicit, Taste-for, Taste-of, Psychological Phenomenon, Unspeakable Poetic Emotion, High Intellectual Knowledge.(ECO, 2005, p. 17).

[*Rasa* pode então ser traduzido como catarse homeopática, catarse alopática, prazer pela imitação de uma paixão, duplo prazer pela interferência de uma paixão representada, percepção do universal, prazer desinteressado, prazer por uma estratégica linguística e retórica objetiva, identificação mística com o Divino, competência adquirida por um treinamento cultural, percepção de implícitos, gosto, bom gosto, fenômeno psicológico, emoção poética inefável, supremo conhecimento intelectual.]

A dificuldade de definição leva o semiótico italiano a concluir que, embora sejam necessárias comparações de termos entre culturas, no caso da palavra *rasa* as tentativas de estabelecer analogias entre as concepções estéticas ocidentais e o *rasa* são propensas a falhar. (ECO, 2005, p. 18).

Quando se procura relacionar essa teoria e os princípios do Nô às diversas concepções estéticas pazianas e especificamente à peça em estudo, fica evidente o propósito de despertar sentimentos do espectador, proporcionar um contato consigo mesmo e transcender o mundo material. Esse mesmo propósito foi manifestado por Ionesco em entrevista publicada na revista *Vuelta* (n. 156, 1989) muitos anos depois das primeiras manifestações do chamado teatro do absurdo. O dramaturgo francês, nessa entrevista, acredita em um teatro metafísico, em que a palavra possa fugir da banalidade do cotidiano.

Nesse sentido, mesmo que a peça da qual se originou o conto de Hawthorne tenha uma trama política, seu texto e o de Paz parecem ter se distanciado de questões políticas e econômicas, as quais estão no centro das preocupações da tragédia moderna, pois, conforme defende Raymond Williams (2002, p. 70), a tragédia tem que ser compreendida na sua “relação com as convenções e as instituições em processo de

transformação”. O que teria restado do *rasa*, então, seria a essência dos princípios de construção poética.

É certo que Octavio Paz ao longo de sua vida produziu diversos ensaios de cunho político, de análise das tensões entre o mundo capitalista e socialista, de reflexões acerca da relação México e Estados Unidos, ideias que, metaforizadas nas personagens Baglioni e Rappaccini, poderiam configurar *La hija de Rappaccini* como uma “tragédia moderna” segundo os princípios de Williams (2002). No entanto, a articulação dramática que evidenciasse tal perspectiva de compreensão não ganha contornos concretos. Rappaccini e Baglioni, cujas ações poderiam dramatizar a tensão política, não se constroem de maneira secundária dentro do tema central, que é o amor entre Juan e Beatriz.

Como se pode observar, a peça *La hija de Rappaccini* parece ter várias linhagens, ter recebido influências e acréscimos de várias correntes teatrais. No Oriente, aspectos do teatro Nô e da teoria do *rasa*; do Ocidente, as discussões do teatro do absurdo e da tragédia moderna. No entanto, fica difícil afirmar que ela tenha se prendido apenas a uma, ou que tenha sido tão criativamente planejada de maneira que hoje possa ser considerada uma novíssima expressão teatral. Se, por um lado, não se pode negar que Octavio Paz tenha tido conhecimento, ainda que superficial de todas essas linhagens, em suas passagens pela Europa e pela Ásia, nos anos anteriores à formação do grupo *Poesía en voz alta*, não é menos verdade que não havia ainda uma tradição de estudos teatrais tão desenvolvida no México, em meados dos anos 50.

4. Hermes, Eros e Cronos na Modernidade

Hermes

De todas as modificações que Octavio Paz realizou do conto de Nathaniel Hawthorne, sem dúvida a mais explícita, representativa e marcante é a inserção da figura de um mensageiro sem nome próprio, somente o genérico de sua função que mesmo sem interagir com as demais figuras diretamente, tem uma função cênica bastante elaborada. Suas falas, profundas e enigmáticas, carregam uma simbologia e um ritmo altamente poéticos⁷⁶. Aparecendo quatro vezes ao longo do drama, surgem dúvidas quanto à sua identidade (o que ou a quem o Mensageiro avisa ou anuncia? Quem o envia? Com que propósitos? Seria ele um deus/demiurgo que controla a vida das personagens?) e à sua função na montagem da peça: seria esta uma nova forma de apresentação do coro do teatro clássico? Um narrador?

Como foi explicado anteriormente, a peça se desenvolve entre um Prólogo e um Epílogo, ambos enunciados por esse mensageiro. Antes de iniciar sua fala, a didascália o descreve como um *“personaje hermafrodita vestido como las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular”* (p. 55). A seguir, é ele quem faz uma auto-apresentação direcionando-se ao público:

Mi nombre no importa. Ni mi origen. En realidad no tengo nombre, ni sexo, ni edad, ni tierra. Hombre o mujer; niño o viejo; ayer ni mañana; norte o sur; los dos géneros, los tres tiempos, las cuatro edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven. (p. 55-56)

Essa auto-apresentação é tão marcada por negativas⁷⁷ que chega a ganhar contornos paradoxais: o mensageiro, mesmo sendo uma não-pessoa, um não-lugar e um não-tempo, simultaneamente absorve todos os tempos e lugares. Ao apresentar-se por negativas, ele desperta o desejo do espectador por compreendê-lo, já que seu figurino não permite imediatamente identificar a presença do tarô. A propósito, cabe lembrar que sem o conhecimento do texto, fica difícil para o espectador saber que se trata de um mensageiro, porquanto ele não se nomeia e durante as ações nenhuma das personagens

⁷⁶ Como parto exclusivamente do texto em si, ou seja, não considero a montagem da peça, valho-me da ideia de Jean-Pierre Ryngaert (*Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996), que entende ser a leitura do texto dramático válida por si só. Isso não impedirá, por outro lado, que vez por outra eu me permita fazer conjecturas sobre as ações no palco a fim de entender melhor a complexidade de uma ou outra ação.

⁷⁷ Ainda que a ensaística de Paz não seja meu foco, não posso deixar de destacar que fazer definições ou sentenças negativas para depois escrever uma afirmativa com o intuito de conclusão é uma das técnicas retóricas frequentemente empregadas pelo mexicano.

se dirige a ele. Para o espectador fica, portanto, o impacto da imagem desse ser disforme, com uma linguagem enigmática, esotérica e altamente poética.

Após aguçar a curiosidade do leitor / espectador com negativas, ele começa a esboçar uma definição de si, sobre a qual tampouco haverá clareza:

*Soy el lugar del encuentro, en mí desembocan todos los caminos. ¡Espacio, puro espacio, nulo y vacío! Estoy aquí, pero también estoy allá; todo es aquí, todo es allá! Estoy en cualquier punto eléctrico del espacio y en cualquier fragmento imantado del tiempo: **ayer es hoy; mañana, hoy; todo lo que fue, todo lo que será, está siendo ahora mismo, aquí en la tierra o allá, en la estrella.** (p. 56).*

Fica evidente a advertência de que, ao procurar compreendê-lo, o leitor / espectador não teria uma resposta, mas sim um encontro consigo mesmo. Em outras palavras, ao buscar o Mensageiro, aquele que o busca não encontrará nada além de seu próprio inconsciente, seus desejos. Assim, cria-se um ar onírico que paulatinamente é reforçado nas suas outras aparições.

Essa fala inicial serve não apenas para que o a figura se apresente, mas também para mostrar vestígios do drama a ser representado. As pistas são dadas por meio de cartas de Tarô: a Rainha Noturna, o Ermitão, o Rei deste mundo, o Louco (*Juglar*) e os Amantes. Após retirar a última carta, talvez a mais significativa dentro da trama que será representada, o Mensageiro encerra o Prólogo com um questionamento sobre o amor: *El amor es elección: ¿la muerte o la vida?*” (p. 57). No epílogo, esse questionamento ressurgue junto com as figuras do Tarô, mas a evocação das cartas é feita na sequência inversa. Por fim, a problemática da escolha amorosa é posta junto de reflexões sobre o tempo, indicando que, em verdade, há apenas um eterno presente: *Ayer y mañana no existen: todo está aquí, presente. Lo que pasó, está pasando todavía.* (p. 90).

O Mensageiro ressurgirá ainda em mais duas cenas. Uma delas, a quarta, acontece depois que Juan conhece Beatriz e lhe entrega o ramo de rosas que recebera de Isabel. Nesta cena, Juan está ao fundo “mimando” (no sentido de fazer mímica, pantomima, e de tratar com carinho) as palavras do que o Mensageiro profere palavras acerca dos acontecimentos passados e futuros do destino dos jovens. Em outra aparição, na cena VII, ele se posiciona na frente de Beatriz e Juan, os quais, ao fundo, imitam suas palavras. A apresentação das cartas e as duas aparições dentro da trama evidenciam

uma importante função cênica desta figura, além da necessidade de uma atenção cuidadosa sobre seu significado, assim como de suas palavras.

Por se tratar se uma mudança radical na reconstrução do texto de Hawthorne, esse prólogo deve ser confrontado com a abertura do conto do escritor norte-americano. Nele também há um prólogo no qual é apresentada a “origem” da narrativa. O narrador afirma que sua história é apenas uma tradução de “*Beatrice; ou la belle empoisonneuse*”, *tale* de um escritor chamado M. De l’Aubépine. Segundo o narrador, ele é um autor volumoso e complexo, mas desconhecido do público norte-americano. :

As a writer, he seems to occupy an unfortunate position between the Transcendentalists (who, under one name or another, have their share in all the current literature of the world) and the great body of pen-and-ink men who address the intellect and sympathies of the multitude. (HAWTHORNE, 1969, p.178).

[Como escritor, ele parece ocupar uma posição infeliz entre os Transcendentalistas (que, sob um nome ou outro, têm atualmente sua cota em toda a literatura mundial) e o grande corpo dos homens de caneta e tinta que se dirigem ao intelecto e à simpatia da multidão.]

Aqui existe um aspecto totalmente ausente no texto recriado por Octavio Paz: a ironia⁷⁸. Hawthorne parece brincar e colocar em xeque os limites do “eu” e do fazer literário em sua narrativa. Ao simular uma tradução que é, em realidade, a escrita em si (a escrita do “original”), Hawthorne desloca a noção de realidade em seu conto. Na descrição de Aubépine, um autor de público reduzido, dir-se-ia desconhecido, em decorrência de sua relação com o Transcendentalismo, Hawthorne cria seu alter-ego⁷⁹, pois além de pouco conhecido em determinado momento de sua carreira, ele também era adepto dessa corrente estética.

Martin (1983), ao fazer uma análise da vida e da carreira de Nathaniel Hawthorne, cita o prefácio de 1851 de *Twice-Told Tales*, no qual o escritor era “o mais obscuro homem de letras da América” (HAWTHORNE *apud* MARTIN, 1983, p. 11). Além disso, até meados do século XIX, tinha publicado sob pseudônimos ou sob perífrases como “O autor de ‘*The Gentle Boy*’ ou ‘O autor de ‘*The Gray Champion*’”. Ainda de acordo com o crítico, problemas editoriais e políticos contribuíram para o anonimato de Hawthorne, principalmente entre os anos de 1825 a 1837. Além dessas

⁷⁸ O termo não é usado no sentido que lhe atribui Paz em *Los hijos del limo*, ou seja, atitude de sempre buscar a ruptura dos estilos, das tradições.

⁷⁹ Elena Isibasi Pouchin (2009, p. 141), em “*El surrealismo de Octavio Paz: ‘La hija de Rappaccini’*”, apontou inclusive, a semelhança pelos nomes: *thor* e *bépine*, espinho em inglês e respectivamente.

questões, ele estava desencorajado consigo mesmo porque seus primeiros trabalhos não tinham obtido o êxito de público esperado. Edgar Allan Poe (2011), que escreveu dois ensaios sobre Hawthorne que iriam mudar completamente essa situação, expressou que apesar de não ser um escritor “original”, nos Estados Unidos de então, ele era um grande exemplo de escritor de gênio desvalorizado pelo público.

Com efeito, em *Rappacini's Daughter*, o alter ego Aubépine, está também afastado dos intelectuais e do grande público. Sua posição social é quase de isolamento, assim como fora a de Hawthorne durante seus primeiros anos de atividade literária. O jogo está no questionamento entre verdade e ficção, reconhecimento ou anonimato, imaginação ou realidade. O efeito conseguido é a reflexão de uma problemática pessoal e da construção literária que acabam por evidenciar a intenção de amenizar o tom de terror, pois ele tenta criar a impressão de veracidade ao dizer que seu texto é, na verdade, uma tradução.

Já na recriação de Octavio Paz, o prólogo não tem a função de questionar o fazer literário. Não há, por parte de Paz, nenhum interesse em esconder a atmosfera fantástica e mítica que a personagem do Mensageiro evoca. Assim, no plano estruturante do texto, essa figura possui outra função. Mesmo sem apresentar um vínculo direto como a tradição clássica da tragédia, pode-se dizer que uma de suas funções assemelha-se àquela exercida pelo coro no teatro grego: ir anunciando e resgatando o enredo ao longo da história.

Logo, é possível diferenciar os “prólogos” do conto e da peça. Hawthorne apresenta uma personagem que em nada influenciará os acontecimentos ao longo da narrativa, enquanto Paz deixa seu Mensageiro falar e apontar as ações, deixando transparecer, às vezes, que é ele quem controla a vida das demais personagens. Portanto, se o autor “traduzido” por Hawthorne não se reveste de magia durante o texto, o Mensageiro é justamente o oposto. Pelo exposto, pode-se dizer que essa é a maior modificação que Octavio Paz realizou do conto norte-americano.

Funções cênicas do Mensageiro

Em 1979, Frank Dauster, importante crítico norte-americano, destacava que dentre as diversas lacunas nos estudos sobre *La hija...*, a que mais chamava atenção era a falta de uma leitura profunda sobre o Mensageiro. Ele aponta a importância cênica

dessa figura, sobretudo com relação à mímica. Realmente, também os estudos apresentados aqui no início deste trabalho preocuparam-se com a simbologia da figura e, não raro, buscaram relacionar as cartas do Tarô com as demais personagens. As interpretações desses trabalhos podem ser, pois, aprofundadas, começando justamente pela função cênica do Mensageiro.

Por sua vez, ao falar da construção de *La hija de Rappaccini* a Doggart (1996), Octavio Paz confessou que à época da montagem já sentia atração pelo teatro Nô⁸⁰ e definiu a peça como um “drama poético”. No capítulo em que foram apontadas as tendências subjacentes à escrita da peça, destacaram-se a mímica e o aparecimento de uma divindade extraterrena como principais vestígios do Nô. Porém, para além das definições e enquadramento em determinado gênero, para pensar a função cênica do Mensageiro, é preciso ter em conta o conceito base de que, apesar de o texto teatral ser narrativo, nele a *ação* não é narrada, mas *mostrada*.

Para melhor compreensão dessa problemática, vale lembrar o que Décio de Almeida Prado (2007) postula sobre as maneiras de caracterizar a personagem de teatro. Para ele, há três formas: “[1] o que a personagem revela sobre si mesma, [2] o que faz e [3] o que os outros dizem a seu respeito.” (PRADO, 2007, p. 88). Ele acrescenta que, dentre elas, a caracterização que oferece menos dificuldades ao leitor / espectador é a primeira. E exemplifica com o teatro clássico, em que a função do coro tem lugar primordial na interação com o espectador. É sob essa ótica, aliás, que deve ser visto o Mensageiro, pois, conforme foi sugerido, ele tem uma função semelhante à do coro.

Por outro lado, mais modernamente, o advento do teatro de vanguarda rompeu com a simultaneidade entre o que a personagem diz e o que ela faz no palco. Esse problema ganha complexidade “quando se trata de trazer à tona esse mundo semi-submerso de sentimentos e reflexões mal formuladas que não chegamos a enxergar com olhos alheios ou do qual nem chegamos a ter consciência” (PRADO, 2007, p.88). Logicamente, o crítico se refere ao inconsciente, que foi amplamente explorado em romances do início do século, a partir do *Ulisses* (1922), de James Joyce e de *Senhora Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, e forneceu novas técnicas à narrativa romanesca⁸¹.

No prólogo e no epílogo da peça, o Mensageiro conversa diretamente com o público: “*Mi alma es transparente: si os **asomáis** a ella, os **hundiréis** en una claridad*

⁸⁰ Necessário resgatar: em 1956, Octavio Paz já tivera os primeiros contatos com a cultura oriental.

⁸¹ No teatro, o rompimento com uma narrativa linear e realista é atribuída a *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, identificado por André Breton como um dos precursores do surrealismo. Sobre o rompimento entre fala e gestos, são também exemplares a *Cantora Careca*, de Ionesco, e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

*fría y vertiginosa; y en su fondo no **encontraréis** nada que sea mío. Nada, excepto la imagen de **vuestro** deseo, que hasta entonces **ignorabais**.*” (p. 56). Sem dizer que é um mensageiro, ele se apresenta e, mais que isso, por meio do uso da segunda pessoa do plural (*vosotros*), o leitor se dá conta de que é exatamente com os espectadores com quem ele pretende interagir.

Da mesma forma, na cena IV, narrando o que acontece com Juan, ele, apesar de falar de Juan, dirige a palavra ao público: “*Duerme, y mientras duerme batalla contra sí mismo. ¿Habrà notado que el ramo de rosas, como si hubiese sido tocado por el rayo, ennegreció apenas Beatriz lo tomó entre sus brazos?*” (p. 66). No entanto, ainda na mesma cena, mostrando que sabe os desejos e medos do jovem casal, diz a Juan (que apesar de não ter consciência da presença dele age conforme suas palavras) o seguinte: “*Tienes sed y la sed engendra delirios geométricos. [...] ese que está ahí, frente a ti, que te mira con ojos de súplica pidiéndote una señal, un signo de fraternidad y reconocimiento, no eres tú, sino tu imagen.*” (p. 67).

Essa forma de “diálogo triangular” em que, por meio de um monólogo o Mensageiro interage com o público e demonstra conhecer o “mundo submerso” do inconsciente das demais personagens, acontece, ainda na cena VII, quando também sem se darem conta da figura hermafrodita em cena, Juan e Beatriz representam, em mímica, suas palavras: “*Ajenos al mundo, se pasean entre las flores ambiguas y aspiran su vaho equívoco, que se extiende como el manto del delirio y luego se desvanece, sin dejar huella como las imágenes del sueño se disuelven en el agua del alba.*” (p. 78).

Como se percebe, a caracterização das personagens se dá pela alternância das formas de apresentação (PRADO, 2007, p.88-90). Em outras palavras, o leitor tem algumas poucas informações sobre as personagens pelas indicações das didascálias, outras através das palavras do Mensageiro(as quais são muito herméticas) e ainda pode deduzir alguma coisa pelo que dizem as personagens umas as outras, sendo que nem sempre elas falam de si direta e abertamente. Beatriz, por exemplo, apenas na cena final decide confessar a Juan sua vida, seus medos, angústias e desejos, ao confessar-lhe que sempre estivera só no jardim e devido àquela solidão não merecia ser culpada por ter aceitado participar da trama que o pai preparara para o jovem.

Essa alternância aproxima *La hija de Rapaccini* ao teatro de vanguarda e a afasta das peças que eram produzidas nos anos pós-revolução. Mostrou-se que apesar dos esforços empreendidos pelas companhias experimentais desde o *Teatro de Ulises*,

ainda era comum uma proposta mais realista. Assim, é possível dizer que Octavio Paz, explorando o inconsciente das personagens, cria uma atmosfera onírica, que somada ao jardim com plantas fantásticas dá a *La hija de Rappaccini* uma perfeita aproximação com o teatro de vanguarda.

Portanto, a tentativa de elaborar uma compreensão dos aspectos temáticos encenados *na e pela* peça reclama reconhecimento da complexidade e importância do Mensageiro a partir das propostas do teatro de vanguarda, inclusive porque, como foi explicitado também no primeiro capítulo, Octavio Paz contribuiu com *Poesía en voz alta* não apenas escrevendo *La hija...*, mas traduzindo autores que a crítica vincula ao teatro do absurdo. O Mensageiro é pois responsável não por dar informações sobre os personagens ou por intermediar algum acontecimento da trama; ele serve como uma espécie de divindade capaz de contar a história representada condensando-a em um presente, função comumente atribuída por Paz à poesia. Sua fala, por um lado, aponta as personagens e a ação no palco; por outro, está carregada de simbolismo. Essa dupla funcionalidade exige que ele deva ser pensado como um elemento mágico.

Mensageiro: magia e arte pelo Tarô

A peça *La hija de Rappaccini*, contém diversas falas e ações que permitem entrever diferentes elementos surrealistas, dentre eles a presença do pensamento gnóstico e da arte mágica, sobretudo na figura desse Mensageiro. Ideia essa que se aproxima daquilo que André Breton apresenta, em 1924, quando escreveu o *Primeiro Manifesto* (POUCHIN, 2007-2008). De acordo com o percurso de Octavio Paz, como já se discutiu no segundo capítulo, seu contato com os surrealistas em 1956 já era mais do que concreto; ele, inclusive, tinha realizado uma conferência⁸² em que demonstrava sua “adesão” aos princípios dessa poética e o rechaço de algumas “técnicas”, em especial a escrita automática.

Do surrealismo pode-se dizer que a peça aproveitou o interesse pelo misticismo e pela magia. Esses elementos estão presentes na figura do Mensageiro. Ele é, aliás, a manifestação surrealista por excelência, que está em oposição ao pensamento

⁸² Em 1954, a UNAM realizou uma série de conferências sobre grandes temas do século. Os organizadores inseriram o Surrealismo e convidaram Octavio Paz para expor suas ideias e sua experiência. Atualmente, o texto, intitulado “Surrealismo”, juntamente com outros sobre o mesmo tema, está em: TORRÓN, Diego Martínez. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. 2.ed. Madrid: Espiral / Fundamentos, 1980, p. 29-45.

racionalista e cientificista personificado pelos médicos Baglioni e Rappaccini. Ele pode ainda ser visto como uma manifestação do pensamento analógico e da imaginação, posturas tão idealizadas pelos surrealistas e concretizadas, na escrita, pela imagem poética⁸³. Em si, ele é uma imagem bastante hermética, conforme pode ser conferido pela paradoxal autoapresentação citada no item anterior. Esse hermetismo se acentua ainda mais no prólogo, quando começa a apresentar algumas cartas de tarô. O uso dessas cartas torna os paradoxos do início mais complexos, porque não existem nos baralhos mais conhecidos, o de Marselha e o de Waite⁸⁴, nem uma “rainha noturna”, nem um “rei deste mundo”.

As cartas, retiradas uma a uma, são apresentadas como oponentes. A Rainha noturna é inimiga do Ermitão e do Rei deste mundo, os quais, por sua vez, são também diametralmente opostos. A sabedoria do Ermitão contrasta com o espírito brincalhão e jovial do *Juglar*. A última carta, que contém os Amantes, não se opõe a nenhuma outra; pode-se dizer que está no centro das intrigas das demais. Elas, do ponto de vista cenográfico, configuram-se como a forma mais marcante de uma postura mágica. Com efeito, é necessário discutir o funcionamento desse “grande espelho do pensamento inconsciente” (NICHOLS, 2007, [quarta capa]) que é o tarô.

A primeira carta, denominada pelo Mensageiro como “Rainha noturna”, mas que é, em verdade, A Estrela, é descrita da seguinte forma:

la estrella fija: la Reina nocturna, la dama infernal, la señora que rige el crecimiento de las plantas, el ritmo de la marea y los movimientos del cielo [...] la cazadora lunar [...], la pastora de los muertos en los valles subterráneos [...], madre de las cosechas y los manantiales que duerme la mitad del año pero luego despierta ataviada de pulseras de agua [...], alternativamente dorada y oscura. (p. 56-57).

Interessante notar que Octavio Paz utiliza a letra minúscula para se referir à Estrela; assim deixa em silêncio o fato de se tratar da décimo sétima carta do Tarô de

⁸³ Dentre as diversas passagens do *Primeiro Manifesto*, escolho esta: “[...] nada é discernido conscientemente. É da aproximação, por assim dizer, fortuita dos dois termos que fulgiu uma luz especial, a luz da imagem, à qual somos infinitamente sensíveis.” (p. 70 – grifo no original), In: BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Brasiliense, 1985.

⁸⁴ Cf. Nichols (2007). Apesar de discorrer sobre o baralho de Marselha, Nichols se refere constantemente ao baralho desenhado por Pamela Colman Smith (1878-1951) sob as orientações de Arthur Edward Waite (1857-1942) e publicado em 1910; portanto, mais atual do que o tradicional, cujas primeiras notícias datam do século XIV, na Itália e, posteriormente, na França, onde ganhou força. Apesar de os vinte e quatro nomes dos arcanos maiores sofrem poucas alterações de um para o outro, a simbologia apresenta mudanças importantes. As alterações serão apresentadas à medida que eu avance na interpretação do enredo.

Marselha, justamente aquela que Breton usou em 1944 para intitular o terceiro livro da trilogia composta por *Nadja* e *L'Amour Fou*, o *Arcane 17*.

A segunda e a terceira cartas são duas figuras masculinas; ambas tratadas como inimigas da primeira. Trata-se do “Rei deste mundo” e do “Ermitão”. Assim como a figura representada na primeira carta, os dois estão repletos de símbolos:

El Rey de este mundo, sentado en su trono de estiércol y dinero, el libro de las leyes y el código de la moral sobre las rodillas temblorosas, el látigo al alcance de la mano — el Rey justiciero y virtuoso, que da al César lo que es del César y niega al Espíritu lo que es del Espíritu; y frente a él, el Ermitaño: adorador del triángulo y la esfera, docto en la escritura cadea e ignorante del lenguaje de la sangre, perdido en su laberinto de silogismos, prisionero de sí mismo. (p. 57).

Pela descrição do Mensageiro, o leitor / espectador se dá conta de que essas duas figuras masculinas, além de serem opostas à feminina, são opostas entre si. Um está representando as questões pragmáticas do mundo terreno; o outro está na esfera da filosofia e da metafísica.

Segue-se uma terceira figura, também oposta às anteriores:

Y he aquí al Juglar, al adolescente; dormía, la cabeza reclinada sobre su propia infancia, pero ha oído el canto nocturno de la Dama y ha despertado; guiado por ese canto, marcha sobre el abismo con los ojos cerrados balanceándose sobre la cuerda floja; marcha con seguridad y sus pasos lo conducen hacia mí que no existo, en busca de su sueño; si desfallece, se despeñará. (p. 57).

Esse “Adolescente”, cuja situação sugere um estado de ausência de vontade, causado pelo canto da Dama, ou seja, pela Estrela, é a carta mais enigmática de todas. O hermetismo está em diversos aspectos. Um deles é a ação de caminhar ao encontro de si mesmo, que não é realizada por sua vontade, mas por um estado de inconsciência, perceptível pela referência ao sono e pela metáfora do abismo⁸⁵.

Por fim, aparece a última carta: a dos “Amantes”: “*son dos figuras, una color del día, otra color de noche*” (p.57). Mais que duas figuras, são também dois caminhos, cuja definição é explicitada pela pergunta que encerra o Prólogo: “*¿El amor es elección: ¿la muerte o la vida?*” (p. 57). Ao contrário das figuras anteriores, O Mensageiro oferece tão poucas informações sobre os Amantes que, *a priori*, a carga simbólica diminui, se comparada com as anteriores.

A ausência de maiores detalhes sobre os Amantes pode ser justificada pelo fato de que o drama a ser representado, após a primeira aparição do Mensageiro, está

⁸⁵ A imagem do abismo é parte constituinte da carta do Louco no baralho de Waite.

focado justamente neles. Vale considerar também que, no epílogo, quando as diversas cartas são novamente mencionadas em sucessão inversa à ordem de apresentação no prólogo (*“Una tras otras se suceden las figuras — el Juglar, el Ermitaño, la Dama — una tras otra aparecen y desaparecen, se juntan y se separan.”* — p. 89), os amantes serão quase que exclusivamente abordados, com uma ressalva: eles não são nomeados. A presença deles fica apenas sugerida:

[As figuras] Guiadas por los astros o por la voluntad sin palabras de la sangre, marchan hacia allá, siempre más allá, al encuentro de sí mismas; se cruzan y enlazan por un instante y luego se dispersan y se pierden en el tiempo. Como el concertado movimiento de los soles y los planetas, infatigablemente repiten la danza, condenadas a buscarse, condenadas a encontrarse y a perderse y a buscarse sin tregua por los infinitos corredores. (p.89)

E, finalmente, pode-se inferir que a ausência de informações sobre os Amantes, mesmo criptografadas, no prólogo, se deve às duas outras aparições do Mensageiro durante o drama. Nestes dois momentos, sua fala é exclusivamente direcionada a Juan e a Beatriz.

Pois bem, relacionar as cartas com as personagens é tarefa inevitável, ainda que já tentada por outros estudos sobre a peça, os quais procuram demonstrar que nem todas as cartas correspondem às que existem no baralho de Marselha. Um dos exemplos de que Octavio Paz se autoriza uma leitura mais ampla é que a carta “O Enamorado”, no tarô de Marselha, é chamada de “Os Amantes”, no baralho de Waite.

No baralho de Marselha, a carta representa um jovem entre duas mulheres e acima dele está, diante do sol, Cupido. As duas mulheres são interpretadas por Nichols (2007) como sendo o momento em que um jovem do sexo masculino precisa optar entre deixar a mãe, libertando-se assim do complexo de Édipo, e seguir seu caminho junto a uma mulher. Já na carta de Waite estão presentes Adão e Eva sob Vênus, sobre a qual brilha intensamente o sol. Ao fundo, há uma árvore.

Com esse exemplo, é possível ampliar a interpretação e perceber que Octavio Paz não quis criar uma obra cuja condução partisse das cartas do Tarô. Sua preocupação recai nas relações místicas que podem ser exploradas para além de um tratamento literário de cunho realista⁸⁶. É por isso que os estudos que procuraram

⁸⁶ Na já citada entrevista para González Roberto Echevarría e Emir Rodríguez Monegal, ao comentar sobre a pouca percepção da crítica de língua inglesa para a presença do Surrealismo em poetas ingleses e norte-americano, Octavio Paz explica que uma hipótese para a não percepção dos críticos estaria no fato de que haveria, em língua inglesa, um surrealismo *avant la lettre*, no qual se percebe constantemente uma

estabelecer uma estreita relação entre as cartas do Tarô e as personagens da peça tampouco chegaram a conclusões definitivas.

Uma dessas interpretações é feita por Pouchin (2007-2008). Ao abordar as cartas do tarô, ela faz referência ao artigo de Raúl Chavarri —“*Fantasías, mitos, símbolos y poéticas en el teatro de Octavio Paz*”, publicado nos *Cuadernos hispanoamericanos* (1979) e “*La hija de Rappaccini: dos visiones de la fantasía*” (1979), de Frank Dauster, ambos os autores também estudaram as cartas dentro da peça. Segundo ela, tanto Chavarri quanto Dauster não encontram correspondências entre as cartas do tarô e as personagens. No entanto, ao realizar-se a leitura desses ensaios, pode-se ler o seguinte em Chavarri (1979, p. 516): “*Los amantes, tanto como los otros personajes, se resumen en los naipes del Tarot [...]*”.

Essas discussões dão uma amostra da dificuldade que a peça oferece e, conseqüentemente, a multiplicidade de leituras que propicia. Por isso, talvez seja forçoso reafirmar que as tentativas de encontrar uma relação explícita ou não das cartas do tarô com as personagens da peça parecem indicar que esse não é um objetivo promissor. Além disso, nem Dauster (1979), nem Chavarri (1979), nem Pouchin (2007-2008) dizem a qual tarô fazem referência. Por isso, quicá mais importante do que ver se há ou não correspondência direta entre as cartas do tarô e as personagens da peça, o “impasse” pode contribuir, mais ricamente, para aprofundar na compreensão dos questionamentos de Octavio Paz quando insere um conhecimento antigo e as muitas variantes do Tarô. Isso implica uma análise da presença efetiva de um pensamento mágico, muito próximo, aliás, do que pretende a arte surrealista.

Por outro lado, há ainda a necessidade de se verificar um caminho apontado por Pelayo (2011) e que está em sintonia com o que já foi mencionado sobre a terceira etapa criativa de Paz: um possível intertexto com o *modernism* norte-americano, sobretudo com *The waste land*, de T. S. Eliot. Nesse longo poema que toca em várias feridas abertas pelo racionalismo do século XIX e aponta para as chagas que deixaria expostas, há várias personagens. Uma delas é Madame Sosostris, uma das figuras mais importantes dentro do poema. Mesmo tendo perdido a transcendência, decorrente de um “resfriado”⁸⁷, ainda é uma das mulheres mais sábias da Europa e, por isso segue trabalhando com seu baralho... de tarô. Afinal, o mantém consigo porque “Todo o

mescla de realismo e fantasia. Essa mistura seria, aliás, um elemento romântico ausente nas línguas Latinas, mas presente nas literaturas inglesa e germânica. (p. 37).

⁸⁷ “*Had a bad cold [...]*” In: ELIOT (1985).

cuidado é pouco nestes dias” (ELIOT, 1985, p. 33). As cartas que retira tampouco compõem os arcanos maiores mais conhecidos, tanto no tarô de Marselha, quanto no de Waite. O que é marcante, contudo, é a presença do medo e da falta de perspectiva no futuro que Madame Sosostriis expõe.

De forma semelhante, em *La hija de Rappaccini*, as cartas, mais do que avatares das personagens, funcionam como arquétipos que podem ser relacionadas a mais de uma delas. A Rainha Noturna, por exemplo, além de poder ser compreendida como se fosse a Justiça, carrega diversas características atribuídas à Papisa. Mas, como foi apontado, carrega a marca da Estrela (“*la estrella fija*”), por exemplo a regência das marés. Quando pensada em relação às personagens da peça, pode-se vê-la em Isabel, já que é a única personagem feminina velha, mas também suas ações (de comandar as colheitas e o crescimento das plantas) é também uma ação praticada por Rappaccini. Ao mesmo tempo, a referência às colheitas nos remete à Perséfone, que é por sua vez a rainha dos Infernos.

Acontece, ainda, que essa dama tem na mão direita adornos de espiga. Ausente das cartas de tarô, o procedimento é uma imagem poética criada por Paz a partir de um elemento vinculado estreitamente com a cultura asteca e que já aparecera anos antes em sua poesia, sobretudo em “*Himno entre ruínas*”, escrito em Nápoles, em 1948, e o primeiro poema do livro *La estación violenta*, que reúne poemas criados entre 1948 e 1957⁸⁸ e que foi anexado na edição de 1960 a *Libertad bajo palabra*. Composto por estrofes que oscilam entre dimensões dionisíacas e apolíneas, fazendo um jogo de claro-escuro com as ruínas deixadas pela guerra e a esperança da reconstrução (que, a propósito, demonstra-se vencedora), o poema traz o seguinte verso: “*¡Oh medio día, espiga henchida de minutos, copa de eternidad!*” (PAZ, 1979, p. 235).

Ainda em *La estación violenta*, a espiga, bem como outra “dama noturna”, reaparecem no último poema, *Piedra de sol*, que foi escrito em 1957 (primeiro poema de Paz traduzido para o francês, por Benjamin Péret e ao português por Horacio Costa). Relacionadas também ao meio-dia, “*Melusina / Laura, Isabel, Perséfone, María*” (PAZ, 1979, v.116-117), essas mulheres são evocadas e transformadas em “*testamento del sol, granada, espiga*” (v. 143). A espiga ainda está presente em “*Elogio*”, também parte de “*Semillas para un himno [1950 – 1955]*”:

⁸⁸ A edição que adotei é a de 1979, que contém diversos livros, inclusive *La hija de Rappaccini*. Giraud (2002, p. 220) explica que os poemas de *La estación violenta* foram datados e localizados em cidades europeias, asiáticas e americanas, sucessivamente Nápoles, Veneza, Avignon, Paris, Delhi, Tóquio, Genebra e México.

*Como el día y el fruto y la ola, como el tiempo que madura un año para dar un instante
[de belleza y colmarse a sí mismo con esa dicha instantánea,
La vi una tarde y una mañana y un mediodía y otra tarde y otra y otra
(Porque lo inesperado se repite y los milagros son cotidianos y están a nuestro alcance
Como el sol y la espiga y la ola y el fruto: basta abrir bien los ojos) y desde entonces
[creo en los árboles. (apud SILVA, G. A., p. 280).*

Com efeito, tendo em vista que o símbolo da espiga, muitas vezes relacionado ao meio-dia (elementos evidentemente astecas) e a recorrência às mulheres ocidentais em outros textos de Octavio Paz que abarcam a data de produção da peça, é importante enfatizar que, em *La hija de Rappaccini*, a carta da “*madre de las cosechas*” evoca o arquétipo feminino⁸⁹ bastante recorrente na poesia de Paz. Da mesma maneira, na construção da figura representada pelo “Rei deste mundo” não há carta que apresente uma figura masculina com o livro de leis aberto. No entanto, suas ações (dar a César o que de César e negar ao espírito o que do espírito — inversão do sentido de justiça presente na frase bíblica) podem ser atribuídas tanto a Rappaccini quanto a Baglioni, pois ambos impõem empecilhos à concretização do amor de Juan e Beatriz. Enquanto o primeiro aceita a união desde que haja a “metamorfose” de Juan, o segundo propõe o inverso: liberta o jovem da “trama funesta”, mas o impede de unir-se a Beatriz. A outra figura, diametralmente oposta ao Rei, o Eremita, que em leitura corrente do tarô possui a segurança e a prudência necessárias para seguir seu caminho sem o apoio de outras pessoas, é tratado de maneira negativa na peça, já que, por possuir a habilidade de refletir sobre suas ações, vive preso sobre si mesmo, em um labirinto de silogismos.

Como se vê, essa multiplicidade de interpretações e de conexões possíveis entre as cartas de Tarô e as personagens da peça é decorrente da própria diversidade de compreensão dessa antiga arte repleta de uma iconografia medieval e de uma simbologia cristã. Dessa forma, pode-se asseverar que o Mensageiro expõe um sentido de comunhão com o mundo que foi rejeitado pelo homem na modernidade, como apontado por Eliot, mas que é buscado, por exemplo, pelo surrealismo, sobretudo por André Breton. Sob essa visão, o Mensageiro é o polo oposto de Rappaccini que

⁸⁹ Giraud (2002, p. 250) sobre, “*o eterno feminino ‘na sua forma dual’*”. (grifos no original).

representa o desejo imoderado de domínio da técnica e da ciência⁹⁰, da vida e da morte, do amor e da solidão.

O entendimento de que o poeta mexicano cria uma narrativa dramática que discute a tensão entre o desenvolvimento científico e o mundo mágico traz à tona as questões colocadas no início deste capítulo: quem é o Mensageiro? Que mensagem ele traz? De quem? Para quem? Para respondê-las é necessário entender um pouco melhor o funcionamento poético de Paz a partir de uma tradição da poesia moderna que foi fartamente absorvida pelo surrealismo: o gnosticismo⁹¹.

Claudio Willer (2007, p. 31) explica que “o gnosticismo visa ao misticismo: encaminha o adepto à contemplação extática. Doutrina esotérica, seu ensinamento corresponde à preparação para que o iniciado venha a ter as experiências do êxtase que correspondem à gnose.” Acrescenta que a amplitude do pensamento gnóstico é decorrente de seu princípio, que procura “empreender a conciliação ou síntese de reflexão e iluminação, especulação e êxtase.” (WILLER, 2007, p.33). Trata-se, enfim, de um autoconhecimento por vias diferentes das do cristianismo, principalmente o institucionalizado. Esse princípio gnóstico está, entre outros poetas ocidentais, em Nerval, Rimbaud e Baudelaire, autores que estão na gênese da poética surrealista segundo André Breton, que também declarou ser gnóstico.⁹²

Ao tentar marcar uma tipologia dos textos gnósticos que se manifestam nos poetas modernos, a primeira característica que Willer observa (no conjunto de textos gnósticos conhecidos e organizados por Bentley Layton, sob o título de *Escrituras gnósticas clássicas*) é a referência a encontros com emissários divinos. Não se trata de relatos históricos nem parábolas com sentido didático, conforme aparecem nos evangelhos. Os relatos “abolem as coordenadas espaciais e temporais”. (WILLER, 2007, p. 38). Uma segunda marca desses textos é o palimpsesto, no sentido como

⁹⁰ Na tradição hindu, o hermafrodita não é visto somente como o ser primordial (tal como o andrógino para os gregos); ele é também a forma à qual se há de voltar. (CHEEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alai. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*, 1997, p. 52).

⁹¹ Não pretendo explorar profundamente as origens do pensamento gnóstico, nem fazer uma interpretação de seus textos. A tese de doutoramento do poeta e professor Cláudio Jorge Willer (*Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*, 403, p. 2007) é quase um tratado sobre o tema. Interesse-me por ela sobretudo porque Octavio Paz aparece em vários momentos e, de certa forma, dá à tese a espinha dorsal.

⁹² No capítulo 1 de sua tese, “O ressurgimento do gnosticismo”, Willer identifica que em *Flagrant délit* Breton comenta a descoberta dos papiros gnósticos de Nag Hammadi, textos em copta encontrados no Egito em 1945 e que são hoje uma das principais fontes para o estudo do gnosticismo.

Gerard Genette define a escrita sobre outras escritas. Por fim, outra marca é a presença constante de divindades andróginas. (WILLER, 2007, pp. 75-77).

Emissários divinos, palimpsesto e androginia são elementos praticamente explícitos em *La hija de Rappaccini*. Como já foi mostrada a forma de construção do palimpsesto no capítulo sobre as “origens” do conto de Hawthorne, cabe agora compreender a maneira de articulação entre o emissário divino e a androginia, uma vez que O Mensageiro, por ser uma personagem hermafrodita, pode indicar a ponta de lança das concepções sobre a poesia e a vida que Octavio Paz buscava nos anos 50. Em outras palavras, é vendo a personagem do Mensageiro sob a perspectiva gnóstica que ela ganha em riqueza.

Em um dos textos apresentados por Layton no livro que Willer segue de perto, está *O livro secreto segundo João*. O emissário divino, um ser perfeito, é apresentado por negativas, assim como se autoapresenta o Mensageiro na peça de Paz. Esse emissário, então, é um ser “ilimitado, insondável, incomensurável, invisível, inominável; não é corpóreo nem incorpóreo; não é grande, não é pequeno; seu emissário [...] é ao mesmo tempo uma criança e uma pessoa idosa”. (LAYTON *apud* WILLER, 2007, p. 77). Essa definição é muito próxima daquela que o Mensageiro faz de si mesmo: “*los dos géneros, los tres tiempos, las cuatro edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven. [...] Soy el lugar del encuentro, en mí desembocan todos los caminos.*” (p. 55).

É possível dizer ainda que a androginia como um arquétipo do Uno faz parte não apenas do pensamento gnóstico, mas também de várias sociedades “primitivas”, por exemplo, nos hinos órficos do século IV d. C. Inclusive, Willer (2007, p. 78) defende que a visão totalizante do universo recorre constantemente a uma figura de linguagem, o paradoxo. Essa forma de expressão é uma das maneiras de manifestação da conciliação dos opostos buscada pela poesia moderna desde o romantismo alemão até os surrealistas, tal como o próprio Octavio Paz identificou o desenvolvimento da poesia moderna nos ensaios de *Los hijos del limo*.

A visão de uma unidade perdida em um tempo anterior ao tempo histórico e linear conforme o entendem o cristianismo e a modernidade está nos fundamentos do discurso sobre a história, o tempo e a poesia, que Octavio Paz formulará a partir do contato com o Surrealismo. Trata-se dessa *otredad* de que fala o poeta mexicano, formulada em dois dos seus principais ensaios sobre poesia no Ocidente: *El arco y la*

lira e “*Los signos en rotación*”. Esse princípio está, no primeiro, descrito a partir da comparação entre o mundo ocidental e o oriental:

Todas estas doctrinas [Upanishad Chandogya, Budismo e Taoismo] reiteran que la oposición entre esto y aquello es, simultáneamente, relativa y necesaria, pero que hay un momento en que cesa la enemistad entre los términos que nos parecían excluyentes. (PAZ, 2003, p.102).

Outro vestígio do pensamento gnóstico na peça está na relação entre poesia, mito e filosofia, aspecto que Willer (2007) observa ser recorrente nos escritos gnósticos. O crítico, apoiando-se em Octavio Paz (*La otra voz* e *El arco y la lira*) e Ernest Robert Curtius (*Literatura europeia e Idade Média latina*), explica que entre os gregos do século II a.C. a literatura já era uma produção desvinculada do universo religioso. Essa perspectiva literária encontra convergência com a antropológica, adotada por Mircea Eliade em *Mito e realidade*, livro em que é possível perceber o ponto culminante das discussões na expulsão da *pólis* a que Platão condena os poetas. Em síntese, vê-se que o racionalismo jônico consegue ir esvaziando os significados do mito a tal ponto que, mais próximo da poesia, ele passa a ser identificado com a ficção. O que houve, portanto, foi o que “Curtius chamou de uma revolta do logos contra o mito, e Eliade chamou de um triunfo do logos sobre o mito” (WILLER, 2007, p. 85).

A separação entre filosofia e mito e a consequente identificação deste com a poesia é também encontrada em *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche. Para ele, a sociedade em que Sócrates e seus seguidores aparecem, por volta do século VI a.C. é marcada pelo racionalismo. Essa postura racionalista, como já foi mencionado antes, teria sido uma das responsáveis pela queda do poder da tragédia e sua força religiosa. Da mesma forma, Cripa (2007, p.12), ao estudar o tempo na obra de Octavio Paz, explica que “na tradição Ocidental, a separação entre poesia e história, remonta à transição da consciência mítica para o sujeito racional na Grécia Antiga, que tem na obra de Heródoto uma das expressões mais significativas.”⁹³

Enfim, visto que a especulação filosófica racionalista se colocou diametralmente contrária à criação poética e à mitologia, fica difícil não perceber em *La hija de Rappaccini* que a proposta de Octavio Paz segue no sentido oposto: poesia e uma visão “mitológica”, alegorizadas na figura do Mensageiro, estão em luta contra a

⁹³ Nas preocupações filosóficas de Octavio Paz, discussões acerca de uma re-união entre a filosofia e ciência têm lugar em diversos ensaios. Mais adiante, no último capítulo, buscarei aprofundar um pouco mais o tema.

racionalidade moderna, o desejo de avanço e progresso científicos a todo custo — impulsos representados por Baglioni e Rappaccini. O Mensageiro é, portanto, uma alegoria da linguagem poética, no sentido com que os poetas modernos a enxergavam: um duplo do cosmos.⁹⁴

Dualismos e a *coincidentia oppositorum*

Há, em toda a peça, um grande número de dualismos: ciência/misticismo, amor/solidão, morte/vida etc. As tensões, os paradoxos, os contrários são tão frequentes que é inevitável não os perceber. Todos esses temas serão construídos nas falas das personagens com jogos de palavras que, muitas vezes, se assemelham à linguagem poética de Octavio Paz. Do ponto de vista da estrutura, a oposição é “encarnada” pelo Mensageiro. Como foi mostrado no tópico anterior, ele é criado de acordo com princípios muito explorados pelos surrealistas, ou seja, ele é explorado a partir do pensamento mágico em oposição ao racionalismo cientificista. Inevitável também perceber que ele, por si só, é um ser dual, pois é um hermafrodita.

Essa peculiar característica é um dos vestígios de um princípio do pensamento mítico, da religião e fortemente presente na poesia moderna: o princípio da *coincidentia oppositorum*. Conforme explica Mircea Eliade (1991), este é um dos vestígios de que o homem, de várias épocas e lugares, se sente afastado de um tempo fora do tempo e da história, um tempo primordial e paradisíaco que só se concretiza pela abstração do pensamento. Não é estranho, por isso, que os livros de diversas religiões se expressem por paradoxos. Unir os contrários e superar a queda sofrida, não apenas no sentido judaico-cristão, seria uma busca constante em diversas religiões. Queda, tempo, história, uniões e separações, paradoxos etc., tudo está em *La hija de Rappaccini*. Explorando esses aspectos dentro da peça é possível encontrar uma chave de leitura para compreender com mais intensidade o enredo (re)criado por Octavio Paz. Dessa forma, é preciso analisar algumas cenas em cujo cerne pode estar o princípio da

⁹⁴ Em *Conjunciones y disyunciones* (1991), Octavio Paz realiza uma comparação entre a cultura ocidental e a oriental a partir do protestantismo e do tantrismo. O ensaio “Eva y Prajñaparamita” discute a relação dos rituais nessas duas ramificações religiosas com seus textos sagrados. O ensaísta explica que os textos tântricos e suas metáforas são manifestações da mesma analogia universal que impulsionou a escrita dos poetas barrocos, de Joyce e dos surrealistas: “*la concepción de la escritura como el doble del cosmos*.” (PAZ, 1991, p. 15).

coincidentia oppositorum, além da busca pelo entendimento de como ele é estruturante do drama.

No início da trama, aparentemente, a relação de Juan e Beatriz se configura mais como uma luta pela concretização de um amor romântico. Porém, o desenrolar dos fatos ressalta a luta entre vida e morte, de modo que esses dois polos se fundem, se confundem e os limites entre uma e outra são postos em xeque.

O jogo de opostos está colocado desde a primeira cena, quando Isabel, a velha criada, conduz o jovem Juan até seu quarto. A respeito da aparência “desolada” (p. 55) do quarto de Juan, o espectador ouve as seguintes palavras: “*Al fin, hemos llegado, mi joven señor. (Ante al silencio desanimado del joven). Hace años que nadie vive aquí [...]*” (p. 58). O que se identifica é que uma senhora *velha*, junto de um *jovem*, diz-lhe, logo no *início* da narrativa, que chegaram ao *fim*. Poderia esse fim designar o caminho para onde o jovem se direciona? O caminho do jovem, marcado como um término pela velha criada, recupera as palavras do Mensageiro, quando, no Prólogo, se refere ao Juglar, o adolescente.

As oposições continuam no momento em que Juan, frente à solidão da habitação onde se instala, conta a Isabel como era seu quarto em Nápoles. Segundo ele, o de sua terra natal permitia-lhe dormir com a janela aberta e sentir através dela o sol e a brisa marinha. Pelo que se percebe, a lembrança de um passado iluminado e seguro é posto em conflito com um presente obscuro e um futuro incerto. Novamente é possível resgatar a imagem do Juglar, exposta pelo Mensageiro, que caminha sobre a corda frouxa em busca de seu próprio sonho, para descrever a situação de Juan.

Conforme foi apontado há algumas páginas, a imagem do abismo constitui a carta do Louco no baralho de Waite. Colocado sob o número zero, está entre o Juízo Final e o Mundo. Dessa forma, o Louco, por si, representa uma ambiguidade: depois do Juízo, parece indicar um novo recomeço para o mundo. Waite indica que o jovem está parado à beira do abismo, refletindo sobre a imensidão azul, o céu, que se abre frente a ele⁹⁵. O Juglar da peça, no entanto, está caminhando justamente em direção ao Mensageiro, ou seja, ao desconhecido, um tempo fora da história e, finalmente, a um não-lugar que é, em última instância, o próprio *ego* de Juan.

Apresentado esse jogo de opostos, a primeira cena ainda mostra mais um. . Buscando uma maneira de aliviar sua solidão e seu ar de desânimo, Isabel apresenta a

⁹⁵ “he surveys the blue distance before him-its expanse of sky rather than the prospect below.” Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/tarot/pkt/pktar00.htm>>.

Juan o jardim do Dr. Rappaccini. A velha criada avisa que o quarto está a escuras porque as cortinas estão fechadas, mas “*cuando las corra, la luz lo cegará*” (p. 59). Como se identifica pelas próprias palavras de Isabel, a luz, que para muitos povos e religiões é símbolo de uma forma extraordinária capaz de mudar a vida de quem com ela tem contato⁹⁶, não se configura aqui como algo positivo, pois a intensidade dos raios luminosos lançadas pelo jardim cega momentaneamente o jovem.

Interpretar essa cegueira exige considerar as ações do início ao fim. Juan, incorporando os elementos secretos do jardim, perde os sentidos e se entrega a uma busca inconsequente e inconsciente por Beatriz. Inconsequente porque o impede de não se perceber como um objeto de estudo científico nas mãos de Rappaccini e Baglioni; inconsciente porque está perdido em sua nova vida.

A exploração de temáticas paradoxais se acentua na cena três. Estão conversando Rappaccini e sua filha. O diálogo se desenvolve de maneira que o espectador saiba o que acontece no jardim, ou seja, que o espectador tenha conhecimento de que a relação do médico com as plantas extrapola os limites de um cuidado marcado pelo conhecimento técnico. As palavras de Rappaccini demonstram que o tratamento dado às plantas é semelhante às suas ações para com a filha. “*¡Las amorosas, abrazadas como una pareja de adúlteros!*” [...] *Vas a estar muy sola ahora en adelante y tu furioso deseo producirá en el que te huela, un delirio sin tregua, semejante al de la sed: ¡delirio de los espejos!*” (p. 62)

Beatriz, por sua vez, está tão à vontade no jardim e parece tão resignada com a situação que, na mesma cena, logo após ser chamada pelo pai, se dirige em direção à árvore (elemento cênico que cobre todo o jardim e o quarto de Juan), chamando-o “*Hermano*”. No mesmo instante, apoiando a bochecha no tronco, diz que, apesar de não falar, ela “o” ouve, pois sua seiva corre com ligeireza. E, novamente, dirigindo-se ao pai, conclui: “*Lo oigo latir, como si estuviera vivo.*” (p. 63). Rappaccini não aceita a comparação feita pela filha. Para ele, a árvore está viva, pois “*lo que para unos es vida, para otros es muerte. Sólo vemos la mitad de la esfera.*” (p. 63).

⁹⁶ O primeiro ensaio de *Mefistófeles e o andrógino*, de Mircea Eliade, trata justamente da iluminação, da experiência luminosa em diversas culturas. Em suas considerações finais, o historiador afirma: “[...] a significação da Luz é, em suma, uma descoberta pessoal e, por outro lado, cada um descobre aquilo que estava espiritual e culturalmente preparado para descobrir. [...] qualquer que seja a integração ideológica ulterior, o encontro com a Luz produz uma ruptura na existência do indivíduo e revela-lhe [...] o mundo do Espírito, do sagrado, da liberdade.” (ELIADE, 1991, p. 76). O ensaio foi originalmente publicado em 1957, conforme o indica a tradução brasileira.

As palavras do médico deixam em evidência que os dois polos (vida e morte), normalmente tratados como elementos opostos são, em verdade, complementos de algo mais transcendente à compreensão humana. Ele continua o diálogo explicitando seu plano: unir vida e morte. Em outras palavras, Rappaccini, apesar de acreditar que vida e morte constituem um todo, tem consciência de que os dois não podem estar juntos. Há um movimento, um ritmo que impõe que morte e vida, ou vida e morte, caminhem uma após a outra. Por isso, ele expressa que: *“Si acertase con la medida y la proporción justas, infundiría porciones de vida en la muerte; entonces, se unirían las dos mitades: seríamos como dioses. Si mi experimento...”* (p. 63). Beatriz, horrorizada com as palavras do pai, o interrompe bruscamente.

Essa oposição entre vida e morte e a busca por conseguir uni-las seguirá as personagens durante todo o drama, pois já havia sido, inclusive, anunciada pelo Mensageiro no Prólogo: *“Y aquí está la última carta: los Amantes. Son dos figuras, una del color del día, otra color de noche. Son dos caminos. El amor es elección: ¿la muerte o la vida?”* (p. 57).

Chama a atenção que os dois caminhos apontados pelo Mensageiro estejam diretamente relacionados ao amor. Essa temática, aliás, ganhará contornos mais definidos quando brevemente seja pensado o tratamento dado à questão amorosa/erótica por Octavio Paz. Por hora, cabe enfatizar que a oposição vida/morte que Rappaccini pretende superar, é exposta pelo Mensageiro como algo natural e parte do destino humano. Nesse sentido, esta figura mística que, de longe, anuncia e comanda os destinos dos amantes Juan e Beatriz, se opõe a Rappaccini, que busca, incessantemente, controlar com as próprias mãos tanto a vida quanto a morte de sua filha e a do jovem por quem ela demonstra afeto.

O desejo desenfreado por manipular o destino da filha e o de Juan e por unir morte e vida será confirmado na cena nove. Nesta cena final, Juan leva a Beatriz o antídoto preparado pelo Dr. Baglioni. De acordo com o médico rival de Rappaccini, ao ingerir o líquido, a jovem em pouco tempo recuperaria sua *“naturaleza original”* (p. 81). Os dois jovens discutem acerca do caráter de vítima ou de cúmplice que Beatriz poderia ter nos planos de seu pai. Apesar de afirmar que não tem culpa e que deveria ser tratada, também, como uma vítima do destino a que ele a condenara, Beatriz demonstra estar consciente da situação em que vive com seu progenitor. Rappaccini, fora de cena

“(invisible, perdido en el jardín; solo se oye su voz)” (p. 87) e ouvindo o diálogo dos dois amantes, procura impedir a filha de beber o antídoto.

Sem se aproximar deles, explica-lhes que Beatriz já não estará mais condenada à solidão, pois, graças a ciência que ele construiu “— y a la secreta simpatía de la sangre —[,] sus opuestas naturalezas pueden ya ser uno.” Assim, “enlazados atravesarán el mundo, temibles para todos, invencibles, semejantes a dioses.” E, mais adiante, frente ao rechaço de Juan: “vencedores de la vida, impenetrables, augustos donadores de la muerte.” (p. 87).

Mesmo sem entrar em cena, o excesso de exclamações denota que o pai de Beatriz apresenta, a um só tempo, cautela e desespero frente à iminência de que Beatriz beba o antídoto. Além de mandar que a filha não aceite o líquido oferecido por Juan, tenta explicar-lhes que os elementos do sangue de Beatriz assimilaram de tal maneira os venenos “que cualquier antídoto sería la muerte instantánea” (p. 88).

Essa cena representa o clímax dos dualismos presentes em toda a peça. Beatriz, envenenada, constitui-se, em verdade, como um antídoto contra a morte; no entanto, sua vida, marcada pela solidão e pelo abandono do convívio com outros seres naturais, deixa transparecer uma morte em vida. Por isso, quando Beatriz bebe o antídoto que lhe possibilitaria recuperar a vida, morre.

A questão pode, ainda, ganhar mais complexidade diante da pergunta, assim como faz Rappaccini, sobre o que significa viver e morrer. Isso porque a entrega de Beatriz é uma morte para a vida tal como seu pai imaginara. Ela, contudo, faz uma escolha diferente da do pai. Com efeito, a morte de Beatriz após beber o antídoto pode representar a libertação da situação a que o pai a condenara. Nesse sentido, vida e morte não são elementos opostos, e sim complementários, conforme previra O Mensageiro. A morte de Beatriz pode simbolizar, mais do que um fim, mais do que uma queda, no sentido dado pela tragédia grega, uma ascensão. Após uma série de acontecimentos que pouco a pouco a tornam mais consciente de sua situação e de seus atos⁹⁷, consegue libertar-se de seu pai: ela escolhe beber o antídoto, mesmo sendo alertada por ele da possibilidade de envenenamento. Ao mesmo tempo, entre o pai e o amado, ela se direciona para a árvore. São as últimas palavras de Beatriz: “Ya di el salto final, ya estoy en la otra orilla. [...] árbol, hermano mío, hijo mío, mi único amante, mi único esposo” (p. 89).

⁹⁷ Como tentarei analisar mais adiante, o contato com o *Outro* e o erotismo talvez sejam as principais marcas da libertação empreendida pela jovem.

Além da enorme carga significativa dentro do enredo, neste trecho deve-se ler com atenção a referência à outra margem. Ele é título de um dos ensaios de *El arco y la lira*. Nesse ensaio, Octavio Paz parte das reflexões sobre a relação das chamadas “sociedades primitivas” com a religião, a mitologia, enfim, com o simbólico e com o sagrado. Partindo de um pressuposto da sociologia, segundo o qual as sociedades podem ser divididas em dois mundos, o sagrado e o profano, o ensaísta aprofunda a problemática. Sem negar que o sagrado é um mundo a parte, defende que cada sociedade está compartimentada em diversas esferas para as quais há um sistema de regras e de proibições próprias. Entrar no mundo sagrado, por outro lado, não basta para o conhecimento das regras. Usando uma palavra da filosofia de Kierkegaard, defende que a entrada no mundo do sagrado se dá mediante um “salto”, “*el salto mortal*”, segundo as palavras de Paz. Para desenvolver o raciocínio, ele busca na filosofia Zen budista a explicação do que seria esse “salto mortal”. A citação a seguir, ainda que extensa, é esclarecedora do conceito:

*El rito realiza la experiencia mística de la ‘otra orilla’ tanto como el hecho capital de la vida humana: **nuestro nacimiento**, que exige previamente **la muerte** del feto. Y quizá nuestros actos más significativos y profundos no sean sino la repetición de este morir del feto que renace en criatura. En suma, **el ‘salto mortal’**, la experiencia de la ‘otra orilla’, implica un cambio de naturaleza: **es un morir y un nacer**. Mas la ‘otra orilla’ está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. La metáfora del soplo se presenta una y otra vez en los grandes textos como un árbol y arrojado hacia allá, a la otra orilla, al encuentro de sí. Y aquí se presenta otra nota extraordinaria: la voluntad interviene poco o participa de una manera paradójica. Si ha ido escogido por el gran viento, es inútil que el hombre intente resistirlo. Y a la inversa: cualquiera que sea el valor de las obras o el fervor de la plegaria, el hecho no se produce si no interviene el poder extraño. La voluntad se mezcla a otras fuerzas de manera inextricable, exactamente como en el momento de la creación poética. **Libertad y fatalidad se da cita en el hombre**. El teatro español nos ofrece varias ilustraciones de este conflicto. (PAZ, 2003, p. 122-123).*

Chegar à outra margem é, portanto, encontrar-se e, paradoxal e coincidentemente, perder-se. A perda para o reencontro, ou o encontro que permite ao *ser* perder-se é justamente o que acontece com Beatriz. Desde pequena sofrendo com a determinação de seu pai, de seu criador, ao encontrar Juan se descobre outra e a vontade passa a existir. Isso lhe permite escolher um novo caminho. Em suma, é possível afirmar que a morte de Beatriz na peçanão significa a irrealização do ato amoroso. Em

verdade, o ato erótico iniciado com Juan foi o caminho para a transparência de sua alma, para o encontro consigo mesma.

Por sua vez, a tensão entre vida e morte é dramatizada em diversas cenas, e em outras personagens além de Juan e Beatriz. Essa tensão aparece, inclusive, personificada no embate entre Baglioni e Rappaccini. Conforme foi apontado anteriormente, os dois são médicos e acadêmicos da universidade local. Baglioni, amigo do pai de Juan, e Rappaccini, vizinho do jovem, são igualmente reconhecidos e respeitados por suas pesquisas e experiências. A disputa dos médicos põe em cena o papel da ciência na sociedade em meados do século XIX. A crença na técnica e na ciência foi vista de diversas maneiras desde o século XIX⁹⁸, momento em que todo o projeto idealizado pelo Iluminismo parece se concretizar.

A problemática da relação natureza-ciência, que também é uma das tônicas em Nathaniel Hawthorne, foi também discutida por Paz em diversas entrevistas e ensaios ao longo de sua carreira. Em uma delas, concedida a Juan Cruz e recopilada em *Itinerario*, Octavio Paz reflete acerca das questões ecológicas. Juan Cruz pergunta a Paz se o mercado foi responsável pela destruição do meio ambiente. O poeta, resgatando suas concepções sobre a modernidade, expressa o seguinte:

La Edad Moderna desacralizó a la naturaleza: los alquimistas y después sus herederos, los científicos, comenzaron a manipular las propiedades de los elementos. La naturaleza dejó de ser un teatro de prodigios para transformarse en un campo de experimentaciones. O sea: en un laboratorio. Al mediar el siglo XIX el poeta Nerval, ante el espectáculo de un cielo deshabitado, sin los dioses ni los ángeles de antaño, no encontró otro adjetivo para calificarlo que llamarlo desierto. Lo que no sabía es que ese cielo vacío no tardaría en poblarse con máquinas... fin del primer episodio. (PAZ, 1993, p. 157)⁹⁹.

E, continuando a resposta, após a indagação sobre o segundo episódio:

Se pensó que el conocimiento de las leyes de la naturaleza nos daría la llave para dominarla, explotarla y ponerla a nuestro servicio. [...] La creencia en el progreso se funda, justamente, en la idea de la dominación de la naturaleza por la ciencia y la técnica. (PAZ, 1993, p. 157).¹⁰⁰

⁹⁸ Relaciono o século XIX e desenvolvimento científico porquanto a peça está baseada em um conto escrito exatamente em meados desse século.

⁹⁹ Cf. PAZ (1993).

¹⁰⁰ Juntamente com a discussão sobre a união da filosofia com a ciência, retornarei a este tópico no último capítulo.

Diante dessas afirmações, fica evidente que o jogo excessivo de oposições tem um caráter estruturante na peça e que, de uma maneira ou de outra, recupera o princípio da *coincidentia oppositorum*, tal como Eliade (1991) viu em um dos maiores símbolos da dualidade moderna, Mefistófeles, e no arquétipo presente em diversas culturas e religiões, o andrógino. Mefistófeles, em seu desejo incansável de negar a vida, paradoxalmente, investia nela como ninguém. Já o andrógino, tão antigo no imaginário humano, que poderia significar em oposição a esse impulso criador-destrutivo da tragédia de Goethe? Eliade (1991, p. 127) talvez ajude a responder:

Antes de tudo, uma profunda insatisfação do homem com a sua situação atual, com aquilo que se chama condição humana. O homem sente-se dilacerado e separado. Nem sempre lhe é fácil tomar consciência perfeita da natureza dessa operação, pois às vezes ele se sente separado de ‘alguma coisa’ *poderosa*, outra coisa que não ele; outras vezes sente-se separado de um ‘estado’ indefinível, atemporal, do qual não guarda lembrança precisa, mas do qual se lembra no mais profundo de seu ser: um estado primordial de que usufruía antes do Tempo, antes da História.

Essas palavras de Mircea Eliade sobre a *coincidentia oppositorum*, presente em outro ensaio inicialmente publicado em 1958, promovem inúmeras aproximações à peça e permitem compreender alguns trechos obscuros nos diálogos entre os jovens Juan e Beatriz. Um dos aspectos é o sentimento de estarem separados e dilacerados de algo indefinível. No ensaio “*La dialéctica de la soledad*” a questão é justamente o rompimento com um passado remoto e paradisíaco de que Octavio Paz falara antes em *El labirinto de la soledad*:

Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura, desamparo, caída en un ámbito hostil o extraño. A medida que crecemos esa primitiva sensación se transforma en sentimiento de soledad. Y más tarde, en conciencia: estamos condenados a vivir solos, pero también lo estamos a traspasar nuestra soledad y a rehacer los lazos que en un pasado paradisíaco nos unían a la vida. (PAZ, 1998, p. 211).

A morte da filha de Rappaccini, segundo foi sugerido, é uma ascensão; é a reconquista de algo. O diálogo final, após beber o antídoto, pode, enfim, ser melhor decifrado: “*Regreso a mí misma. Al fin me recorro y me poseo. A obscuras me palpo, a obscuras penetro en mi ser y bajo hasta mi raíz y toco el lugar de mi nacimiento.*” (p. 88).

Tendo apontado o princípio da *coincidentia oppositorum* não fica difícil inferir que solidão e comunhão, dois eixos fundamentais do pensamento de Paz, são

postos em cena, como elementos não contrários, mas complementares.

Resta, enfim, compreender do ponto de vista da operação textual, o motivo que condensa os opostos, as uniões e separações, os encontros e desencontros, etc. Nesse sentido, buscar desvendar o tratamento que Octavio Paz dá à temática amorosa/erótica permitirá que a interpretação da peça fique menos lacunar.

Eros

O amor é escolha: a solidão ou a comunhão?

No item anterior, buscou-se compreender a simbologia do Mensageiro e sua funcionalidade cênica. Foi mostrado que o princípio da *coincidentia oppositorum* parece sustentar a presença dessa personagem, espécie de semideus, demiurgo, enfim, uma alegoria da linguagem. Daqui em diante, o foco recai não mais no princípio estruturante do enredo, mas na relação em si das personagens “terrenas”, com especial atenção a Juan e Beatriz, os jovens amantes que ora estabelecem uma ordem cósmica por meio do amor, ora parecem ser vítimas de uma luta vaidosa entre Rappaccini e Baglioni pelo domínio científico. Para a análise dessas personagens será preciso oscilar também entre dois polos, uma vez que suas vidas estão marcadas por pares de opostos.

Com efeito, Juan e Beatriz carregam outros dois conceitos fundamentais que Octavio Paz procurou compreender ao longo de todo seu percurso poético, ensaístico e, por que não, biográfico: solidão e comunhão. Na relação de Juan e Beatriz, assim que o amor irrompe os leva (pelo destino?) à separação, tão brusca quanto fora inesperada a união.

Imbricada com esses dois polos está a questão amorosa e erótica, que os poemas e o ensaios de Paz frequentemente retornam, seja em um diário de juventude, seja como reflexo da leitura de *L'amour fou*; seja na imersão na poesia de Sor Juana Inés de La Cruz, seja, enfim, em um tratado como *La llama doble*. Obviamente, em cada momento do percurso poético-ensaístico essa questão recebe tratamento e perspectiva diferente. Dessa forma, iluminar aos poucos o caminho que essa problemática tomou em momentos significativos conduzirá, talvez, a luzes mais intensas que, apesar de não mostrar tudo, também não correm o risco de ofuscar.

O primeiro ensaio em que solidão e comunhão aparecem postas lado a lado é “*Poesía de soledad y poesía de comunión*”, de 1943. O título aponta para dois polos

sobre os quais os poemas e ensaios de Octavio Paz se movem, sobretudo nos anos 50, e pode ser considerado um dos principais textos produzidos por ele no início de sua carreira, devido às reflexões amadurecidas acerca dos efeitos da poesia e da criação poética. Apesar de ter sido escrito em celebração ao quarto centenário do nascimento do místico espanhol San Juan de La Cruz, Paz não faz uma análise dos poemas, tampouco uma interpretação crítica de sua personalidade. O poeta mexicano se lança à busca de uma ação essencial da criação poética e seu lugar na modernidade. Por isso, o ensaio é aberto com reflexões sobre as formas de que o ser humano dispõe para captar a mutabilidade e a riqueza da realidade.

Essas maneiras poderiam ser sintetizadas em duas: uma mágica e outra religiosa. Técnica, ciência, cultura, política e filosofia (entendidos como conhecimentos “interessados” e oriundos da magia) seriam as formas mais comuns de apreensão da diversidade de fenômenos que existem na realidade. Porém, essas formas são incapazes de abarcar a totalidade do conhecimento, porquanto para se manifestarem dependem da linguagem que é, por sua vez, incompleta. Portanto, a captação da realidade dá-se de maneira parcial. A contemplação seria, por outro lado, uma forma desinteressada de apreender a realidade. Ao contrário do modo mágico de captar a realidade, o sujeito que busca o conhecimento total por meio da contemplação é marcado pela fusão com o objeto contemplado, não raro a natureza. Por conseguinte, o sujeito se esquece de si e é dado ao objeto contemplado o caráter de divino; nesse procedimento acontece o caráter religioso de conhecer o real.

Nesse movimento, que lugar ocuparia a poesia e o poeta? Que espécie de “operação” é realizada na produção de poemas? Onde estaria a origem do sentimento poético? As respostas a essas perguntas são dadas com a constatação de que a poesia contém tanto o aspecto mágico quanto o religioso de contemplação e apreensão da realidade. Por isso, o sujeito, o poeta lírico, contempla a realidade, se funde a ela e a transforma em linguagem. Esse processo demonstra os dois extremos nos quais o poeta lírico se move: da solidão da contemplação chega à comunhão com o objeto (a amada, Deus, a natureza...) transformado. Nas próprias palavras de Octavio Paz: *“Religión y poesía tienden a la comunión; las dos parten de la soledad e intentan, mediante el alimento sagrado, romper la soledad y devolver al hombre su inocencia.”* (PAZ, 1990a, p. 294).

Mesmo havendo conjunção entre as formas de se apreender a realidade, a diferença entre a religião e a poesia estaria em seus efeitos frente à sociedade. Enquanto a primeira reintegra o homem à comunidade a que pertence, a segunda o afasta dela. Octavio Paz não chega a desenvolver os motivos que seriam responsáveis pelo afastamento nem explica os meios de que se vale a sociedade para afastar o poeta. É válido notar, porém, que essa tensão estará amplamente presente em ensaios de *El arco y la lira* e *Los hijos del limo*. Sobretudo neste segundo, quando são traçados os vínculos entre os poetas românticos, os simbolistas e os surrealistas. O ponto em comum está no fato de todas essas estéticas terem nascido na e da modernidade, mas que se opõem a ela. A fim de comprovar essa tese, Paz compara dois autores de épocas e estéticas diferentes, San Juan de la Cruz e Edgar Allan Poe. A diferença entre eles não está nos impulsos que os movem, pois, na verdade, a mesma ânsia, o mesmo desejo de captar a realidade e de transformar-se nos objetos que contemplam movem o poeta barroco e o romântico. O que os diferencia de fato é que historicamente a mesma Igreja que eleva a atitude de San Juan condena a de Poe. Por conseguinte, a comunhão do segundo se torna incompleta, já que sem ser aceito pela sociedade não será reintegrado a ela. Assim, a solidão, o impulso inicial do poeta lírico, não o leva à comunhão, mas a outra solidão. Essa perspectiva leva Octavio Paz a sentenciar: “*para que la experiencia de San Juan se realice otra vez será menester un hombre nuevo y una nueva sociedad, en la que la inspiración y la razón, las fuerzas irracionales y las racionales, el amor y la sociedad, lo colectivo y lo individual, se reconcilien.*” (PAZ, 1990a, p. 298).

Tendo abordado a solidão em um ensaio de juventude, Octavio Paz recupera o sentido desse sentimento em *El laberinto de la soledad*. Com um direcionamento diferente do que se viu no ensaio de 1943, o escritor amplia o significado da palavra “solidão” e o aproxima de questões identitárias. Em uma visão panorâmica deste ensaio de 1950, pode-se dizer que estar sozinho está diretamente ligado a uma experiência na história: a transição de um tempo a outro. O princípio de que ele parte é que, terminada a revolução, o México se viu “sozinho”, tendo que criar um caminho que consolidasse as transformações idealizadas e que, ao mesmo tempo, provasse ter valido a pena a luta. Esse sentimento vem acompanhado da consciência histórica. Portanto, o sentido de solidão entre o ensaio de juventude e aquele cujo foco é a identidade mexicana se, por um lado, tangenciam uma questão ontológica, deve ser compreendido de maneira

diferente. No primeiro, a solidão é a incompatibilidade do poeta com o mundo; já no segundo, somente uma perspectiva histórica é capaz de esclarecer de maneira mais completa.

Colocando à parte as questões da identidade, o conceito de solidão merece uma atenção especial em um dos ensaios de *El labirinto de la soledad*: “*La dialéctica de la soledad*”. Para abarcar o conceito de solidão, o ensaio pode ser dividido em três perspectivas epistemológicas. Num primeiro nível, encontra-se o sentimento de solidão analisado sob a visão ontológica e sociológica. O segundo nível traz um olhar psicanalítico, pois o poeta fala das fases do ser humano, a infância, a adolescência e a maturidade. Por fim, num nível antropológico, Octavio Paz olha a solidão a partir de sociedades arcaicas, primitivas e seus mitos.

Nas três perspectivas é possível perceber o caminho que o ensaísta pretende percorrer: a situação do ser solitário e as consequências pessoais e sociais. Para isso, argumenta que a solidão, um sentimento inato a todo ser humano, é decorrente da perda de um “passado paradisíaco” (PAZ, 1993, p. 212). É a Idade de Ouro. Obviamente, Octavio Paz não situa historicamente esse passado; não obstante é possível entendê-lo, em particular, a partir do mito grego do andrógino dividido em dois e da expulsão de Adão e Eva, duas histórias fundantes da civilização Ocidental; e, de um modo amplo, como o tempo mítico. A consequência dessa perda é um desejo de retornar ao passado perdido. Portanto, o ser humano, desde o nascimento, está condenado a buscar-se e a buscar suas origens. A solidão, portanto, deve ser vista como uma espécie de purgação, de expiação cuja origem não está na “separação do paraíso”, mas no fato de o ser ter tomado consciência de si. Em outras palavras, a consciência da expulsão ou da separação implica em solidão e, junto com ela, culpa. Sendo assim, viver a solidão é ter ainda a possibilidade de retornar a uma situação inicial, ao Outro que se perdeu.

A partir dessa premissa, Octavio Paz indica algumas formas de conseguir recuperar a unidade perdida. O amor é a primeira forma de se transpassar a solidão e de reencontrar o paraíso perdido. Octavio Paz entende que no ato amoroso/erótico se pode experimentar um instante de vida plena devido à fusão dos opostos. Acontece, porém, que na vida social — moral, classes, leis, raças, interdição social, ideia cristã de pecado (explicitamente uma referência ao *L’amour fou*) —, enfim, tudo se opõe à realização plena do amor. Homens e mulheres, presos às convenções impostas, escolhem se amar, devem adequar-se à única forma de “aceitação” do amor criado pela sociedade

burguesa, o matrimônio. A consequência da negação desse profundo instinto erótico/amoroso em função das convenções sociais impede que o homem possa buscar, livremente, a conciliação dos opostos. Na sociedade moderna, o problema é intensificado, porquanto há a tentativa de eliminar a dialética, por meio da uniformização dos sentimentos e desejos mais humanos. No mundo moderno, pretende-se não conciliar, mas excluir um dos polos da dialética. A gravidade, enfim, está no fato de que a busca pela conciliação dos opostos é algo importante para o ser humano.

Depois de *El laberinto de la soledad* a questão amorosa foi se expandindo cada vez mais e se enriquecendo com as concepções do pensamento oriental, tais como o Budismo e o Tantrismo. Aos poucos também se desenham (tanto na poesia quanto no ensaio) reflexões mais concretas acerca do amor vinculado ao erotismo. É no livro *Un más allá erótico: Sade* onde mais fortemente se encontram essas opiniões. Apesar de ser publicado em 1994, em um brevíssimo prólogo o ensaísta explica que descobrira a figura de Donatien Alphonse François, o Marquês de Sade, em 1946. Acrescidas da sexualidade e do erotismo, algumas das ideias sobre a relação do sentimento amoroso e a sociedade são retomadas no ensaio que dá título ao livro.

Nesse livro, Octavio Paz explica que o erotismo é uma manifestação da sexualidade, algo instintivo, natural, repleto de impulsos que garantem a perpetuação da espécie humana. Porém,

en la sociedad humana el instinto se enfrenta a un complicado y sutil sistema de prohibiciones, reglas y estímulos, desde el tabú del incesto hasta los requisitos del contrato de matrimonio o los ritos, no por voluntarios menos imperiosos, del amor libre. (PAZ, 1994c, p. 18).

A complexidade de compreensão do erotismo é decorrente justamente do fato de ser um *constructo* social e, conseqüentemente, histórico. Nesse sentido, o erotismo se aproxima da ideia de que a livre escolha do amor entra em confronto com a sociedade. Novamente, reaparece a postura surrealista, que entendia ser o amor/sexo uma forma de contestação à sociedade.

Solidão, comunhão, amor/erotismo: perpassados esses conceitos, cabe pensá-los na peça objeto deste estudo. Alguns estudiosos da obra de Octavio Paz estudaram esses conceitos, seja abordando-os de maneira geral, seja especificando-os dentro de *La hija de Rappaccini*.

Chavarri (1979) estabelece uma comparação entre a relação amor/morte na peça de Paz e no conto de Hawthorne. Para ele, se na sociedade moralista do norte-

americano o contexto é essencialmente pessimista, no discurso de Paz

“el amor es irrealizable en el mundo de los vivos, el destino de los proyectos está en su frustración”. (CHAVARRI, 1979, p. 516). A afirmação do crítico, contudo, pode ser vista sob a perspectiva histórica na obra de Octavio Paz, pois a temática amorosa atravessa sua obra de maneira coesa ao longo de toda sua carreira.

Outra pesquisadora que se debruçou sobre a temática erótico-amorosa em *La hija de Rappaccini*, é Maria Esther Maciel (2007), que defende estar o conto de Hawthorne sustentado pela mitologia bíblica e “amparada no imaginário cristão”. Inclusive, com a presença de elementos desse imaginário, a partir de citações explícitas do narrador ao Jardim do Éden, bem como à *Divina Comédia*, de Dante.

A mesma pesquisadora, em outro estudo (MACIEL, 1999) dedicado exclusivamente à problemática do erotismo, detecta que *La llama doble* (livro a que pode ser atribuída a categoria de tratado devido ao caráter totalizante da reflexão e compreensão dos sentimentos eróticos e amorosos no Ocidente ao longo dos séculos e cuja primeira edição é de 1993) reforça o que foi apontado acima sobre a origem de alguns postulados surrealistas na obra de Paz. Para ela, esse último livro do ensaísta mexicano produz uma convergência entre o ato erótico e o ato poético.

Resgatando os postulados surrealistas, Maciel (1999) mostra como os poetas do Surrealismo se posicionaram explicitamente contra o racionalismo moderno, resgataram os princípios do amor tal como eram tidos pelos românticos (introspecção, idealização e liberdade) e passaram a compreender que a atividade poética e o amor são meios para a libertação do espírito. Ela afirma que “a associação poesia/erotismo é uma das diretrizes para se compreender o próprio desdobramento do conceito paziano de criação poética ao longo de várias décadas de dedicação ao ofício da palavra.” (MACIEL, 1999, p.11).

Essa mesma opinião, aliás, é compartilhada por Manuel Ulacia (1999, p. 228), para quem em Octavio Paz *“El acto amoroso es equivalente a la escritura misma y a la creación del universo”*.

Os exemplos de críticos que perceberam essa correlação entre criação poética e erotismo poderiam ser expandidos. Interessa, porém, apontar que a visão de Maciel (1999) e Ulacia (1999), apesar de não contradizerem a de Raul Chavarrí (1979), apresentam maior profundidade de leitura e, por isso, tornam a problemática do amor e do erotismo mais instigante quando pensada a partir da relação amorosa entre Juan e

Beatriz. Seguramente há a presença de aspectos românticos na peça, sobretudo quando se relembram as personagens que são marcantes dessa estética.

Para entender melhor a abordagem amorosa dada por Paz, além dos críticos que estudaram sua obra, contribui o estudo de Mario Praz (1996). O crítico italiano percorre as obras românticas dos séculos XVIII e XIX para mostrar as representações da mulher em diversos poemas, romances e peças teatrais de autores franceses, ingleses e, por vezes, italianos. Na mentalidade de muitos escritores desse período (Lord Byron, Marquês de Sade, Chateaubriand, Swinburne, Baudelaire etc.), a mulher provoca sentimentos que beiram ao paradoxo: atraídos por uma beleza mortífera (a que Praz (1996) chama de meduseia), encontram o gozo e a extremidade da vida em personagens que estão repletas de morte. São mulheres fatais cuja beleza possibilita não apenas o domínio sobre as personagens masculinas, mas também são capazes de lhes tirar o senso e conduzi-los aos mais graves crimes. Não raro se regozijam em uma espécie de beleza satânica. É por isso que beleza e melancolia, morte e beleza, devassidão e morte são pares constantes na mais alta literatura romântica: Shelley, Baudelaire, Hugo Chateaubriand, Novalis, D’Annunzio.

A presença desses opostos que Mario Praz (1996) identifica na literatura romântica não são estranhos à peça de Octavio Paz. Aliás, beira a ironia o fato de a heroína chamar-se justamente Beatriz, “um arquétipo literário” que não está relacionada ao Mal. Em outras palavras, Beatriz atrai por sua beleza, mas está repleta de morte. O questionamento é inevitável: Juan é atraído pela Beleza ou pela Morte?

A ligação da beleza feminina ao mal também está no estudo que Octavio Paz realizou sobre a obra de Sade, ele percebe a presença dessa espécie de arquétipo feminino deixado pela obra do Marquês, em particular, e pelos românticos em geral. Entretanto, ele explica que os heróis do Marquês, ao contrário de seus contemporâneos românticos, são mulheres e nelas está encarnado o Mal. Para sintetizar, vale ouvir as próprias palavras de Paz (1994c, p. 56): “*el mal, para ser hermoso, debe ser absoluto y femenino.*”

Ainda acerca dos arquétipos românticos do homem e da mulher, Praz (1996) defende que a primeira metade do século XIX foi marcada pelo ideal do homem, cuja representação maior está em Lord Byron. Já na segunda metade, o ideal é a mulher fatal, que surge do resgate da figura de Cleópatra. Ele acrescenta que, nesse século, seguir essa modificação não é algo convencional, pois “a literatura, também nas formas mais

artificiais, espelha, de alguma maneira, aspectos da vida corrente”.

Finalmente, ainda abordando a problemática dos sexos no XIX, ressalta que houve também uma obsessão pelo andrógino no fim deste século. (PRAZ, 1996, p. 192).

Pois bem, ampliando a análise a respeito da questão erótico-amorosa na obra do escritor mexicano, percebe-se que muitas reflexões iniciais acerca do amor estão, já no início dos anos 30, relacionadas à história, ao tempo e à literatura. Nesse momento, Octavio Paz começa a rascunhar um diário íntimo cuja publicação foi por fragmentos entre 1938 e 1945 e cujo título é *Vigilias: diario de un soñador*. Atualmente publicados em *Primeras Letras* (1990a), o diário contém reflexões sobre poesia, política e mito; os conceitos mais explorados surpreendem pelo aspecto revelador sobre a formação do pensamento paziano. Chama a atenção, por exemplo, o que o jovem poeta escreve sobre a morte, a liberdade, a mulher e o amor. Em determinado trecho, lê-se o seguinte:

¿Quién conocerá los límites de la muerte? ¿Quién los del amor? ¿Quién, al amar, no siente el morir, ya como abandono, ya como avidez? [...] la muerte no es el fin del amor, sino su condición, su entraña, y exigencia: la muerte sólo vive del amor y él sólo de ella. (PAZ, 1990a, p. 67).

A estrutura interrogativa no trecho citado do diário parece ecoar no discurso do Mensageiro no Prólogo da peça (*“El amor es elección: ¿la muerte o la vida?”*— p. 57). Da mesma forma, a presença da possibilidade de escolha remete a outra temática, a da liberdade, explorada tanto em *Vigilias* quanto na peça:

La libertad absoluta es la nada: ser libre es un contrasentido, pues el ser se opone a la libertad. Ser es limitarse, adquirir un contorno, una fisonomía, un grupo reducido y sobrio de actitudes, territorio dramático abatido por las olas de lo que no es. Y libertad significa la negación del tiempo y del espacio, el hundimiento del ser, de lo concreto, en lo infinito. La experiencia de la libertad absoluta la han tenido unos cuantos hombres excepcionales: algunos poetas (el terrible Rimbaud, San Juan) y... algunos amantes. (Paz, 1990a, p.72).

O trecho é significativo por si só e, ao se ler a peça, ainda que superficialmente, reconhecer-se-á de imediato que é Beatriz quem tem a experiência da liberdade absoluta: primeiro, ultrapassa os limites sociais (a solidão a que seu pai a havia condenado) e corporais (o contato físico, erótico, seria a morte de Juan, mas ela o toca quando tenta impedir que o jovem toque a árvore); depois, nega o espaço (o jardim de seu pai) e o tempo (converte sua vida em morte, propositalmente) para dar

um mergulho em si mesma: “*Regreso a mí misma. Al fin me recorro y me poseo. A obscuras me palpo, a obscuras penetro en mi ser y bajo hasta mi raíz y toco el lugar de mi nacimiento. En mí empiezo y en mí termino. Me ciñe un río de cuchillos, soy intocable.*” (p. 88). Nessas palavras, Beatriz demonstra que o amor proporciona-lhe a liberdade.

Ainda em *Vigilias* há outro fragmento que entra em contato explícito com a peça: a relação entre mito e poesia. Ao refletir acerca de como a poesia operacionaliza a liberdade do ser, Octavio Paz relaciona o contato individual do sujeito com o poema e seu equivalente coletivo: o mito. Mantendo um raciocínio inicial, o amor ainda se faz presente nas preocupações entre liberdade e mito. Por essa confluência de temas é que Paz vê em Adão e Eva uma dupla raiz do gênero humano.

Adán y Eva son la pareja, todas las parejas, el amor que se sueña eterno y en el que fuera, no como lo soñamos, sino como es, en estado de pura existencia, desnudo de toda acechanza mortal [...] Adán y Eva son, en verdad, la pareja original, porque toda pareja es el principio y el manantial del río de las generaciones y en cada pareja de enamorados se vive, con renovado frescor, la caída y el destierro, la soledad y el sueño compartido (PAZ, 1990a, p.76).

A presença de Adão e Eva na citação acima evoca a relação entre Juan e Beatriz. Explícita no conto de Hawthorne, em Paz, ela é apenas sugerida, mas não confirmada. A principal questão que merece atenção é a de que todos os casais são como o casal inicial e vivem a queda e a solidão.

Consequentemente, pode-se dizer que a morte de Beatriz após beber o antídoto representaria sua libertação. Após ter tido contato com o Outro; após experimentar o erotismo e, portanto, afastar-se da solidão, consegue libertar-se de seu pai: ela escolhe beber o antídoto, mesmo sendo alertada de que ele seria veneno. Ao mesmo tempo, entre o pai e o amado, direciona-se para a árvore que está no centro do palco para se completar. São as últimas palavras de Beatriz: “*Ya di el salto final, ya estoy en la otra orilla. [...] árbol, hermano mío, hijo mío, mi único amante, mi único esposo*” (p. 89). Em suma, é possível afirmar que a morte de Beatriz, na peça, não significa a irrealização do ato amoroso, conforme é defendido por Chavarri (1979). Em verdade, o ato erótico iniciado com Juan foi o caminho para a transparência de sua alma, para o encontro consigo mesma.

Por outro lado, no conto de Hawthorne a morte parece significar a continuidade da opressão: Beatrice morre aos pés de seu pai e de Giovanni. Sua morte,

portanto, não é uma ascensão, mas uma queda, um fim inevitável, frente à sociedade da qual fora vítima durante a vida.

To Beatrice — so radically had her earthly part been wrought upon by Rappaccini's skill — as poison had been life, so the powerful antidote was death; and thus the poor victim of man's ingenuity and of thwarted nature, and of the fatality that attends all such efforts of perverted wisdom, perished there, at the feet of her father and Giovanni. (HAWTHORNE, 1969, p. 212-213).

[Para Beatrice, — tão radicalmente impulsionada em sua parte terrena pela habilidade de Rappaccini — assim como o veneno fora a vida, também o poder do antídoto foi a morte; então, a pobre vítima da ingenuidade do homem, da natureza frustrada, e da fatalidade que atende a todos os esforços da sabedoria corrompida, pereceu ali, aos pés de seu pai e de Giovanni.]

Vê-se assim que em Hawthorne, Beatrice configura-se mais como vítima de seu destino e de sua sociedade, enquanto que em Paz, nas palavras de Baglioni, ela é considerada “*inocente o culpable [...] cómplice o víctima*” (p. 80). Essas marcas desaparecem quando, no momento de sua morte, não se dirige nem ao pai nem a Juan, mas à árvore/Natureza. Esse desfecho paradoxal está totalmente relacionado ao que havia questionado o Mensageiro sobre a vida e a morte. Pode-se dizer, então, que as dicotomias vida e morte, comunhão e solidão aparecem de modo a colocar em xeque princípios estanques.

É interessante perceber ainda como a linguagem, alegorizada no Mensageiro, e o amor erótico estão vinculados entre si na peça.

O erotismo buscado na escrita

Dentro do conjunto da obra de Octavio Paz, a relação que Beatriz mantém com o elemento cênico árvore pode ser compreendida como a libertação do espírito proporcionada pelo ato erótico-amoroso, o qual se cristaliza na união com o Outro (“el árbol”). Esse ato que já fora realizado na cena em que Juan e Beatriz giram um ao redor do outro, metaforizando uma relação sexual, está construído por um diálogo dos jovens cujo tema e estrutura é semelhante aos preceitos de Octavio Paz sobre a uma linguagem semelhante a da construção poética. O desaparecimento da pontuação, de maneira que uma fala passa a ser continuidade da anterior e o jogo de palavras são recursos poéticos que criam um ritmo cuja configuração se aproxima muito dos princípios da escrita automática.

Pese o rechaço de Paz a esse procedimento surrealista, ele remete a uma relação entre o ato erótico-amoroso e o ritmo poético semelhantemente à discussão que aparece em *El arco y la lira* (2003), no capítulo que trata sobre o “Ritmo”. Nesse ensaio, Octavio Paz defende que o fluir das frases e das palavras em um poema surge de um estado de (in)consciência semelhante aos efeitos da magia, o que, aliás, possibilita ao poeta e ao leitor/ouvinte reunir-se consigo e com o mundo, ou seja, possibilita a comunhão do sujeito com o objeto, com o cosmo. Por isso, ele percebe que pensamentos e frases são ritmos que brotam da tensão de estados de alma contraditórios, que não raro fazem com que o sujeito fique “fora de si” e, assim, profira palavras incontrolláveis, palavras ditas por um “Outro”. Esse mesmo estado de “alienação” que faz com que as palavras sejam joradas por outro é experimentado pelos amantes em seus diálogos amorosos. A harmonia entre eles chega a tal ponto que não há mais um acordo, mas um acorde: “*Y los enamorados mismos se sienten como dos rimas felices, pronunciadas por una boca invisible*” (PAZ, 2003, p. 52).

A confluência do amor com a poesia na mulher está presente nas ações de Juan e Beatriz. É na significativa cena VI em que essa confluência se explicita. Ao retornar ao jardim, depois de um primeiro contato, os jovens se abrem um ao outro. Juan se declara dizendo que desde o momento que viu Beatriz pela primeira vez “*no pienso: reflejo.*” (p. 73).

E, mais adiante, confessa:

Me gustaría abrir la muralla de tu frente y perderme por tus pensamientos, para llegar a ti, a tu centro: ¿quién eres?.

Pergunta a que Beatriz responde:

Puedes leer en mi frente todo lo que piensas. Mi frente es un espejo que te refleja y no se cansa nunca de repetirse. (p. 76).

Mais adiante, logo a seguir da sugerida relação sexual já indicada neste trabalho e em rodapé:

Tu pensamiento me penetró [...] No quiero estar en mí, sino en ti. (p. 86).

O diálogo é altamente poético, simbólico, impactante e representativo de boa parte da produção poética paziana. Chama atenção, sobretudo, o uso do verbo “ler” nas palavras de Beatriz. Como se sabe, no livro do Gênesis, no Antigo Testamento, o pecado de Adão e Eva foi se conhecerem. Conhecer: ação de “colher” na terra, no outro,

no texto algo de que se precisa; além disso, envolvimento sexual em hebraico. Nesse sentido também é que se pode compreender mais profundamente a ilação entre o poema e o corpo feminino que Octavio Paz faz perpassar em todo *El arco y la lira*. Com efeito, há que se atentar para o uso do verbo “penetrar” pela segunda vez na peça, agora na voz de Beatriz. Portanto, o que se percebe no diálogo citado anteriormente e na cena III é que a forma como se dá a linguagem entre o casal Juan e Beatriz demonstra um ritmo harmonioso e instantâneo entre suas almas, efeito semelhante ao conquistado pela linguagem poética.

Além disso, partindo-se do princípio de que o cenário de uma peça é também parte da configuração da linguagem dramática, do ponto de vista teatral, as cenas em que acontece a relação amorosa e a de Beatriz com a árvore contêm uma expressividade de ação que ultrapassa a mera declamação poética.

O que se evidencia, pois, na relação entre o ato erótico e a construção poética é que uma e outro são partes constituintes da concepção na temática da busca. Sendo um dos temas principais da peça, a busca pode também ser vista como forma em diversos poemas e ensaios de Octavio Paz. Na “Advertencia” de sua dissertação de mestrado, Silva, G. A. (1995) discute a questão na obra do escritor mexicano. Analisando as diversas edições dos poemas de *Libertad bajo palabra*, a autora reflete a respeito do enorme trabalho de reescrita empreendido por Paz durante vários anos. Para a autora, “*la búsqueda, la más perfecta definición [de la obra de Octavio Paz], se refleja en la forma y en el contenido de sus textos. Buscar es, a un mismo tiempo, tema y procedimiento*” (SILVA, G. A., 1995, p. 6).

Esse *leitmotiv* está associado, na peça, ao tempo. Caberia perguntar: busca do quê? Pelo quê? Para responder a essas perguntas é necessário lembrar que, para Paz, a poesia é uma forma de comunhão do homem com o cosmos e, ao mesmo tempo, é uma forma de libertação. Nesse sentido, a busca pela palavra ideal, pela forma do poema ou do ensaio que expresse a completude do ser é a melhor representação do ideal paziano.

A busca é posta quase como uma fatalidade, ou seja, um destino a que os seres estão condenados. Como na peça o destino está recorrentemente expresso pelo Mensageiro, é em suas falas onde mais se pode notar a busca sendo recorrentemente presentificada.

Na cena IV, enquanto dorme, Juan “recebe a visita” do Mensageiro, que dirige diversas palavras ao jovem, mesmo que este não o ouça. Em determinado momento, expressa:

*Condenado a no salir de ti mismo, condenado a **buscarte** en las galerías transparentes, siempre a la vista, siempre inalcanzable: ese que está ahí, frente a ti, que te mira con ojos de súplica pidiéndote una señal, un signo de fraternidad y reconocimiento, no eres tú, sino tu imagen.* (p. 67)

Ganha destaque nessas falas do Mensageiro a atmosfera onírica na qual Juan está submerso. Como consequência dessa atmosfera, a busca rompe as barreiras temporais e faz com que o jovem atravesse o tempo, como que em transe hipnótico, pelas “galerias transparentes”: [...] “*retrocede, vuelve a lo oscuro, más allá de tu infancia, hacia atrás, hacia el origen!*”. Para o jovem Juan, a busca se faz angústia, pois, apesar de se ver, não pode alcançar-se.

Mais adiante, na cena VII, quando o casal já está definitivamente apaixonado e parece não mais haver empecilhos para a concretização do amor, o Mensageiro anuncia que, apesar de estarem cada vez mais próximos, os jovens estão condenados a girar um ao redor do outro, mas sem que possam se tocar: “[...] *condenados a girar interminablemente, movidos por dos poderosos enemigos, que los acercan y separan.*” (p. 79). Essas palavras reaparecem no epílogo, quando, após a queda de Beatriz, o Mensageiro anuncia que as figuras do Tarot— o Juglar, o Ermitão e Dama —, uma após a outra, aparecem e desaparecem. Essas figuras, “*guiadas por los astros o por la voluntad sin palabras de la sangre, marchan hacia allá, siempre más allá, al encuentro de sí mismas; se cruz y enlazan por un instante y luego se dispersan y se pierden en el tiempo.*” (p. 89).

Assim, os eventos em que a busca se manifesta são recorrentes. Assim acontece, por exemplo, na identificação de Juan com o Juglar. Os dois caminham em busca de si mesmos. Manifesta-se também com Beatriz, que, ao tomar o antídoto, diz regressar ao encontro de si mesma e finalmente, ao se deparar com Juan, encontra algo que havia perdido há tempos.

Outra ramificação, dentro da peça, das relações sobre o conhecimento do *outro* por meio da linguagem poética¹⁰¹ evidencia-se na imagem do espelho. Juan, que

¹⁰¹ Apesar de não chegar a explicitar, o apoio de minha leitura está no conceito de *otredad*, expresso nos seguintes termos em *Los signos en rotación*: “*La imagen poética es la otredad. [...] La poesía, búsqueda de los otros, descubrimiento de la otredad. [...] Recuperación de la otredad, proyección del lenguaje en un*

saíra de Nápoles em busca de estudos, depois de conversar brevemente com Isabel, ou seja, no momento em que se vê definitivamente sozinho após sua viagem, volta-se para um espelho que está em seu quarto. A atmosfera escura e desolada ganha contornos ainda mais tristes e misteriosos com a superfície empoeirada do espelho. Esse cenário obscuro, contrastando com a claridade do jardim de Rappaccini, assemelha-se aos sentimentos indecisos de Juan, já que está fora de casa, sozinho, em uma cidade desconhecida.

As didascálias da cena II indicam a dimensão dos gestos da personagem e como estão seus pensamentos:

*Se acerca al espejo, sopla sobre su polvosa superficie; **hace gestos imitando el vuelo del murciélago**; se ríe; se queda serio. [...] Las arroja [as flores que recebera de Isabel]; luego sonríe, las recoge, se acerca al espejo, se mira complacido, hace una reverencia, **ofrece las flores a una muchacha imaginaria** y da una pirueta. Inmóvil, duda: después, **da un salto**, corre las cortinas y se asoma al balcón. (p. 60-61).*

Essa imagem do jovem que se busca a si mesmo e está envolto em uma atmosfera onírica já aparecera no prólogo, quando o Mensageiro retira a carta do Juglar:

dormía [...] pero ha oído el canto [de la Dama] y ha despertado; guiado por ese canto, marcha sobre el abismo con los ojos cerrados, balanceándose sobre la cuerda floja; marcha con seguridad y sus pasos lo conducen hacia mí que no existo, en busca de su sueño; si desfallece, se despenará. (p. 57).

No contexto geral das obras de Paz, a referência ao adolescente que se encontra em fase de transição e que, decorrente dela, se vê só em uma atmosfera de incerteza frente à busca, já aparecera nas reflexões de Paz no ensaio “*El pachuco y otros extremos*”. No ensaio, o primeiro de *El laberinto de la soledad* (1950 / 1998)¹⁰², assim se expressa o ensaísta:

A todos, en algún momento, se nos ha revelado nuestra existencia como algo particular, intranferible y precioso. Casi siempre esta revelación se sitúa en la adolescencia. El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable, transparente muralla: la de nuestra conciencia. Es cierto que apenas nacemos nos sentimos solos; pero niños y adultos pueden trascender su soledad y olvidarse de sí mismos

espacio despoblado por todas las mitologías, el poema asume la forma de la interrogación. No es el hombre el que pregunta: el lenguaje nos interroga.(PAZ, 1971, p. 315-338).

¹⁰² Como, neste momento, importa-me a referência cronológica das publicações de Paz para marcar os reflexos que sua obra compõe, entre parênteses indicamos a data da primeira edição e, separada por barra, o ano da edição que utilizo.

a través de juego o trabajo. En cambio, el adolescente, vacilante entre la infancia y la juventud, queda suspenso un instante ante la infinita riqueza del mundo. El adolescente se asombra de ser. Y al pasmo sucede la reflexión: inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si ese rostro que aflora lentamente del fondo, deformado por el agua, es el suyo. La singularidad de ser — pura sensación en el niño — se transforma en problema y pregunta, en conciencia interrogante. (PAZ, 1998, p. 11).

É imprescindível notar que as imagens utilizadas nesta abertura são retomadas em diversos momentos em *La hija de Rappaccini*, e quase que exclusivamente pelo Mensageiro. “*Al pasmo sucede la reflexión*”: a mesma atitude tem o jovem Juan quando, sozinho em seu quarto, começa a olhar-se no espelho.

A constância da temática do reflexo seguirá sendo amplamente explorada na peça. Na cena IV, uma das três cenas em que aparece o Mensageiro sozinho a comentar as ações das personagens, ele nos apresenta o inconsciente de Juan, que imita por gestos, as palavras: “*Las paredes de cristal se cierran y te aprisionan; tu imagen se repite mil veces en mil espejos que se repiten mil veces en otros mil espejos.*” (p. 67). Vê-se, ainda, como essa mesma temática fará parte do discurso não apenas do Mensageiro, mas também de Juan. Na cena VI, Juan se declara a Beatriz: “*Al verla [...] Mi cabeza, en lugar de ser esta triste máquina que produce confusos pensamientos, se convirtió en un lago. Desde entonces, no pienso: reflejo. Abra los ojos o los cierre, no veo otra cosa que su imagen.*” (p. 73).

A ideia segundo a qual o objeto olhado passa a ser uma imagem recorrente nos olhos e no pensamento do sujeito que olha, será posteriormente desenvolvida por Octavio Paz no poema *Blanco*:

<i>Me miro en lo que miro</i>	<i>Es mi creación esto que veo</i>
<i>Como entrar por mis ojos</i>	<i>La percepción es concepción</i>
<i>En un ojo más límpido</i>	<i>Agua de pensamientos</i>
<i>Me mira lo que miro</i>	<i>Soy la creación de lo que veo</i> ¹⁰³
	(PAZ, 1986, s/p)

Em outro trecho do mesmo poema ainda é possível ver:

No pienso, veo
 - no lo que veo,
Los reflejos, los pensamientos veo.
 [...]
 Entre los bosques impalpables,
Las esculturas rápidas del viento,
Los sinfines,

¹⁰³ No poema *Blanco*, esta estrofe está na cor vermelha.

*Desfiladeros afilados,
Avanzo,
Mis pasos
Se disuelven
En un espacio que se desvanece
En pensamientos que no pienso. (PAZ, 1986, s/p)*

Em *La hija e Rappaccini* não há ainda a complexidade do poema que Paz escreverá quase dez anos depois. Complexidade conseguida, por exemplo, com o rompimento da estrutura sintática e da lógica discursiva ao serem colocados os versos um em frente ao outro, com formatação e cor diferentes, o que, no entanto, também pode sugerir um sentimento dialógico, de duas almas nele envolvidas. Na peça, a ideia de que o ser que olha cria uma imagem do objeto olhado parece ainda ter um tratamento romântico. De qualquer forma, o entendimento de que a imagem é fruto de uma criação vista e imaginada, já em 1956, nos remete ao postulado da imagem poética descrita por André Breton no *Primeiro Manifesto do Surrealismo* e um dos principais interesses de Paz do movimento francês.

As ações de Juan e do Mensageiro relacionadas aos trechos do poema *Blanco*, encontram sua síntese na explicação de Silva, G. A. (1995, p. 6), para quem “entre el reflejo y la reflexión sobre lo reflejado, Octavio Paz condensa la búsqueda y la autocrítica, llevándonos a encontrar en la reescritura su verdadera imagen.”

Desse modo, é possível ainda pensar o conhecimento do amor ao *outro* vinculado à criação poética também na ensaística, a saber: *Un más allá erótico: Sade* (1994c). Na edição que aqui serve de referência, há a reprodução de um poema escrito em 1947, em homenagem ao Marquês, intitulado “El prisionero”, onde se pode ler o seguinte:

*Los cuerpos, frente a frente como astros feroces,
están hechos de la misma substancia de los soles.
Lo que llamamos amor o muerte, libertad o destino,
¿no se llama catástrofe, no se llama hecatombe? (PAZ, 1994c, p. 12).*

Os corpos, frente a frente, dançando como astros demonstram que existe uma espécie de comunicação. É justamente essa forma de se comunicar que se presentifica no ato erótico, pois, conforme foi já apontado, ele é histórico e social. No entanto, como o erotismo é uma linguagem em que se manifestam os instintos e como estes são reprimidos socialmente, o erotismo é uma comunicação que acontece às costas da sociedade, por isso Juan e Beatriz se comunicam não apenas com palavras,

mas também com os gestos, através do corpo. É possível dizer, enfim, que a alta carga poética e simbólica dos diálogos de Juan e Beatriz é decorrente da perspectiva erótica adotada por Octavio Paz. Novamente, as palavras de *Un más allá erótico: Sade*, ajudam a esclarecer o que acontece com o jovem casal: “*El acto erótico es una ceremonia que se realiza a espaldas de la sociedad y frente a una naturaleza que jamás contempla la representación*”. (PAZ, 1994c, p.25).

Como se vê, a relação amorosa entre os jovens resgata algumas das representações românticas, mas não se resume nelas. A peça extrapola as ideias herdadas desse movimento, vincula-se, naturalmente, aos pressupostos surrealistas e vai além ao incorporar algumas sugestões do pensamento oriental, destacadamente a questão de transposição para a outra margem, herdada do Budismo.

Para finalizar, vale resgatar as palavras de Domínguez Cuenca (2003-2004, p. 190), quando conclui que o tema central dos textos que narravam a história de uma jovem envenenada, todos os anteriores a Hawthorne, não tinham como eixo a questão da relação amorosa. O ardil, na verdade, seria apenas um dos expedientes de que, por exemplo Vishákha.Datta, lança mão ao compor sua disputa política. Já em Hawthorne, ainda que a temática amorosa sobressaia, a história é recontada por Baglioni, o médico que é rival de Rappaccini. Portanto, ainda se mantém uma disputa pelo poder. Finalmente, observa-se a inversão proposta pelo Nobel mexicano: o drama político é tratado com menor ênfase do que a relação amorosa.

Conclui-se, a partir do exposto, que a relação erótica, o conhecimento que é possível estabelecer através dela com a mulher e a poesia leva o sujeito a uma transcendência que suspende o *continuum* temporal e o coloca em um eterno presente. Essa é a vivência de um tempo circular, mítico, original. Para atingir esse ponto, a reflexão, a busca é essencial, seja física ou metafísica, concretize-se na mulher amada ou na poesia.

Cronos

História e Tempo: a força do azar

Diretamente ligada à sua perspectiva de modernidade, a história para Octavio Paz possui um duplo movimento: o circular e o linear¹⁰⁴. A circularidade,

¹⁰⁴ Sobre a história em Paz, sugiro o contundente ensaio de Jorge Aguilar Mora: *La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz*, editora Era, 1978. O autor identifica que Octavio Paz constrói um sistema de

manifestada mais fortemente na poesia, invoca a existência de um tempo mítico, original, uma era de ouro. Paralelo a esse tempo é o outro, linear, fruto, segundo o próprio Paz, de uma ideia de progresso. Trata-se de um tempo que avança e que expõe uma promessa de futuro sempre renovador. Essa concepção está constantemente presente na obra de Octavio Paz, pois entende que ser ele um problema crucial do mundo contemporâneo. A tensão entre esses dois tempos ressoa na poesia, espaço onde eles se conciliariam.

A tentativa de compreender como essas ideias são construídas na peça pode ser enriquecida a partir de *El arco y la lira*, uma vez que nesse livro, cuja primeira publicação foi justamente no mesmo ano em que a peça foi também publicada, elas surgem e são trabalhadas de maneira bem ampla. Dessa forma, apesar das diversas alterações realizadas a partir da segunda edição de *El arco y la lira* (1969), é interessante verificar que tempo, história e poesia em *La hija de Rappaccini* estão, também, vinculados à questão amorosa.

A visão que a historiografia moderna (a partir do séc. XVIII) tem do tempo baseia-se na ideia de progresso. Para defender essa premissa, que está presente na obra de crítica literária de Octavio Paz, principalmente em *El arco y La lira*, Cripa (2007, p. 30) pode-se recorrer às palavras de Luiz Costa Lima (*Mímeses e modernidade*): “o progresso se torna o cavalo de batalha da modernidade”. Há, para Costa Lima, impossibilidade de essa visão histórica se ajustar ou conviver com a poesia. Pois enquanto esta consegue condensar a multiplicidade de tempos, aquela se amolda às necessidades burguesas, ou seja, a um modo de ver que desconsidera como válido outro modo de existência que não aquele relacionado à ideia de progresso.

Já para Octavio Paz, essa impossibilidade de unir poesia moderna e história não acontece. E é justamente a tensão provocada pela tentativa de unir essas concepções de mundo que caracteriza a obra crítica e literária do poeta. A poesia apresenta uma dimensão múltipla das temporalidades; a historiografia oficial é linear.

Aparentemente um paradoxo (o sentimento que se situa fora da história, mas que é decorrente dela) esse raciocínio cristaliza no pensamento de Octavio Paz a questão do tempo e de história. Em 1950, já profundo conhecedor do surrealismo, Octavio Paz incorpora ao seu pensamento a concepção segundo a qual os homens foram

pensamento em que a história tem um papel fundamental. No entanto, procura mostrar as fragilidades desse sistema expondo diversas lacunas e, às vezes, contradições apresentadas pelo poeta em seus ensaios. Um dos “defeitos” estaria na mistura que, segundo o autor, existe entre os fatos históricos e o discurso histórico.

separados de um “passado paradisíaco” ao qual buscam retornar.

Acontece, porém, que sua experiência enquanto homem ocidental não permite vivenciar o tempo dessa maneira típica de sociedades primitivas, pois no mundo Ocidental, sobretudo a partir da modernidade, o tempo é experimentado como algo linear, contínuo.

Dessa encruzilhada temporal é possível chegar ao outro âmbito de abordagem da modernidade, ou, nas palavras de Marshall Berman, a modernização. Assim, vale a pena analisar como esse tema é explorado na peça e em que medida ele se relaciona com a concepção do tempo expressa pelo autor em diferentes momentos de sua carreira poética.

Nas palavras introdutórias da peça, pronunciadas pelo Mensageiro, se lê:

[...] los dos géneros, los tres tiempos, las cuatro edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven. [...] Soy el lugar del encuentro, en mí desembocan todos los caminos. ¡Espacio, puro espacio, nulo y vacío! Estoy aquí, pero también estoy allá; todo es aquí, todo es allá! Estoy en cualquier punto eléctrico del espacio y en cualquier fragmento imantado del tiempo: ayer es hoy; mañana, hoy; todo lo que fue, todo lo que será, está siendo ahora mismo, aquí en la tierra o allá, en la estrella. (p.55-56)

A convergência de tempos e espaços evoca uma atemporalidade que nos remete à concepção histórica da linguagem da poesia, conforme expressa o capítulo “*La consagración del instante*”, de *El arco y la lira*:

La palabra poética jamás es completamente de este mundo: siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades. La poesía parece escapar a la ley de gravedad de la historia porque nunca su palabra es enteramente histórica. Nunca la imagen quiere decir esto o aquello. Más bien sucede lo contrario, según se ha visto: la imagen dice esto y aquello al mismo tiempo. Y aun: esto es aquello. (PAZ, 2003, p. 190).

Por outro lado, o estudo mais aprofundado da poesia permite identificar que, antes de surgir intensamente nos ensaios, muitos poemas de *Libertad bajo palabra* também já haviam trabalhado com essas concepções. Um exemplo é o poema “*Sombra*”, em cujos versos, presentes desde a edição de 1949, lê-se o seguinte:

*nada fue ayer, nada mañana,
Todo es presente, todo está presente. (apud SILVA, G. A., 1995, p. 187).*

Outro poema em que a mesma ideia aparece é “*Cuarto de hotel*”, em que há, inclusive, uma estrutura frasal muito parecida, mas que foi suprimida a partir da edição de 1960:

*ayer está pasando todavía
Y nunca acaba y nunca llega. (apud SILVA, G. A., 1995, p. 192,
amarela)*

Essas pequenas modificações produzidas a partir de 1960, segundo Silva G. A. (1995, p. 194) dão maior relevância à tensão presente-passado. Ela aponta que isso é evidente quando se leem os poemas fixados na década de 50 e registrados em diferentes cidades. Em “*Máscara del alba*” (1948, Veneza), “*Repaso nocturno*” (1950, Paris), “*Mutra*” (1952, Nova Delhi), “*El río*” (1953, Genebra), “*El cántaro roto*” (1955, Cidade do México) e, finalmente, no auge dessa perspectiva de um tempo atemporal que condensa todas as experiências do ser em uma convergência do instante, vivido pela experiência poética, “*Piedra de sol*” (1957, Cidade do México)¹⁰⁵. Neles, a perspectiva da convergência temporal é posta no nível do conteúdo, mas nos poemas seguintes ela aparece também na superfície textual.

Em “*Fuente*” (1950, Avignon):

*Todo es presente, espejo sin revés: no hay sombra, no hay lado opaco,
todo es ojo,
todo es presencia, estoy presente en todas partes [...] (apud SILVA, G. A., p.
385).*

En “*No hay salida?*” (1952, Tóquio):

*Pasó ya el tiempo de es esperar la llegada del tempo, el tiempo de ayer,
hoy y mañana,
ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy, salió de pronto de sí
mismo y me mira,
no viene del pasad, no va a ninguna parte, hoy está aquí, no es la
muerte. (apud SILVA, G. A., p. 396).*

Em todos esses poemas, o postulado acerca do tempo, repetido constantemente evoca uma situação de que haveria uma busca por marcar

¹⁰⁵ Apesar de todos esses textos estarem *Poemas (1935-1975)*, cito a partir da dissertação de Gênese Andrade da Silva, devido a suas significativas contribuições para a percepção das modificações realizadas ao longo das décadas de *Libertad bajo palabra*.

definitivamente a necessidade de que a experiência do presente, da modernidade, é intensa.

Todos esses poemas relembram as palavras iniciais de “*Burnt Norton*”, de T.S.Eliot. Ali a primeira parte evoca um passado perdido do eu lírico:

**O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.**
Se todo o tempo é eternamente presente
Todo o tempo é irredimível.
O que poderia ter sido é uma abstracção
Que fica uma possibilidade perpétua
Somente num mundo de especulação.
O que poderia ter sido e o que foi
Apontam para um só fim, sempre presente. (ELIOT, 2004, p.27)

O trecho sem dúvida ecoa nas palavras finais do Mensageiro, quando essa figura pede paz àqueles que *buscam* e estão suspensos no vazio porque “*ayer y mañana no existen. [...] lo que pasó está pasando todavía.*” (p.86).

Mais adiante, na segunda parte do poema, o eu lírico movimento da memória parece procurar um ponto no tempo em que pode compreender as mudanças pelas quais ele e o mundo passaram, e expõe que há uma dança no universo. Decorrente da sobreposição do tempo passado e do futuro, a dança tem um movimento paradoxal: é um “ponto quieto no mundo rotação” (p. 29), e concomitantemente é a única forma de percebê-lo em seu movimento. Por isso, a sucessão dos tempos passado e futuro, tecida “na fraqueza do corpo em mudança / Protege a humanidade do céu e da maldição / Os quais a carne não suporta”. (p. 29). Em outras palavras, pode-se dizer que há um *continuum* temporal que anula o sentido de tempo; entretanto, é somente esse *continuum* que permite ter a sensação do tempo. Ao eu lírico resta, então, após dar-se conta de um passado modificado e de um futuro sem perspectivas, sentir o presente: “O tempo passado e o tempo futuro / O que poderia ter sido e o que foi / Apontam para um só fim, sempre presente.” (ELIOT, 2004, p. 27).

O Mensageiro é consciente desse tempo em que tudo se toca, apesar do movimento. Ele inclusive acredita estar nesse ponto (“*estoy en cualquier punto eléctrico del espacio y en cualquier fragmento imantado del tiempo.*”— p.56), do qual ainda que não seja possível tocá-lo tampouco se pode fugir do desejo de encontrá-lo (“ser consciente é não estar no tempo / Mas só [...] / pelo tempo o tempo é conquistado” — ELIOT, 2004, p. 29 e 31). Essa atemporalidade da linguagem poética está, ainda,

representada alegoricamente na estrutura da peça. A passagem do tempo, marcada pela presença de um jovem e uma “velha senhora”, juntamente com as palavras “Al fin” logo na primeira cena, contribuem para anunciar uma atmosfera circular no tempo da peça.

Outra passagem em que é possível perceber a concepção temporal relacionada a essa ideia da linguagem poética, é quando Juan se dá conta, tal como lhe avisara o Dr. Baglioni, de que é parte de um plano de Rappaccini para uma de suas experiências. Nesse momento se dá um último encontro ele e Beatriz. Diante das ofensas de Juan acerca do silêncio dela sobre os verdadeiros planos do pai para ele, ela se defende dizendo que a vida toda esteve sozinha; sua vida “*era crecer, respirar y madurar*” (p. 86). Um pouco mais adiante, sob as súplicas de seu pai para que não beba o antídoto/veneno elaborado por Baglioni, Beatriz diz a Juan: “*Para llegar allá, a la verdadera vida, caminábamos bajo los arcos de la muerte*”. E, após beber: “*Regreso a mí misma. Al fin me recorro y me poseo.*” (p. 88).

A parte das concepções budistas, que ainda não haviam se cristalizado na obra de Octavio Paz, mas com as quais ele já tivera contato, explicam o regresso de que fala Beatriz como uma visão circular do tempo. Sua morte é, ao fim, um renascimento, pois se liberta da situação de opressão a que seu pai a condenara. A “preocupação recorrente” de Paz com a consciência mítica e o sujeito racional representaria uma tensão constante em toda a peça. Muito semelhantemente ao que foi exposto anteriormente sobre os dualismos na peça, a tensão se manifesta entre elementos contrários: ciência e fé; amor e solidão; primitivo e progressista; circularidade e linearidade do tempo etc.

Rappaccini é obcecado pela Ciência. Sua obsessão leva-o a desconsiderar a sucessão natural, que é o nascimento e a morte. Suas criações procuram fazer que a morte seja vida, assim interrompendo a Natureza; ou de outra forma: procura criar uma natureza diferente daquela que existe. “Perdido no jardim”, são suas palavras para Juan e Beatriz antes de ela beber o antídoto/veneno:

Hija, ya no estás condenada a la soledad. Corta una de las flores de nuestro árbol y dásela a tu enamorado. Puede tocarla sin temor. Y puede tocarte a ti. Gracias a mi ciencia — y a la secreta simpatía de la sangre — los dos pueden ya ser uno. Enlazados atravesarán el mundo, temibles para todos, invencibles, semejantes a dioses. (p. 87)

Com efeito, diferentemente da criação poética, que considera o tempo inicial, um tempo cósmico, a criação científica seria sempre o futuro, o que virá depois e, que, tal como prevê a Modernidade, é sempre a promessa de algo melhor.

Percebe-se, então, que o racionalismo de Rappaccini está em oposição à consciência mítica de Beatriz, pouco a pouco revelada a partir da relação amorosa-erótica-espiritual com Juan. Nesse sentido, suas palavras após beber o antídoto/veneno (*“Regreso a mí misma”*) simbolizam sua consciência libertadora da condição imposta pelo pai. Essa consciência libertadora, conquistada por Beatriz, pode ser compreendida de diversas formas. Uma delas seria que a oposição de Beatriz ao pai encarna a oposição trágica da qual fala Octavio Paz em *“El mundo heróico”*: Destino e consciência humana. Outra forma de compreendê-la pode ser entendida a partir das palavras de Lúcia Fabrini de Almeida sobre a imagem do mundo e do tempo:

O homem é um ser incompleto porque lhe falta algo: a morte. Embora atada ao tempo e à morte, o homem traz dentro de si o outro tempo, a conciliação entre o fluir e o não fluir, o tempo fixo, o presente eterno anterior à noção de tempo cronométrico. (ALMEIDA, 1997, p. 18)

Segundo à interpretação da autora, na entrevista a Juan Cruz citada anteriormente, as reflexões e concepções sobre a história de Octavio Paz reaparecem diversas vezes, sempre relacionadas a um tema político ou poético:

Vivimos el ocaso del culto al futuro. Mi convicción, lo he dicho muchas veces, es que la figura central de esta nueva visión del tiempo es el ahora, el presente. No en un sentido vulgarmente hedonista; veo al presente, al hoy, como el punto de convergencia de los tres tiempos y de las dos vertientes de la existencia: la sombría y la luminosa, la vida y la muerte. Todo pasa y ese hoy es un siempre. (PAZ, 1993, p. 161 — grifo no original).

Para finalizar, vale a apropriação das palavras do Mensageiro em seu epílogo: *“¡Paz a los que buscan, paz a los que giran en el vacío! Porque ayer y mañana no existen: todo es hoy, todo está aquí, presente. Lo que pasó, está pasando todavía.”* (p. 89-90).

Essa perspectiva histórica da ideia de tempo e da história não pode ser encerrada sem pensar em um tema, por assim dizer, intermediário entre passagem do tempo e a experiência dessa passagem. Trata-se da força do acaso. Com foco na peça, vê-se que ele tem uma força muito significativa. Por exemplo: na cena III, quando Juan e Beatriz trocam as primeiras palavras, ele explica a ela que o *azar* foi o responsável por torná-los vizinhos e que, sem querer, ele “penetra” em seu jardim. Esse aspecto do

tempo está em consonância com o que foi apresentado sobre o amor e a criação poética em vários momentos deste trabalho. Já foi observado que a força do encontro para a realização amorosa é algo bastante presente na poética de André Breton, sobretudo nos três livros em que o amor é trabalhado mais profundamente. Além disso, insistentemente foi apontado a marcante presença de Breton em Octavio Paz. A questão temporal em *La hija de Rappaccini* envolve as diferentes perspectivas que seriam adotadas por Paz ao longo de sua obra: entre o tempo primitivo, a era de ouro (alegorizada no Mensageiro) e o tempo linear, a era do progresso (marcada pelos desejos de Rappaccini¹⁰⁶), entre todos esses tempos a força do acaso emerge intensamente para a confluência dos tempos de Juan e Beatriz.

Porém, essa confluência não significa a realização plena e total de um aspecto da história ou da realidade. Ela significa que o instante vivido pelo casal (que ganha, nesse instante, um caráter divino) é capaz de revitalizar um tempo fora do tempo, ou seja, um tempo livre de sucessões e repleto de marcas. Por esse motivo, as palavras finais do Mensageiro evocam a paz para aqueles que “*giran en el vacío*” e que “*infatigablemente repiten el movimiento de la danza*”.

Nesse sentido, é possível usar as palavras de Maria Ivonete dos Santos Silva (1997), ao tentar explicar a perspectiva temporal adotada por Paz em *El monograma*: “Do entrelaçamento desses dois *Tempos* [o linear e o absoluto], as energias que se conjugam, perpassam-se e se dissipam incessantemente dão existência a infinitas realidades que também se dissipam. Só o *Tempo* sobrevive a tudo, só o *Tempo* é ilimitado, só o *Tempo* é real.” (SILVA, M. I. S., 1997, p. 82).

Com essas palavras, pode-se dizer, então, que em *La hija de Rappaccini* o acaso está para o amor assim como a revelação poética está para o conhecimento do tempo. Portanto, o amor, o conhecer o outro, mesmo por força do acaso, é uma revelação no tempo. Esse aspecto, que é vivido pelo instante poético, o instante da revelação, pode ser confirmado pelas palavras de Beatriz e Juan: quando se encontram, e parecem sentir a revelação de um tempo há muito escondido deles.

¹⁰⁶ Não pode deixar de ser comentada que, sob a ótica da ação dramática, esse aspecto do pai de Beatriz está superficialmente trabalhado. É esse motivo, aliás, que permite à temática amorosa sobressair-se dentro da peça. Devido à essa “lacuna” (ou apesar dela), é importante explorar as nuances dos conceitos de modernidade e modernização, uma vez que ambos estão diretamente ligadas à concepção temporal para Octavio Paz.

Do paraíso à solidão: modernidade e modernização

Ao longo deste trabalho tem-se buscado discutir diversos temas do pensamento paziano presentes em *La hija de Rappaccini*. Agora chegou o momento de abordar outro princípio fundamental que surge fortemente na peça e que está diretamente imbricado ao tema anterior, o tempo. Trata-se da problemática da modernidade em geral. E, de maneira mais específica, das nuances entre ela e a modernização. Cabe, portanto, verificar as particularidades desse princípio na trama objeto deste estudo.

Por isso, convém distinguir dois grandes âmbitos de abordagem da modernidade, tanto para Octavio Paz quanto para outros pensadores. De um lado, é o olhar da arte; por outro, o da filosofia e da sociologia. Para Marshall Berman (2007), esses âmbitos recebem os nomes de modernismo e modernização, respectivamente.

Na poética de Octavio Paz, as duas vertentes estão presentes. No que tange à arte, a autorreflexão e a autocrítica são procedimentos constituintes do processo de construção poética e ensaística. Este conceito foi desenvolvido ao longo de sua vida e apresenta reflexões mais claras e “conclusivas” no livro *Los hijos del limo* (1972/1974¹⁰⁷), onde, pensando na modernidade da poesia hispano-americana, ele apresenta o conceito de “tradição da ruptura”. O ensaísta tenta encontrar uma linha histórica capaz de explicar o desenvolvimento da poesia ocidental na era moderna, cujo início estaria em fins do século XVIII (que com o projeto iluminista configura-se em uma mentalidade de que a racionalidade deve conduzir as ações do homem em sociedade), encontraria seu auge no limiar dos séculos XIX e XX (em que uma série de correntes científicas, exatas ou humanas, procura a melhor maneira de compreender e organizar o mundo) e chegaria até meados do XX, quando se começava a delinear uma queda dos valores que até então sustentaram a modernidade.

Para o interesse deste trabalho é fundamental centrar as discussões neste âmbito, devido ao eixo do enredo estar no embate entre dois médicos, cujos estudos estão vinculados a experiências genéticas, seja com plantas seja, muito possivelmente, com seres humanos. Assim, a tensão “encenada” se desenvolve entre um desenvolvimento técnico-científico a qualquer custo e a consciência de separação de um

¹⁰⁷ Indico duas datas: a primeira é a de publicação; a segunda a que utilizei.

tempo anterior. Esses dois opostos aparecem personificados, por um lado nas figuras de Rappaccini e Baglioni, e, por outro, em Beatriz e Juan.

Para compreender a importância dessa temática na peça, é necessário recordar que antes de escrevê-la Octavio Paz já demonstrara preocupação com o destino de um mundo cujo fim não está em um tempo anterior ao tempo do princípio (a idade de ouro). Essa preocupação está presente nos poemas de *Piedras sueltas* (1955). Escritos já sob uma visão oriental, a maioria dos poemas estrutura-se como *haiku*. No entanto, não apenas a forma poética lembra as composições japonesas no que tange à métrica tradicional (7-5-7 sílabas distribuídas em três estrofes), mas destacam-se também os efeitos de sentido buscados pelo poeta. Como se sabe, no *haiku* as dezessete sílabas poéticas se organizam em três tempos: 1) passividade, contemplação de uma cena, de um objeto; 2) ação do eu lírico; e 3) a surpresa, a revelação poética. Portanto, pode-se considerar que para Octavio Paz a estrutura utilizada na composição japonesa para causar o efeito de revelação poética atende a princípios estéticos que também foram idealizados por ele durante vários momentos de sua carreira artística. Um dos poemas em que há modificação da estrutura formal mas com o mesmo propósito dos tempos de contemplação, ação e revelação, é produzida é “*Disonancia*”, excelente exemplo em que a partir da observação atenta da natureza o eu lírico mergulha em pensamentos que o conscientizam de sua posição no mundo moderno.

Disonancia

*Los insectos atareados,
Los caballos color de sol,
Los burros color de nube,
Las nubes, rocas enormes que no pesan,
los montes como cielos desplomados,
la manada de árboles bebiendo en el arroyo,
todos están ahí, dichoso en su estar,
frente a nosotros que no estamos,
comidos por la rabia, por el odio,
por el amor comidos, por la muerte.*

A dissonância entre o homem e os demais seres, temática central desse poema, também se aproxima muito das ações da personagem Rappaccini. Ele é capaz de criar as mais diferentes plantas; por outro lado, demonstra-se incapaz de se sentir parte de sua criação. Prefere ver-se como um ser superior, devido à crença em sua ciência. A consciência do rompimento do homem com a natureza que Octavio Paz demonstra

poema “*Disonancia*” e na peça *La hija de Rappaccini* põe o poeta em xeque: ou a busca pela comunhão ou a solidão. Com efeito, apesar de o poema não apontar um caminho que leve o homem à comunhão, ao tempo original de que foi arrancado, há a possibilidade de inferir que a via mais propícia está na poesia, temática que marcará *El arco y la lira* (1956) e que permitirá ao poeta encontrar nos poemas de *Estación violenta* (1958) a união desejada.

Evidências da importância da modernização e seus impactos negativos sobre a humanidade podem ser vistas em vários estudos sobre o autor, dos quais destacam-se aqui dois, um de Maciel (1995) e Alarcón (2009). É importante ressaltar que em nenhum deles a questão da ciência na era moderna e como ela interferiu no desenvolvimento da humanidade é o escopo. Em ambos essa problemática é parte de um todo.¹⁰⁸

Citando o livro *Corriente alterna*, que Paz publicou em 1967, Maciel (1995) explica que ali Octavio Paz defende que Pound e Eliot, ao inserirem textos de outros tempos e outra língua e explorarem a simultaneidade de tempos, acabaram por iniciar a destruição da modernidade, e não conquistá-la, como eles pensavam. Esse livro é citado para evidenciar como o poeta mexicano vê a crise da modernidade. Por um lado, ele entendia que havia um desgaste das potencialidades renovadoras das poéticas de ruptura e, por outro, acontecia o fim da visão cíclica de tempo, em função de uma concepção linear. Esse segundo aspecto, que Maciel entende ser de caráter geral, mas que aqui é visto como principal, emerge “em função de uma espécie de expectativa apocalíptica da humanidade nesta segunda metade o século [XX].” (MACIEL, 1995, p. 211). É por isso que

A crise da história compreendida como sucessão, o advento da era pós-industrial nos países desenvolvidos economicamente e a expansão dos processos de industrialização nos países atrasados (que, entretanto, estariam assimilando as transformações e os valores das culturas tecnologicamente avançadas), o possível esgotamento das reservas ecológicas na terra e a iminência de um desastre nuclear são apontados por Paz como indícios do desmoronamento dos valores modernos em nossa civilização. O que o leva a concluir que ‘*los desfallecimientos de la tradición de la ruptura es una manifestación de la crisis general de la modernidad*’. (MACIEL, 1995, p. 212).¹⁰⁹

¹⁰⁸ Cf. MACIEL (1995). Neste livro, ver sobretudo o capítulo 4, “Itinerários da Modernidade”. Já o de Ricard Ferrada Alarcón (*El discurso crítico de Octavio Paz: contextos, desafíos y fundaciones en Latinoamérica de los años 60-80*. Santiago: Ariadna, 2009), destaco também o quarto capítulo.

¹⁰⁹ O trecho citado de Octavio Paz refere-se ao livro *Conjunciones y disyunciones*, em que o ensaísta contrasta aspectos da tradição cultural ocidental com a oriental.

Semelhanamente à pesquisadora brasileira, em estudo recente que sistematiza as estratégias de construção no discurso crítico paziano, o professor chileno Ricardo Ferrada Alarcón (2009) se detém de maneira ampla nessa mesma visão apocalíptica do fim da modernidade e detecta a lucidez histórica e humana do poeta mexicano ao refletir sobre a vida moderna:

Desde una perspectiva periodizadora, Paz señala en La otra voz (1990) que el siglo XIX constituye el apogeo de la modernidad, donde ideas críticas o de carácter polémico del siglo anterior se convirtieron en principios compartidos: democracia, separación de la iglesia y el Estado, libertad de creencias, desaparición de privilegios nobiliarios. Sin embargo, agrega, ese apogeo comienza a ser puesto en cuestión en las instituciones políticas y sociales, causando un ‘malestar en la cultura’ de los grandes centros urbanos, que conlleva a los conflictos que acompañan en definitiva al siglo XX. (ALARCÓN, 2009, p. 194).

Experiência temporal, séculos XIX e XX, modernidade e sua respectiva crise, domínio da técnica e da natureza pelo homem, separação da Igreja... essa visão da modernidade com tom pessimista aparece, segundo já se disse, em algumas obras e entrevistas de Octavio Paz. No subcapítulo anterior, a discussão esteve focada na questão amorosa e erótica. Como foi apontado, um dos últimos livros de Octavio Paz, *La llama doble*, se debruça fortemente sobre essas questões. Há, por outro lado, outro aspecto bastante forte nesse “tratado”. Muitas vezes o amor e o erotismo emergem das (ou imergem nas) problemáticas da ciência, do progresso, da técnica. O interessante é que em diversos momentos o ensaísta confronta suas observações sobre o amor ao papel ou participação das descobertas científicas.

Antes de entrar em *La llama doble*, vale a pena resgatar as ideias que Octavio Paz expressa acerca de questões ecológicas. Essas ideias, expressadas na entrevista concedida a Juan Cruz e recopiladas em *Itinerario* (1993), reaparecem em entrevista reproduzida em *Pequeña crónica de grandes días*, onde Paz afirma que:

Nos enfrentamos hoy a dos grandes amenazas que ponen en peligro no sólo la paz mundial sino la supervivencia del género humano: la explosión nuclear y el deterioro del medio ambiente. Ahora bien, ninguno de estos dos desastres es imputable a la injusticia del capitalismo o a la maldad del socialismo; ambos son la consecuencia de la naturaleza misma de la sociedad moderna en su conjunto. La bomba y la contaminación del planeta son el resultado del progreso técnico, no de esta o aquella ideología. La realidad ha hecho añicos a las ideologías. (PAZ, 1990b, p. 130).

Como se percebe, o poeta concilia tão bem uma postura poética e política que é forçoso analisar sua atitude estética com o olhar histórico. Na imensa fortuna

crítica de Octavio Paz, no entanto, encontram-se poucos estudiosos se debruçando sobre essa perspectiva de modernidade.

Dessa forma, na morte da personagem Beatriz convergem várias reflexões que extrapolam sobremaneira a punição que é adjacente à perspectiva adotada no conto de Hawthorne. Uma das palavras-chave que pode condensar essa profusão de interpretações seria a solidão, com um entendimento diferente dado em *El labirinto de la soledad*. Na peça, a solidão parece ser decorrente do desejo pelo progresso. Porém, esse sentimento é experimentado de forma diferente por cada personagem. Beatriz vive a ambiguidade dessa experiência. Primeiramente, desde seu nascimento fora condenada a estar só, justamente pelo capricho de seu pai e seu irrefreado desejo de progresso. Ao ter contato com Juan, vive outra espécie de solidão, desta vez por sua própria escolha (ela opta por beber o antídoto-veneno). Essa escolha, por sua vez, condena seu amante e principalmente seu pai também à solidão. O pai, agora, é o condenado porque não soube dominar seus instintos de se fazer mais forte que a natureza. Já Juan, vítima de toda a trama, tem sua solidão acentuada, pois a morte de Beatriz o lança em uma nova forma de se sentir só no mundo, ainda que o contato erótico-amoroso com ela tenha sido significativo após ausentar-se de sua terra natal.

Portanto, se da parte de Beatriz vislumbra-se o fim da solidão porque a experiência da *otredad* lhe permite reconhecer-se definitivamente como parte daquele jardim, da parte de Juan e de Rappaccini a solidão precisa ser encarada de outra forma. Para o primeiro, que também viveu a experiência da *otredad* com Beatriz, deixa definitivamente de ser o adolescente que até então pensava no quarto, na casa, na cidade natal e tem que se posicionar sozinho frente ao mundo, pois enfim tem consciência de seu crescimento e desenvolvimento na História. Para o pai de Beatriz, a solidão é uma condenação. Seus impulsos de conquista a qualquer custo a ponto de transformar sua filha em um experimento científico, fazem-no sofrer a separação de sua filha, de sua criação.¹¹⁰

Como se vê, o aparecimento da tensão entre ciência e pensamento mágico nesta peça não é aleatório. Com o passar dos anos, essa problemática se intensificou na obra de Octavio Paz. Ela se acentua com a presença do sentimento amoroso e do erotismo e está mais bem explorada no livro *Llama doble*. Nesse volume, o prólogo, que

¹¹⁰ A “condenação” de Rappaccini, de certa maneira apenas sugerido em Hawthorne, se adapta melhor ao pensamento de Paz. Quando na fala final, o médico questiona Beatriz “*Hija, ¿por qué me has abandonado?*”, ressoam ecos do niilismo Nietzscheano.

como em todos os outros é norteador da coletânea, é bastante complexo porque não segue uma linha temática única. Saltam aos olhos ensaios e críticas acerca das recentes descobertas científicas da época, no ramo da Biologia quanto da Física, por exemplo. A frase de abertura do ensaio “*Conocimiento, drogas, inspiración*” aponta um caminho para a tentativa de encontrar um ponto em comum entre a variedade de temas abordados: “*Hay más de una semejanza entre la poesía moderna y la ciencia.*” (PAZ, v.2 , p. 239). Para Paz, apesar de ambas partirem de experiências cotidianas que justificam as teorias ou hipóteses de trabalho, nessa tarefa repleta de método não pode faltar a dose de acaso que demonstra não haver sempre exatidão dos resultados esperados. Por isso, faz-se presente a crítica, a análise minuciosa dos efeitos e resultados conquistados.

No entanto, “*las semejanzas entre ciencia y poesía no deben hacernos olvidar una diferencia decisiva: el sujeto de la experiencia*”. (PAZ, v.2, p. 240). O cientista é apenas um observador voluntário, em tese; já o poeta moderno é o observador por excelência. Outra semelhança consiste no fato de que tanto a poesia quanto a ciência modernas alcançaram autonomia da religião ou da filosofia.

Apesar de em certo ponto do ensaio Octavio Paz estranhamente abandonar o tema da ciência para refletir sobre o uso de drogas e alucinógenos por poetas a fim de liberar o inconsciente e incentivar a imaginação, fica claro que ao longo da história do desenvolvimento das ciências é possível realmente identificar a separação que elas fizeram da filosofia, sobretudo no século XIX. Em uma atitude conciliadora, Octavio Paz se pergunta se não seria o momento de resgatar a ligação entre elas, a fim de promover uma ética dos limites do avanço científico.

Em sintonia com outros pensadores e estudiosos da modernidade, as preocupações que Paz demonstra nos seus últimos ensaios e resenhas são compartilhadas pelo antropólogo Ernest Cassirer (1993), cuja obra também é reconhecida por resgatar a força dos rituais, dos símbolos e dos mitos na sociedade contemporânea. Para esse pensador, a Biologia, no século XX sobretudo

no sólo adquiere un inmenso acervo de nuevas concepciones de detalles que hacen palidecer toda la labor biológica de los siglos anteriores, sino que, con la doctrina darwinista, parece haber descubierto la primera respuesta teóricamente satisfactoria que promete descifrar definitivamente el enigma de la vida. (CASSIRER, 1993, p. 29).

Acontece, porém, que o avanço das descobertas genéticas no século XX passou a evidenciar que vida e morte são princípios complementares, mas contraditórios porque incapazes de existir por si só. Apenas com a morte há vida; e vice-versa. Nesse sentido, a ciência evolucionista, que no século XIX pensou ter descoberto um novo rumo diferente da concepção cristã do retorno ao pó, em fins do século XX se vê forçada a aceitar que está na mesma encruzilhada que tentara negar no século anterior. A conclusão a que parece chegar Octavio Paz é que, se no momento em que as concepções científicas se separaram dos mistérios da vida, agora, com a retomada da ideia de finitude, é necessário fazer ressurgir o mistério e, mais exatamente, as perguntas que orientavam a existência e a vida em sociedade.

A conclusão a que chega Octavio Paz é que essas descobertas, devido a algumas lacunas em sua metodologia, apresentavam uma boa dose de especulação. Para ele, essa forma de se fazer ciência é um retorno à clássica maneira em que filosofia e ciência ainda não haviam se tornado independentes. A marca dessa nova conjunção são as questões que envolvem a origem e o destino da humanidade. Nos anos 90, época em que Paz escreveu *La llama doble*, mantendo o tom pessimista dos anos 70 que foi apresentado nos ensaios acima, encontra uma ponta de lança: O regresso das ciências às questões essenciais do ser humano é “*una de las pocas cosas, en este crepuscular fin de siglo, que enciende en nuestro ánimo una pequeña luz de esperanza.*” (PAZ, 1996, p. 324).

O problema é tão marcante que fica difícil não enxergá-lo já em Hawthorne, mesmo que as grandes descobertas de Darwin e Mendel tenham acontecido décadas depois.¹¹¹ O desejo do pai de Beatriz por controlar vida e morte pode ser entendido como uma atitude comum da ciência, sobretudo a partir do século XIX. Por outro lado, à época de Octavio Paz elas eram muito conhecidas e já questionadas. Por isso, torna-se evidente que os questionamentos sobre a vida e morte em *La hija de Rappaccini* proporcionam à peça uma complexidade temática tão intensa quanto aquela da questão amorosa. Certamente, não se infere dessa assertiva que Paz já havia desenvolvido um propósito, em 1956, de questionar a posição da ciência e da tecnologia. No entanto, é inevitável essa perspectiva temporal para mostrar que a peça não explora apenas a temática do amor de maneira intensa, mediada por uma concepção surrealista. A

¹¹¹ Para Terence (1983), ao aceitar o antídoto de Baglioni, Juan se rende à ciência e, conseqüentemente, nega seus sentimentos, suas emoções, enfim, seu amor.

problemática da ciência e do destino da humanidade decorrente de um desejo faústico estão entremeadas à temática do amor.

É nas personagens de Rappaccini e Baglioni que esse desejo está representado. Porém, do ponto de vista da construção dramática, a organização concentra sua tensão na relação amorosa de Beatriz e Juan. Além disso, o tema do tempo, que, como foi apresentado, é fundamental na consciência epistemológica das ciências modernas, está também muito vinculado à temática amorosa.

Sumariamente, pode-se identificar que Octavio Paz mostra que o homem da Era Moderna realizou uma permuta do sentimento religioso pelo empírico-materialista. Quais seriam, portanto, as consequências dessa substituição? Nas palavras do próprio autor: “*La esclavitud tecnológica está a la vista. La persona humana sobrevivió a dos totalitarismos: ¿sobrevivirá a la tecnificación del mundo?*” (PAZ, 1993, p. 339). A conclusão é pessimista: a ideia de pessoa humana, que sustentara até então tanto a filosofia quanto a ciência, estaria ameaçada pela ideia desenfreada pela busca de desenvolvimento científico. Essa seria, ainda, a razão do desaparecimento da ideia de amor tal como a sociedade havia construído.

Considerações finais

Na pré-história da pesquisa, ou seja, na elaboração do projeto, uma hipótese de leitura era a possibilidade de que *La hija de Rappaccini* poderia ser uma alegoria de tensões políticas entre México e Estados Unidos. O fato de que a peça esteja baseada em um conto de um autor norte-americano sobre cuja obra Octavio Paz não chegou a dedicar sequer um ensaio seria uma das principais evidências de que a temática principal girava em torno de problemas políticos. O indício parecia, de fato, confirmar-se a partir da identificação de que o conto de Nathaniel Hawthorne partia de uma peça teatral hindu cujo teor político era o foco. Além disso, uma leitura superficial de *El laberinto de la soledad* também convidava a pensar nesse Outro que seria o norte-americano.

No entanto, essas evidências se mostraram frágeis tão logo foi iniciada a pesquisa e, ao longo do trabalho, a fragilidade se acentuou. Isso aconteceu porque durante as leituras constatou-se que a questão política é apenas sutilmente sugerida apenas na tensão entre os médicos Baglioni e Rappaccini, sendo, portanto, tema secundário. Em verdade, a problemática se acentua em outro âmbito: o teor poético dos diálogos, com profusão de metáforas e ritmo, afasta a leitura política e aponta para questões de cunho mais subjetivos e filosóficos, como o amor e o tempo, além de aspectos poéticos e literários.

Dessa forma, como aos poucos a primeira hipótese inicial ia sendo posta de lado, ao longo dos capítulos aqui desenvolvidos a busca foi por compreender a peça *La hija de Rappaccini* dentro do cenário mexicano e do conjunto da obra de Octavio Paz. Para isso, optou-se um estudo sincrônico e diacrônico, no sentido de dar uma perspectiva da produção e do desenvolvimento (ou permanência) de determinados temas do poeta mexicano.

Ao mesmo tempo, foi inevitável deixar de lado o papel do grupo teatral *Poesía en voz alta* para compreender o cenário cultural e social do México. Foi preciso observar que o grupo surgiu em um momento de desenvolvimento econômico, social e cultural. Nesse contexto, dos anos 50, evidenciou-se que as discussões políticas na arte haviam, e que desde o fim da Revolução Mexicana o país havia sido marcado pela criação de uma atmosfera cultural bastante diversificada. Assim, o melhor caminho a percorrer foi inserir Octavio Paz dentro de um contexto bem mais amplo, antes de buscar interpretar a peça escrita em 1956.

Nesse sentido, o primeiro capítulo que faz uma exposição panorâmica do teatro mexicano buscou compreender o contexto em que surgiu o grupo *Poesía en voz alta*. O que poderia parecer uma lacuna, a de não pensar em uma possível relação com o teatro hispano-americano em geral se justifica pelo fato de que o objetivo central recaiu na construção de uma interpretação mais profunda do texto dramático de Octavio Paz e não necessariamente da dramaturgia mexicana. Nesse sentido, é importante ainda destacar que o poeta, ao integrar o grupo *Poesía en voz alta*, fora as dispersas opiniões sobre o teatro, não possuía reflexões profundas acerca da arte dramática e também nunca estivera envolvido antes com grupos teatrais. Portanto, se, por um lado, o grupo representou ganhos surpreendentes no teatro de sua época, por outro, Paz não construiu uma carreira como dramaturgo. Chama atenção, ainda, o fato de Paz ter se referido sempre superficialmente à peça e não tê-la submetido à reescrita constante, método frequentemente utilizado por ele. .

No segundo capítulo, foram expostos os momentos significativos da biografia de Octavio Paz a fim de mostrar as estéticas e os diálogos que marcaram de forma mais definitiva sua obra, antes do contato com o Oriente. As relações do poeta com algumas tradições da poesia, entre elas o Surrealismo (e seus “precursores”) e o *modernism* norte-americano. Ainda dentro desse capítulo, houve necessidade de inserir as opiniões do autor como ensaísta, acerca do teatro. O intuito desse recorte foi buscar opiniões que demonstrassem a passagem de um posicionamento crítico para a criação poética, movimento tão comum entre o ensaio e a poesia de Paz. Por fim, buscou-se apresentar as possíveis tendências estéticas teatrais das quais *La hija de Rappaccini* poderia ser tributária.

O terceiro capítulo traz, além da análise da peça as relações intertextuais que ela articula, as opiniões de Octavio Paz sobre o teatro ao longo de seu percurso poético.

No último capítulo, momento crucial, realizou-se a interpretação de *La hija de Rappaccini*, considerando o desenvolvimento do pensamento de Octavio Paz e dos principais temas sobre os quais ele escreveu. Do ponto de vista temático, o destaque foi dado à questão erótico-amorosa e, sobretudo, à concepção da modernidade desenvolvida por Paz durante sua carreira. À questão amorosa, somou-se a perspectiva pessimista acerca da modernidade, com sua busca pelo progresso e o desenvolvimento técnico-científico. Foi identificado que essa discussão, que surge fortemente em *La llama doble*, estava embrionária no drama de Beatriz e Rappaccini. Amor e ciência funcionariam,

assim, como forças opostas, em que esta conduziria a uma espécie de solidão e aquele à comunhão, semelhante ao que ocorre com a linguagem poética. Aliás, foi nesse sentido que a mediação da figura do Mensageiro foi significativa. Funcionando como uma alegoria da linguagem, é esse demiurgo que demonstra a aproximação da peça com o pensamento mágico e a afasta de uma perspectiva política.

Enfim, como se percebe, o trabalho de interpretação de *La hija de Rappaccini* procurou abarcar não apenas as possíveis leituras, mas também confrontar os conceitos e ideias elaboradas por Octavio Paz ao longo de sua carreira. Seja mantendo o mesmo sentido, mas modificando a escrita, de maneira a torná-la mais enxuta, seja ampliando os conceitos. Entre os primeiros poemas de Paz, seus ensaios e a peça, existe uma espécie de continuidade em que ficam claros a coerência e o desenvolvimento de princípios estéticos e filosóficos a respeito da vida, da morte, do tempo e da história.

Esta retomada do trabalho serve como ponto final, mas não como término do trabalho. Certamente ainda há caminhos a explorar na obra de Octavio Paz. Debruçar-se sobre *La hija de Rappaccini* de maneira mais completa, ampliando as leituras de tom ensaístico até então realizadas, foi um modo de contribuir para o conhecimento desse poeta e pensador da modernidade.

Referências bibliográficas

Obras de Octavio Paz

PAZ, Octavio. **Los signos en rotación y otros ensayos**. Madrid: Alianza, 1971.

_____. **Los hijos del limo**. 2.ed. Barcelona: Seix Barral, 1974.

_____. **Poemas (1935-1975)**. Barcelona / Caracas / México D. F.: Seix Barral, 1979.

_____. **Primeras Letras**. 2. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990a.

_____. **Pequeña crónica de grandes días**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990b.

_____. Alrededores de la literatura hispanoamericana. In: _____. **In / Mediaciones**. 3. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990c, p. 25-37.

_____. ¿Es moderna nuestra literatura? In: _____. **In / Mediaciones**. 3. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990c, p. 39-50.

_____. México y los poetas del exilio español. In: _____. **Hombres en su siglo y otros ensayos**. Barcelona: Seix Barral, 1990d.

_____. **Las peras del olmo**. 3.ed. Barcelona: Seix Barral, 1990e.

_____. Cómo y por qué escribí “El laberinto de la soledad”. In: **Itinerario**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 13-42.

_____. La casa de la presencia. In: _____. **Obras completas I**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1994a, p. 15-27.

_____. La hija de Rappaccini. In: _____. **Arenas movedizas y La hija de Rappaccini**. Madrid: Alianza, 1994b, p. 47-90.

_____. **Un más allá erótico**: Sade. Bogotá: Tercer Mundo, 1994c.

_____. André Breton o La búsqueda del comienzo. In: MARTÍNEZ, José Luis. **El ensayo mexicano moderno II**, 1995, p. 435-448.

_____. La llama doble. In: _____. **Obras completas**, vol. III. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 211-352.

_____. **El laberinto de la soledad**. 2.ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

_____. **El arco y la lira**. 3.ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PAZ, Octavio, CAMPOS, Haroldo. **Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PAZ, Octavio, ECHEVARRÍA, Roberto González, MONEGAL, Emir Rodríguez. Interview with Octavio Paz. Trad. Rolena Adorno. **Diatrics**. vol. 2, n. 3, ago., 1972, p. 35-40. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/464600>>. Acesso em: 27 maio 2012.

Sobre Octavio Paz

ALARCÓN, Ricardo Ferrada. **El discurso crítico de Octavio Paz: contextos, desafíos y fundaciones en Latinoamérica de los años 60-80**. Santiago: Ariadna, 2009.

ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. **Tempo e Otredad nos ensaios de Octavio Paz**. São Paulo: Annablume, 1997.

BRADING, David A. **Octavio Paz y la poética de la historia mexicana**. Trad. Antonio Saborit. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

CARBALLIDO, Emilio. Crónica de un estreno remoto. **Revista Iberoamericana**, Vol. XXXVII, n. 74, jan/mar. 1971, p. 233-238.

CHAVARRI, Raul. Fantasías, mitos, símbolos y poéticas en el teatro de Octavio Paz. **Cuadernos hispanoamericanos**. Madrid, n. 343-344-345, jan/mar., p. 503-521, 1979

CRIPA, Ival de Assis. **O círculo, a linha e a espiral: temporalidades da poesia e da história na crítica de Octavio Paz**. 2007, 250p. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

DAUSTER, Frank. La hija de Rappaccini: dos visiones de la fantasía. **Tramoya**, n. 16, jul./set., p. 58-64, 1979. Disponível em: <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4809>>. Acesso em: 2 ago. 2010.

DOMÍNGUEZ CUENCA, Daniel: El Palimpsestos: una aproximación al mito de la mujer veneno desde La hija de Rappaccini. **Revista de la Universidad Cristóbal Colón**, n. 17-18, p.185-201, jul.-dez 2003/jan.-jun. 2004. Disponível em: <www.eumed.net/rev/rucc/17-18/>. Acesso em: 13 out. 2011.

GONZALO ROJO, Enrique. **El rey va desnudo**. Los ensayos Políticos de Octavio Paz. Posada: México, 1989.

LEDESMA, Xavier Rodríguez. **El pensamiento político de Octavio Paz: Las trampas de la ideología**. México D.F.: UNAM, 1996.

MACIEL, Maria Esther. **As vertigens da lucidez:** poesia e crítica em Octavio Paz. Experimento: São Paulo, 1995.

_____. **Lição de fogo:** Amor e erotismo em Octavio Paz. São Paulo: Memorial da América Latina, 1999.

_____. **A outra margem: sobre a peça de teatro La hija de Rappaccini, de Octavio Paz.** 30 jan. 2007. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2142>> . Acesso em: 24 ago. 2010.

PELAYO, Irma González. Soledad y comunión, ejes del pensamiento poético en *La hija de Rappaccini* de Paz. **Literatura Mexicana**, vol. 2, n.1, 1991. Disponível em: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/issue/view/2366/showToc>. Acesso em: 20 nov. 2011.

PERALTA, Braulio. **En poeta en su tierra:** diálogos con Octavio Paz. México, D.F.: Grijalbo / Hoja Casa Editorial, 1996.

PHILLIPS, Rachel. **Las estaciones poéticas de Octavio Paz.** Tradução Tomas Segovia. México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1976.

PONIATOWSKA, Elena. **Octavio Paz:** las palabras del árbol. México D.F.: Joaquín Mortiz, 2009.

POUCHIN, María Elena Isibasi. El surrealismo de Octavio Paz: *La hija de Rapaccinni*. **Anuario de Letras modernas**, vol. 14, p. 139-152, 2007-2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10391/697>>. Acesso em: 15 out. 2010.

SILVA, Gênese Andrade da. **Verso y reverso:** la reescritura de libertad bajo palabra, de Octavio Paz. 1995. 520p. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhol e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

SILVA, Maria Ivonete dos Santos. **Modernidade e intertextualidade:** O tempo da reflexão em O Mono gramático, de Octavio Paz. Tese de doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP). São José do Rio Preto, 1997, 232p.

STANTON, Anthony. Octavio Paz y los “contemporáneos”: la historia de una relación. **Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas**, Madrid, p. 1003-1010. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_4_021.pdf> . Acesso em: 10 mar. 2012.

TORRÓN, Diego Martínez (Org). **La búsqueda del comienzo** (escritos sobre el surrealismo). 2.ed. Madrid: Espiral / Fundamentos, 1980.

ULACIA, Manuel. **El árbol milenario:** un recorrido por la obra de Octavio Paz. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.

Sobre teatro: geral e mexicano

BORNHEIM, Gerd. A. **O sentido e a máscara**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. In: **Revista de História e estudos culturais**. Vol. 3, ano III, n. 4, out./nov./dez., 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 10 dez. 2012.

CAMPOS, Augusto de. **Pagu vida-obra**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

DOGGART, Sebastián (Tradução). **Latin American Plays**. London: Visiting Arts, 1996, p. 27-28.

ECO, Umberto. Rasa and Taste: a difficult synonymy, 2005, p.1-18. Disponível em: Disponível em: <www.umbertoeco.it/CV/Rasa%20and%20Taste.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2012.

GIROUX, Sakae M. A concepção da flor no teatro Nô. **Estudos japoneses**, São Paulo: Centro de Estudos japoneses da Universidade de São Paulo, vol. 7, p. 107-112, 1987

_____. **Zeami: cena e pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva / Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

_____. Teatro Nô: do *Fûshikaden* “da transmissão da flor de interpretação” ao *Kyui* “os nove graus”. **Simpósio cultura oriental e cultura ocidental: projeções**. Universidade de São Paulo, s/d, s/p.

GOROSTIZA, Celetisno. Introducción. In: **Teatro Mexicano del siglo XX**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1956, vol. 3, p. vii-xxvii.

IONESCO, Eugène. ¿Yo absurdo? ¡Qué absurdo! [Entrevista de Stefano Maria Paci]. Tradução de Julio Hubard. **Vuelta**. México D.F., vol. 13, n. 156, nov. 1989.

_____. Le salon de l'automobile. In: _____. **Théâtre complet**. Paris: Gallimard, 1991, p. 195-201.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 4.ed. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio. Introducción. In: **Teatro mexicano del siglo XX**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1956, vol. 2, p. vii-xxxv.

MAGDALENO, Mauricio. **Teatro revolucionario mexicano**: Pánuco 137, Emiliano Zapata, Trópico. Madrid: Cenit, 1933.

MARTÍNEZ, José Luiz. Rasa: estética e semiose na Índia. **Galáxia**, n. 2, 2001, p. 121-133.

MASCARENHAS, George. O espírito travesso na mímica corporal dramática de Etienne Delacroux. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, vol. 1, n. 11, p.79-88, dez. 2008.

MEAD JR., Robert G. The Mexican literary scene in 1956. **Hispania**, vol. 40, n. 1, p. 37-43, mar. 1957. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/335666>>. Acesso em: 22 set. 2011.

MENDEZ, Emilio. Teatro de la raza cósmica. **Revista de la Universidad de México**, p. 97-102, 2010. Disponível em: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7910/mendez/79mendez.html>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

OLGUÍN, David. (Org.). **Un siglo de teatro en México**. México: FCE / Conaculta, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STEINER, George. **La muerte de la tragedia**. 2.ed. Tradução E. L. Revol. Caracas: Monte Ávila, 1991.

THAMPI, G.B. Mohan. “Rasa” as Aesthetic experience. **The journal of Aesthetical and Art Criticism**, vol. 24, n.1, ago., p. 75-80, 1965. Disponível em: <http://www.srinivasreddy.org/summer/Aesthetic%20Experience.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2012.

TOURÍÑO, Daniel Vázquez. El teatro mexicano del siglo XX: búsqueda de la esencia de una nación. **Revista para Heterodoxos**, Spain, vol. 2002, n. II, p. 1-27. Disponível em:<<http://www.phil.muni.cz/~vazquez/curriculum/Trabajos%20de%20investigaci%F3n/El%20teatro%20mexicano%20del%20siglo%20XX.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2011.

UNGER, Roni. **Poesía en Voz Alta en el teatro de México**. Tradução Silvia Peláez. México D.F.: INBA/UNAM, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Sobre cultura e literatura mexicana

BRACHO, Carlos Gutierrez. Ulises, la irrupción dolorosa. **Acequías**. Torreón: Editora da Universidad Iberoamericana de Torreón, 2009, n.47, p. 39-43. Disponível em:<<http://www.lag.uia.mx/acequias/>>. Acesso em: 31 mar. 2012.

COSTA, Horácio. Do afloramento da palavra homoerótica na poesia moderna: Portugal, México, Brasil (correspondência Manuel Bandeira / Mário de Andrade em foco). **Forma breve 7**: revista de literatura, Santiago, p. 281-294, dez. 2009.

_____. Poésis y política: el modelo intelectual de Octavio Paz. In:

_____. **Mar abierto:** ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana. México D.F.: UNAM / Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 313-331.

CRESPO, Regina Aída. **Itinerarios intelectuales:** Vasconcelos, Lobato y sus proyectos para la nación. México D.F.: UNAM, 2004.

_____. Produção literária e projetos político-culturais em revistas de São Paulo e da Cidade do México nos anos 1910 e 1920. **Revista Iberoamericana**, vol. LXX, n. 208-209, jul-dez., p. 677-695, 2004. Disponível em: <revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php>. Acesso em: 7 out. 2011.

MONSIVÁIS, C. Pasiones urbanas a la orden: La ciudad de México y la cultura 1900-1950. **Andes**, n.17, p. 383-411, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1668-80902006000100011&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 ago. 2011.

PADILLA, Guillermo Zermeno. Apropiación del pasado, escritura de la historia y construcción de la nación en México. In: PALACIOS, Guillermo. (Coord.). **La nación y su historia: independências, relato historiográfico y debates sobre la nación:** América Latina, Siglo XX. México D.F.: El Colegio de México, 2009, p. 82-112.

PASCUAL GAY, Juan. La poética primera de Tomás Segovia (1943-1956). **Letras**. vol.49, n.74, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832007000100001&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 28 nov. 2011.

PÉREZ, Alicia Correa. La generación de Taller, la presencia de Federico García Lorca en la revista y en Octavio Paz. **Revista Decires**. Vol. 2. n. 2. jul.-dez., p. 48-60, 1999. Disponível em: <<http://revistadecires.cepe.unam.mx/decires.php?numero=2>>. Acesso em: 30 jul. 2010.

Verani, Hugo J. (compilador). **Las vanguardias literarias hispanoamericanas:** manifiestos, proclamas y otros escritos. México D.F.: FCE, 1990.

YLIZALITURRI, Diana. Letras de “Barandal”. **Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey**. Monterrey: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. n. 7, 1999. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=38400710>>. Acesso em: 30 out. 2011.

Textos de caráter geral

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade:** o pintor da vida moderna. 6.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** Tradução Carlos Felipe Moisés / Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luís. Kafka y sus precursores. In: _____. **Ficcionario: una antología de sus textos**. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 307-309.

CASSIRER, Ernest. **El problema del conocimiento**. Vol. 4. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. **O surrealismo: teorias, temas, técnicas**. Tradução Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1972.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989, p. 37-48.

_____. **Poemas: 1910-1930**. Tradução Idelma Ribeiro de Faria. São Paulo: Massa Ohno, 1985.

GESTA Romanorum or, Entertaining moral histories: invented by the monks as a fireside recreation, and commonly applied in their discourses from the pulpit: whence the most celebrated of four own poets and others, from the earliest times, have extracted their plots. Tradução Charles Swan. New York: Dover Publications, 1959, p. 21 e 22.

HAWTHORNE, Nathaniel. Rappaccini's Daughter. In: _____. **The portable Hawthorne**. Edição revista e ampliada por Malcolm Cowley. New York: The Viking Press, 1969, p.178-213.

HOWARD, Leon. **Literatura norte-americana**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1960.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: elementos das formas de arte do século XX**. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KARNAL, Leandro, PURDY, Sean, FERNANDES, Luiz Estevam, MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTIN, Terence. **Nathaniel Hawthorne**: Revised edition. Boston: Twayne Publishers, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Rosa Maria Magalhães. **Anne Hutchinson**: Uma pregadora e defensora da liberdade religiosa em *New England*. 2009. 144f. Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos) - Universidade Aberta de Lisboa, 2009.

POE, Edgar Allan. Hawthorne. In:_____. **Ensayos y críticas**. Tradução Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1973, p. 125-141.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

SARLO, Beatriz. Intelectuais: cisão ou mimese? In:_____. **Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação**. Tradução Rubia Prates Goldoni & Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 2005, p. 141-155.

SAID, Edward. Exílio intelectual: expatriados e marginais. In:_____. **Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993**. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos**. Madrid: Cátedra, 1991.

SIRINELLI, Jean-Françoise. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Estampa, 1998, p. 259-279

WRIGHT, Sarah Bird. **Critical companion to Nathaniel Hawthorne**: a literary reference to his life and work. New York: Facts on file, 2007. Disponível em: <www.factonfile.com>. Acesso em 3 ago. 2009.