



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Câmpus de São José do Rio Preto

**ANA CAROLINA LOPES COSTA**

A plagiotropia como procedimento de estudo  
relacional da criação, crítica e método de tradução  
de Haroldo de Campos

São José do Rio Preto

**2016**

# **ANA CAROLINA LOPES COSTA**

A plagiotropia como procedimento de estudo relacional da criação, crítica e método de tradução de Haroldo de Campos

**Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Doutor em Letras.**

**Linha de pesquisa:** Teoria da Literatura

**Orientador:** Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

São José do Rio Preto

**2016**

Costa, Ana Carolina Lopes.

A plagiotropia como procedimento de estudo relacional da criação,  
crítica e método de tradução de Haroldo de Campos / Ana Carolina Lopes  
Costa. -- São José do Rio Preto, 2016  
212 f. : il.

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita  
Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - Séc. XX - História e crítica - Teoria, etc. 2. Poesia  
brasileira - História e crítica - Teoria, etc. 3. Tradução e interpretação.  
4. Criação (Literária, artística, etc.) 5. Campos, Haroldo de, 1929-2003 -  
Crítica e interpretação. I. Gonçalves, Aguinaldo José. II. Universidade Estadual  
Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências  
Exatas. III. Título.

CDU – B869-1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

A plagiotropia como procedimento de estudo relacional da criação, crítica e método de tradução de Haroldo de Campos

**Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Doutor em Letras.**

**Linha de pesquisa:** Teoria da Literatura

**Orientador:** Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

**Data de aprovação:** 1/2/2016

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA**

**Membro Titular:** Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves (Orientador/ Presidente da banca)

Universidade Estadual Paulista – UNESP. Câmpus de São José do Rio Preto.

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Maria de Lourdes O.G.Baldan

Universidade Estadual Paulista – UNESP. Câmpus de Araraquara.

---

**Membro Titular:** Prof. Dr Sergio V. Motta

Universidade Estadual Paulista – UNESP. Câmpus de São José do Rio Preto.

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha

Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas.

## **DEDICATÓRIA**

Para aquela que descortinou o mundo da literatura para mim: minha mãe Marta.

## AGRADECIMENTOS

A Deus. A fé que eu tenho, mesmo nos momentos mais difíceis desta caminhada, não me impediu de continuar procurando uma luz para fazer e refazer a viagem.

À minha mãe Marta Miriam Lopes Costa. As palavras são poucas e insuficientes para o quanto sou grata ao amor, dedicação e amizade que recebi ao longo destes anos. E, convidando a memória, agradeço o presente mais rico, o primeiro livro, cosido nas letras coloridas e atrativas aos olhos da criança curiosa do mundo.

Ao meu esposo Sinclair Araújo de Lima. Despertando o que há mais forte, chamando a coragem de enfrentar os crespos de todos os dias. Alegria nas horas de cansaço e desânimo. Aos sorrisos. Aos passeios. Ao amor.

Aos meus irmãos Ana Izabel Lopes e Augusto César Lopes. Muito queridos, os melhores amigos, os que ficam para todo sempre. O meu muito obrigada!

Ao meu orientador Aguinaldo José Gonçalves. Pessoa que tive a honra de conviver todos estes anos, aprendendo as verticalidades da linguagem criativa e as nuances da arte que nos desperta para o mundo. O meu mais sincero agradecimento!

Aos amigos de Campinas: meu tio Savério Gagliardi e minhas primas Marcela Lopes Gagliardi e Manuela Lopes Gagliardi. Força e fé nos momentos mais difíceis.

À minha tia Ana Clara Lopes Costa. Amiga que ganhei, pessoa iluminada. Obrigada pela brisa leve da presença, pelo apoio imprescindível nos dias nublados.

À minha querida amiga Marisa Fernandes, pela amizade e conselhos de sempre, regados a cafés, chás e bolos deliciosos. Pela correção das linhas deste trabalho, o meu muito obrigada!

Aos amigos: Francieli Amanda Conci e Bruno Lima. A batalha foi difícil, mas as riquezas dos momentos de amor permanecerão para sempre.

À minha amiga Valentina Villarroel pela tradução do resumo.

À Universidade Federal de Rondônia, pela liberação para cursar o estágio doutoral.

## EPÍGRAFE

“Os poetas plagiam,  
Desde rei Salomão:  
Se Deus cria – procriam,  
Transcriam”.

(SOUSÂNDRADE, “Tatuturema”, *O Guesa*)

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo um estudo de convergências entre a crítica, a poesia e o método de tradução de Haroldo de Campos. Para tal, propomos a plagiotropia, enquanto conceito de sua crítica, como um vórtice que possibilita diálogos entre os princípios construtivos de sua poesia e de seu método de tradução, articulando, assim, uma proposta que aborda as três frentes de sua produção. A plagiotropia, com o caractere da obliquidade, configura-se como o diferencial, o particular que singulariza os processos de releitura da tradição praticados por Campos. O nosso trabalho divide-se em dois blocos capitulares. Em cada um destes, a discussão foi articulada de maneira que gire em torno do diálogo entre a plagiotropia e uma porção da obra de Haroldo de Campos. No nosso primeiro bloco capítular, “A transgressão luciferina: a tradição vira serpente”, temos uma discussão teórica sobre o que é a plagiotropia, e quais são os caracteres que a configuram. No segundo, “O voo das letras e o pacto do tudo torto: lendo as frestas da tradução”, inspirados por uma leitura metafórica do pacto de Fausto com Mefistófeles, como o pacto do artista com a transgressão, exploramos a *poiesis* diabólica em Goethe, a relação da obliquidade com a desautomatização, etc., e com conceito de tradução como “transluciferação”. Nosso último capítulo traz um estudo plagiotrópico da tradução das duas cenas finais de *Fausto II*, de Goethe, vertidas sob a égide da transcrição, por Haroldo de Campos.

Palavras-chave: Haroldo de Campos. Plagiotropia. Goethe. Tradução.

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo un estudio de convergencia entre la crítica, la poesía y el método de traducción de Haroldo de Campos. Para lo cual se propone, la plagiotropia como concepto de su crítica, como un vórtice que posibilita diálogos entre los principios constructivos de su poesía y de su método de traducción, articulando así, una propuesta que aborda los tres frentes de su producción. La plagiotropia, con el carácter de oblicuidad, se configura como el diferencial, como el particular que singulariza los procesos de relectura de la tradición practicados por Campos. Este trabajo se divide en dos bloques capitulares. En cada uno de ellos, la discusión fue articulada de manera tal, que gire en torno del dialogo entre la plagiotropia y una porción de obra de Haroldo de Campos. En nuestro primero bloque capítular, “La transgresión luciferina: la tradición se transforma en serpiente”, tenemos una discusión teórica sobre lo que es la plagiotropia y cuáles son los caracteres que la configuran. En el segundo “El vuelo de las letras y el paquete de todo torcido: leyendo las rendijas de la raducción”, inspirado por una lectura metafórica del pacto de Fausto con Mefistófeles, como el paquete del artista con la transgresión, exploramos la *poiesis* diabólica em Goethe, la relación de la oblicuidad con la desautomatizacion, etc., y con conceptos de traducción como "transluciferación". Nuestro último capítulo trae un estudio plagiotrópico de la traducción de las dos escenas finales de *Fausto II*, de Goethe, vertidas sobre la égida de transcreación, por Haroldo de Campos.

Palabras – claves: Haroldo de Campos. Plagiotropia. Traducción.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
<b>BLOCO CAPITULAR I: A TRANSGRESSÃO LUCIFERINA: A TRADIÇÃO VIRA SERPENTE.....</b>	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO I. O TRANSVERSAL DESENHO DAS CONSTELAÇÕES.....</b>	<b>20</b>
<i>1. Acaso e transversalidade: a constituição plagiocrópica.....</i>	<i>20</i>
1.1.1 Os graus do pensar e a plagiocrópia .....	25
1.1.2 Um crisântemo sincrónico e plagiocrópico.....	26
1.1.3 O Concretismo e o raciocínio diagonal .....	30
1.1.4 Uma lógica de ramificações .....	31
1.2.1 A pele sinuosa de Teresa e o êxtase da serpente .....	35
<b>CAPÍTULO II. UMA GIROLEITURA' PELA TRADIÇÃO: A RESSONÂNCIA DE TEMPOS E TEXTOS.....</b>	<b>49</b>
<i>2.1 A Plagiocrópia e a Semiótica da Cultura.....</i>	<i>49</i>
2.1.1 Artéria 1: Jakobson.....	52
2.1.2 Artéria 2: Bakhtin.....	61
2.1.3 Artéria 3: Lótman.....	66
<i>2.2 Momentos da história textual brasileira.....</i>	<i>69</i>
2.2.1 Um Barroco da diferença.....	69
2.2.2 Gregório de Matos: o transculturador .....	79
2.2.3 Goliardos, Guitarras, Gregório.....	83
2.2.4 Viola, Veloso, Bahia, Gregório.....	87
<i>2.3. Sousândrade.....</i>	<i>93</i>
2.3.1 “Daqueles que comiam seus avós” .....	93
<b>BLOCO CAPITULAR II – O VOO DAS LETRAS E O PACTO DO TUDO TORTO: LENDO AS FRESTAS DA TRADIÇÃO.....</b>	<b>102</b>
<b>CAPÍTULO III. O PACTO MEFISTOFÉLICO DA ARTE .....</b>	<b>103</b>
<i>3.1 Introito .....</i>	<i>103</i>

3.1.1	Relendo Rizomas .....	106
3.2.1	Goethe e a refração demoníaca de sua escrita .....	108
3.2.2	A gargalhada do diabo.....	114
3.3.1	A língua, poesia e pacto mefistofélico.....	121
3.3.2	O tudo torto e a plagiotropia.....	124
3.4	<i>Tradução e trevas: os labirintos de palavras</i> .....	132
3.4.1	Transcrição – ressonâncias: Campos e Benjamin.....	132
3.4.2	Transluciferação/Plagiotropia.....	135
3.4.3	Transcrição – ressonâncias: Campos e Valéry.....	136
<b>CAPÍTULO IV. TRANSFUSÕES LINGUÍSTICAS: LENDO O PERCURSO OBLÍQUO NA TRANSCRIÇÃO DAS DUAS CENAS FINAIS DE FAUSTO</b>		
<b>II.....</b>		<b>139</b>
4.1	<i>Vampirismo e Transfusão Linguística</i> .....	139
4.1.1	O tónus poético de Campos na prática da transcrição e a alta temperatura do texto.....	143
4.2.1	Frequentando a língua mefistofélica.....	147
4.2.2	O jardim dos crisantempos.....	150
4.3.	<i>Tradução plagiotrópica: Goethe-Campos-Sousândrade</i> .....	154
4.3.1	Preâmbulo.....	154
4.3.2	O diabo e a bolsa de valores.....	157
4.3.3	As frestas da criação de Campos: os excursos poéticos.....	168
4.3.4	O jardim da tradução oferta outra flor: Odorico Mendes.....	170
4.4.	<i>Da pedra a pá: Goethe-Campos-Cabral</i> .....	174
4.4.1	A concreção da poesia cabralina: a dicção da “pá”.....	176
4.4.2	Cabral e os “Passos íngremes na montanha”.....	184
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>		<b>187</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>		<b>190</b>
<b>7. ANEXOS.....</b>		<b>208</b>

## INTRODUÇÃO

A obra de Haroldo de Campos, pensada como um organismo, está percorrida por uma espécie de sistema circulatório, no qual os vasos sanguíneos nutrem e trocam material entre as suas partes (MACHADO, 2003). Falamos aqui de sua performance poética tocada por sua crítica, de sua crítica explorando temas e formas de sua criação, e do seu método de tradução ancorado numa dupla perspectiva crítica e criativa. Partindo desta noção, parece-nos complicado abordar qualquer ponto desta obra, sem levar em consideração que um recorte de estudo, por mais que esteja apoiado em uma vertente produtiva apenas, deva considerar as ressonâncias entre as partes. Nosso primeiro contato com esta realidade foi na nossa produção de mestrado, quando flagramos o imbricado discurso poético de “neekarstrasse”, *Galáxias*, sendo tomado por trechos de “A palavra vermelha de Hoelderlin”, do livro *A arte no horizonte do provável*, de Haroldo de Campos<sup>1</sup>. É interessante notar como junto aos versos do poema vão sendo interpolados trechos inteiros do ensaio que, por sua vez, discute o conceito de tradução como transcrição. Para exemplificarmos, percebamos os versos: “a gargalhada de schiller estala entre goethe e voss tua fala se turva de vermelho” (CAMPOS, 2004, s/p). Esta parte retoma frases da carta de Johan Heinrich Voss, reproduzida no ensaio supra, na qual os escritores e o tradutor alemão zombam da tradução de *Antígona* produzida pelo poeta Hoelderlin. O trecho “tua fala se turva de vermelho” é o ponto inicial para o debate sobre o método de tradução aplicado pelo poeta alemão, conduzindo depois à explanação da noção de transcrição.

Desta forma, cientes da dinâmica que percorre as partes da obra de Haroldo de Campos, sentimos a necessidade de um estudo que buscasse abordar a sua produção, mediante pontos de encontro entre sua crítica, criação e método de tradução. Assim, nos empenhamos na busca de um conceito que estivesse presente em cada uma destas três partes, articulando uma proposta de estudo de sua obra. A leitura de sua produção e de alguns de seus estudiosos indicou-nos, logo, um possível caminho para tal ambição: a

---

<sup>1</sup> Nosso contato com a obra de Haroldo de Campos vem sendo construído desde nosso mestrado, quando empreendemos um estudo das linhas neobarrocas de quatro poemas de *Galáxias*: “e começo aqui”, “circuladô de fulô”, “neekarstrasse”, “isto não é um livro”. A dissertação que tem por título *Um móbile neobarroco: a proesia de Galáxias* tinha como norte principal o conceito de artificialização de Severo de Sarduy.

prática da releitura da tradição, bastante discutida pela sua crítica, aproveitada pela sua criação e seu método de tradução.

Urgia-se, deste modo, um estudo que abarcasse os processos envolvidos neste fazer que retoma a tradição, além de buscar demonstrar o diferencial praticado por Campos, quando valeu-se deste mecanismo. Nesta acepção, surgiu-nos o conceito de plagiotropia. O termo aparece em seu ensaio “A escritura Mefistofélica”, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, explicando a maneira diferenciada de leitura da tradição, da qual se valeu Goethe em sua obra principal. A palavra faz parte da botânica e diz respeito a um crescimento diferente que o caule de uma planta apresenta, quando vai dispensando a verticalidade, e adotando o desenho dos galhos; desviado da ortotropia, o caule cresce vergado para um lado. Campos (2005, p. 75), recuperando a etimologia de plagiotropia, acentua o oblíquo, a não-linearidade e a transversalidade implicados na notação grega de *plágios*.

Querendo abordar o *como* o método de releitura da tradição, praticado por Haroldo de Campos, é produzido enquanto diferença, e quais são os caracteres implicados, valemo-nos da plagiotropia, já que é recuperação da tradição que se dá pela transversalidade, pela obliquidade, pela sincronia, e não segue a linha reta das associações unicamente diacrônicas. A grande questão implicada na ideia não é a revisão da tradição apenas, mas o percurso transversal que esta percorre. O mecanismo pode estar presente na poesia, na crítica e no processo de tradução, e configura-se, principalmente, pelo uso da paródia, como canto paralelo, construindo diálogos de vozes no interior de um texto. Quando Haroldo de Campos recupera formas e trechos de Homero, Mallarmé, Sousândrade, por exemplo, pondo-os num mesmo espaço de criação, dialogicamente, produz uma organização constelar da tradição, pelo viés da sincronia, num processo que além de criativo é crítico. O fio que une os variados textos apoia-se numa leitura oblíqua da tradição, ou seja, diferente daquela que resgata os autores buscando unicamente a diacronia, o que segue necessariamente uma linha reta. Assim, torna-se possível praticar convergências entre um poeta do século XVII e outro do XX. O olho criativo e crítico sinaliza, então, o diálogo impensado diacronicamente, mas permitido a partir de formas inseridas nas obras postas em relação.

Pensado em 1978, num curso ministrado na Universidade de Yale, o conceito recupera a noção de “tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo”

(CAMPOS, 2005, p.75). Na medida em que, numa perspectiva semiótica, é estudo do encontro entre culturas, a plagiotropia constrói seu diferencial, mostrando que nem todo processo de “revezamento contínuo” é linear, mas que há também uma face transversal deste fazer. O ler a tradição, de maneira a colocar “a diacronia em pânico”, inserindo a sincronia como caminho viável, permite o traçado transversal, e se sai da ortotropia do caule único e inquestionável, para a semiose infinita, para o status da possibilidade. Relacionados diacrônico-sincronicamente os textos podem renovar-se, permitindo a vida constante do processo artístico.

Ditas estas palavras, a nossa tese propõe a plagiotropia, enquanto conceito da crítica de Haroldo de Campos, como um vórtice que possibilita diálogos entre os princípios construtivos de sua poesia e de seu método de tradução, articulando, assim, uma proposta que aborda as três frentes de sua produção. Numa busca por imprimir ainda mais este traçado espiral, optamos em nosso sumário pela expressão “bloco capitular”, cabendo um esclarecimento no tocante a etimologia das palavras em questão. “Bloco” foi aproveitado no que sua acepção traz de autonomia, algo que rompe com uma organização comum, na qual passaríamos por uma exposição gradativa e separada do pensamento. Já “capitular”, além da noção de organizar, elencar em capítulos, conta com o significado do latim *capitulare*, “fazer um pacto”, retomando, por via indireta, uma temática debatida no segundo bloco, a do pacto mefistofélico.

Temos, assim, em cada bloco, uma discussão que gira em torno do diálogo entre a plagiotropia e uma porção da obra de Haroldo de Campos: no primeiro, “A transgressão luciferina: a tradição vira serpente”, uma discussão mais teórica, articulando-a com a noção de tradição. No segundo, “O voo das letras e o pacto do tudo torto: lendo as frestas da tradução”, efetuamos uma reflexão sobre o impulso transgressivo da arte, inspirados na *hybris* luciferina, para, por fim, analisarmos a transcrição das duas cenas finais de *Fausto II*, de Goethe, por Haroldo de Campos, tendo por norte a plagiotropia.

Sobre as escolhas dos títulos, deixamos algumas explicações. A seleção do título do bloco que abre a tese passa pela recuperação de uma ideia bastante trabalhada pela poesia de Haroldo de Campos: a *hybris*, também compreendida como transgressão. Comparamos aqui o “transpassar o passo” com a prática transversal da plagiotropia, esta vontade de ousar uma nova configuração da tradição. E esta é luciferina, pois reitera a

*hybris* primordial do anjo iluminado, Lúcifer, configurada na vontade de usurpar o trono de Deus, ao mesmo tempo em que dialoga com a figura do livro de Goethe, Mefistófeles, o proponente do pacto que faculta e reitera as ambições de Fausto. A segunda parte, “a tradição vira serpente”, enfatiza o desenho da transversalidade plagiotrópica com o vocábulo ‘serpente’, nosso objetivo é mimetizar o tracejado curvilíneo, enleio do réptil, lançando movimento à constituição da tradição. ‘Serpente’, ainda, ecoa, num sentido conotativo, o personagem diabólico citado na primeira metade do título.

O segundo bloco: “O voo das letras e o pacto do tudo torto: lendo as frestas da tradução”, enfoca mais uma vez o desenho plagiotrópico. O uso de ‘voo’ enfatiza a espacialidade, noção de desenho, daquilo que não segue uma linha reta, mas toma um caráter de organização constelar de textos, possibilitado pelo diálogo transversal de vozes. Buscamos nas escolhas das palavras, retomar um fragmento da transcrição das cenas finais de *Fausto II*, mais precisamente “Enterramento”, na fala de Mefistófeles: “[...] A alma quer voar? Mostro-lhe o pacto [...] Tudo parece torto e contrafeito” (CAMPOS, 2005, p.9) A tentativa de fuga da alma de Fausto é substituída pela fuga das letras, quando instigadas pelo desvio da rota estabelecida, instauram, pelo voo, pelo pacto do torto, o rearranjo da tradição. Esta reorganização é estudada aqui através do método criativo e crítico da tradução.

Em nosso primeiro bloco, dividimos a discussão em dois momentos: “O transversal desenho das constelações”; e “Uma ‘giroleitura’ pela tradição – a ressonância dos tempos e dos textos”. No capítulo inicial, almejando abordar a vertente plástica implicada na plagiotropia, focamos a ênfase dada por Campos (2005) à obliquidade. O desenho transversal foi o que nos chamou atenção para particularidade deste conceito, já que é isto que doa a novidade aos estudos sobre a releitura da tradição praticada pela obra de Haroldo de Campos. Organizamos o primeiro capítulo da seguinte forma: na primeira parte mostramos as relações entre o conceito em questão e tópicos como: *probabilidade*, *acaso* e *desenho constelar*, por meio de discussões acerca da estrutura de “Um lance de dados”, de Mallarmé; do *desenho diagonal*, invocando as formas apresentadas pela Poesia Concreta e, em terceiro lugar, do *esquema dos graus do pensar* desenvolvido pela crítica de Walter Benjamin. Procuramos traçar um caminho que recuperasse pontos de extrema importância para a obra de Haroldo de Campos, demonstrando como a configuração da plagiotropia perpassa sua produção.

Após isto, seguindo o foco da plasticidade do transversal, e das possibilidades de diálogos que nos permite a obra de Haroldo de Campos, fomos buscar *ressonâncias* com o campo da escultura.

Com este intuito, escolhemos o escultor barroco Gian Lorenzo Bernini. Observando as formas de sua obra, fomos nos dando conta do traçado curvilíneo que percorre sua produção, algo que vai se fazendo presente de maneiras diversas nas esculturas. As curvas estão representadas, em muitas obras, no contorcer dos corpos, e nas extensões dos tecidos que os cobrem, percorridos por violentas emoções de dor, desespero e gozo, como no caso de “A beata Ludovica Albertoni”, “O rapto de Prosérpina” e “O êxtase de Santa Teresa”. Em outras, o gosto pela sinuosidade é utilizado para captar momentos de transição das figuras, antecipando o mecanismo das lentes de uma máquina fotográfica. Exemplos disso são “Davi”, no gesto de contorce-se para lançar a funda; e “Apolo e Dafne” registrada em meio à metamorfose em loureiro, seus dedos, alguns de carne, outros já transformados em galhos. Assim, nossa escolha por “O êxtase de Santa Teresa” firma-se na proeminência deste traçado curvilíneo na configuração da escultura, transformando e lançando possibilidades variadas de leitura de sua totalidade. O curvilíneo, no que ele apresenta de desvio ao traço reto, aproxima-se à transversalidade do percurso plagiotrópico, à sua obliquidade. Partindo desta relação entre a escultura e as formas da plagiotropia, aplicamos uma leitura de convergências.

O exercício é duplo, pois, além das *homologias estruturais* (GONÇALVES, 1994, p. 18) entre o desenho plagiotrópico e índices como o de contorção, ambiguidade e dinamismo, componentes do traço barroco da escultura, o pensamento de Haroldo de Campos, utilizado em suas nuances semióticas para estudar uma escultura italiana do século XVII, produz uma ‘reconfiguração dos sistemas da cultura’, Machado (2003), repensando “O êxtase de Santa Teresa” numa ótica renovada. O resultado disto é uma leitura sincrônica dos caracteres postos na obra. Devemos lembrar que a crítica produzida por Haroldo de Campos, muitas vezes, valia-se de convergências estruturais entre autores, pensadas pela sincronia, de maneira que renovava, ou mesmo redirecionava os caminhos dos estudos.

No segundo capítulo, partimos das noções de história textual e tradução da tradição para pensar a plagiotropia, mostrando sua fundamental relação com a Semiótica

da Cultura. Como foi citado mais acima, é o próprio Haroldo de Campos (2005, p.75) que nos indica este caminho, quando menciona que a plagiotropia “encerra uma tentativa de descrição semiótica do processo literário como produto do revezamento contínuo de interpretantes”, assim, almejando aprofundarmos nestas questões, tomamos o livro *Escola de Semiótica*, de Irene Machado.

Seguindo seu raciocínio, há “três artérias conceituais” responsáveis por construir o caminho teórico do conceito de história textual: a sincronia jakobsiana; o “tempo dialógico-cultural” de Bakhtin; e o “texto como conteúdo informacional de Lótman” (MACHADO, 2003, p. 178). Modificando o enfoque, adaptamos o estudo das artérias teóricas, num circuito que possibilitasse as relações destas com a plagiotropia. Nosso trajeto formou-se por meio de blocos: no primeiro, sincronia – ‘dominante’ de Jakobson; no segundo, dialogia de Bakhtin e, no terceiro, a noção de texto de Lótman. A discussão guiada por estas balizas permitiu-nos verticalizar e dinamizar a pesquisa sobre o conceito de plagiotropia, demonstrando as relações entre essa e os mecanismos semióticos da história textual. No segundo tempo do texto, exploramos alguns momentos da história textual brasileira, nos quais podemos encontrar processos plagiotrópicos de apropriação da tradição. Volta aqui o Barroco, novamente, com Gregório de Matos e seu trabalho particular com temáticas medievais e cristãs, seguido pelo gancho no qual o poeta é revisitado, plagiotropicamente, pelo cantor e compositor Caetano Veloso, em sua canção “Triste Bahia”. Relemos ainda a dicção poética de Sousândrade, elegendo o Canto II, “Tatuturema”, do *Guesa*. Há nos dois poetas um trabalho singularizado com os textos que recuperam através do mecanismo plagiotrópico.

As escolhas, dentro do panorama de nossa história literária, foram guiadas principalmente pela crítica de Campos, dada a relevância que deu ao Barroco, ao nome de Gregório de Matos e Sousândrade. É mister reiterarmos ainda a presença do poeta romântico neste capítulo, já que é um dos autores recuperados na tradução de Haroldo de Campos do *Fausto II*; goza de grande importância para o estudo da sua obra, e revisita, no trecho escolhido do *Guesa*, fatores impressos na obra principal de Goethe (CAMPOS, 2006a, p. 245).

O segundo bloco, “O voo das letras e o pacto do tudo torto”, é composto por dois capítulos. Um intitulado “O Pacto Mefistofélico da Arte”, tem por inspiração uma

leitura metafórica do pacto de Fausto com Mefistófeles, como o pacto do artista com a transgressão. Do mesmo modo, optamos por esta discussão em virtude da relação que se pode fazer entre a transversalidade plagiotrópica e a transgressão diabólica. O capítulo terceiro inicia-se por um levantamento, na Bíblia, da construção do diabo enquanto personagem transgressivo, para, num segundo tempo, comentar as fontes que inspiraram Goethe na produção do *Fausto*; tudo a partir da tônica do pacto diabólico. Para nós, longe de ser uma escolha aleatória, a tradução de Campos das duas cenas finais de *Fausto II*, além de servir de exemplo do processo de ramificação oblíqua, tem na figura de Mefistófeles o eco da ousadia transgressiva posta no anjo caído: Lúcifer. Nesta linha, a temática da transgressão transforma-se em princípio construtivo para estudar a escrita de Goethe, por meio do que Chiampi denomina de “*poiesis* diabólica”, e para articular-se com conceitos como o de “desautomatização” (Chklóvski), e com o “característico indispensável a toda obra poética”: a projeção paradigmática no eixo sintagmático (JAKOBSON, 2008, p.129). A *hýbris* vai inspirar, ainda, a teoria da transcrição de Campos, transformando-a, como ele mesmo denomina, em “transluciferação” (2005, p.180). Ao final, resgatamos duas releituras criativas do personagem Mefistófeles, nas quais se faz presente a metáfora do pacto do artista com a transgressão: “Meu Fausto”, de Paul Valéry e “A última encarnação do Fausto”, de Renato Vianna.

Em nosso quarto capítulo, “Transfusões linguísticas: lendo o percurso oblíquo na transcrição das duas cenas finais de *Fausto II*”, efetuamos uma pesquisa guiada pelo princípio plagiotrópico, da presença da dicção de Sousândrade, Odorico Mendes e João Cabral de Melo Neto, na tradução efetuada por Haroldo de Campos. Para tal, iniciamos com uma discussão sobre o conceito de transcrição, recuperando a ideia da tradução como transfusão de sangue (TÁPIA, 2013). O tradutor é visto como uma mescla de vampiro e médico (CAMPOS, 2005), pois, tendo dissecado o texto base, lido suas entranhas, suga o conteúdo das veias textuais, misturando-o ao corpo de seu texto. Depois de tratar da escrita demoníaca de Goethe via Chiampi, retomamos aqui a “*poiesis* diabólica” para encontrá-la no ritmo febril e frenético da escrita de *Galáxias*. Através das linhas neobarrocas, na prática da artificialização (SARDUY, 1979), vamos apontando, entre outras coisas, a ausência de pontuação, traço que doa uma fluidez de sangue que corre velozmente pelas veias do texto. A consequência disto é o aumento da temperatura textual e o fluxo adensado de significantes que, por sua vez, irão favorecer as constantes metamorfoses das letras. Nossa discussão sobre a criação de Campos vai sendo pontilhada em alguns trechos dos capítulos III e IV, chegando, neste último, ao

que chamamos de “excursos poéticos”, ou processo de digressão de sua poesia, como se o texto impresso não se limitasse ao papel, mas alongando-se, a partir dos diálogos com outros textos, pedisse o desvio da linha de leitura ali posta. O recurso, assim, é mais um eco da plagiotropia na obra de Campos, posta enquanto fator de sua criação.

Após isto, passamos ao estudo da tradução das duas cenas de *Fausto II*. Haroldo de Campos afirmará um “movimento plagiotrópico da literatura” no *Fausto*, já que Goethe ao recuperar textos da tradição não o faz para reverenciar um passado ou para validar a sua fala, mas para pô-los em diálogo numa dinâmica renovada – como nos vários usos da Bíblia protagonizados por Mefistófeles, capazes de desconstruir os discursos, para reconstruí-los sob ótica diferente. Assim, a transcrição de Campos é autorizada por estes exercícios que estão no original. Nosso objetivo principal foi analisar o percurso transversal de leitura posto na tradução, demonstrando como os nomes da poesia brasileira foram relidos e retomados como alternativas.

Iniciamos nosso estudo pela dicção de Sousândrade, no “O inferno de Wall Street”, do *Guesa*. Nosso foco principal foram os trabalhos com a gama fônica e o uso das palavras-compostas, caracteres que marcam presença nas duas cenas traduzidas. Comentamos, do mesmo modo, a presença de Odorico Mendes, revisto enquanto tradutor precursor do método de transcrição. O seu gesto tradutório passava, por vezes, pela ‘traição’ da proposta unicamente semântica, procurando aproximar-se do tônus poético do texto traduzido. Para tal, criou palavras compostas, reduziu o número de versos da Odisseia, e mais radical ainda, inseriu versos de poetas como Camões, Francisco Manoel de Melo, Filinto Elísio nas traduções homéricas (CAMPOS, 2006, p.39). Muito citado ao longo dos ensaios de Haroldo de Campos, Mendes também foi retomado pela *proesia* de *Galáxias* em “multitudinous sea”.

No estudo da dicção de João Cabral de Melo Neto, na tradução das cenas de *Fausto II*, é mister lembrar a recuperação que o texto de Goethe executa, quando introduz o tom dos coveiros, do quinto ato de *Hamlet*, na cena “Enterramento”, como defendem Mazzari (2011) e Campos (2005). Esta apropriação é, pois, migrada ao texto traduzido de maneira diferenciada, no lugar de Shakespeare, Campos vai buscar em *Morte e Vida Severina*, o tom dos coveiros cabralinos. A reflexão sobre esta presença levou-nos ao que chamamos de dicção da pá, ancorados na poesia de concreção, linguagem vertebrada, de Cabral. Comentamos ainda, através do poema “Litoral de

Pernambuco”, a técnica de espelhamento aproveitada na tradução da cena final “Passos íngremes na montanha – floresta, penhascos, ermo”.

O conceito de tradução de Haroldo de Campos é uma importante veia da relação orgânica de sua obra, já que passa pelas noções de crítica e criação. O estudo comparativo da plagiotropia com o de tradução enquanto crítica é de grande valia, pois explica o movimento de confronto dos textos da tradição que são relidos nas escolhas do tradutor. Com a criação, a relação retoma a perspectiva da tradução luciferina (CAMPOS, 2005, p.180) no gesto de insubmissão ao conteúdo do texto de partida, de “recusa [ao] Logos pré-ordenado”, de rebelião, análogo ao do anjo torto, Lúcifer. Em sua prática de tradução, Campos adota a fissura da forma e do conteúdo, para inserir, pelas frestas do discurso, a tônica do poeta-crítico.

# BLOCO CAPITULAR I

## A TRANSGRESSÃO LUCIFERINA: A TRADIÇÃO VIRA SERPENTE

“ouvi-la ? this...  
 Planetária música  
 Para ouvidos mortais  
 Ais? Placentária  
 Rústica  
 Musa quem te ouve? Quais  
 Os acordes do teu mais –  
 ( menos? ) – que – perfeito  
 plectro  
 De sinais ?  
 Ária de neurônios partitura  
 Capilar de vênulas quais  
 Os ecos dos teus ecos? Musa  
 Muda entre silêncios parietais  
 [...]”

*(This planetary music for  
 mortal ears – Haroldo de  
 Campos)*

## CAPÍTULO I

### O TRANSVERSAL DESENHO DAS CONSTELAÇÕES

“Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 116).

#### 1. Acaso, transversalidade e plagiotropia

A crítica de Haroldo de Campos ocupou-se bastante de questões advindas da poética de Mallarmé. Exemplos disso são os livros *A arte no horizonte do provável e Mallarmé* que, unidos a outros estudos espalhados entre artigos e ensaios, atestam a importância da relação. Para Haroldo de Campos (1991, p.188), a poética de Mallarmé foi “marco decisivo duma evolução crítica de formas na poética de nosso tempo”, além de contribuir, segundo Augusto de Campos (1991, p.186),<sup>2</sup> unida a caracteres de outras poéticas, para uma nova visão composicional do poema, pensado estruturalmente como um organismo. Esta noção foi fundamental, por exemplo, para poesia praticada pelo Concretismo, cuja concepção de “estrutura” rompe com a lógica linear, empregando, segundo Augusto de Campos (2006, p.31-32), a ideia de que o “todo é mais do que a soma das partes”, aporte este iniciado pelo “*Un Coup de Dè*”.<sup>3</sup> O corolário deste entendimento é uma marcação relacional das partes do texto, fragmentária, cujo verso é expandido para fora da página, partido, sobrando a pista da tipografia para lograr o sentido completo. Enfatizamos também que a ideia de plasticidade da linguagem é

---

<sup>2</sup> “A verdade é que as ‘subdivisões prismáticas da Ideia’ de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a simultaneidade joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição – uma ciência de arquétipos e estruturas; para um novo conceito de forma – uma ORGANOFORMA – onde noções tradicionais como início, meio, fim silogismo, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideográfica de ESTRUTURA (CAMPOS, A., 1991, p.186)

<sup>3</sup> “*Un coup de Dè* fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética [...]” (CAMPOS, 2006, p.31).

elevada a outro patamar com o poema singular de Mallarmé, permitindo que a organização diferenciada das palavras no papel e os brancos significantes insinuem não apenas a frieza da linha, mas a potencialidade da imagem. A nova concepção de estrutura contribui e reforça as particularidades composicionais da visualidade, “que emergem das palavras mesmas, partem de dentro para fora (CAMPOS, A., 2006, p.38)”.

Este plano de composição escritural foi potencialmente explorado pela poesia concreta, principalmente no uso do “verbi-voco-visual”, desenvolvendo o verbo poético através de intencionais conexões semióticas. A contribuição da noção do fragmento é bastante relevante, quando ela possibilita relações com a discussão do provisório e do acaso. Em *A arte no horizonte do provável*, Campos aponta a “provisoriedade do estético” como caractere incorporado à fatura da arte contemporânea: a perenidade da obra clássica é colocada em xeque por uma lógica de probabilidades, um raciocínio que aceita a “re-visão” das leituras e do lugar das obras na linha de uma tradição. Esta é também uma das discussões trazidas pelo poema “*Un Coup de Dés*”. Haroldo de Campos (1977), via Jacques Scherer, explica que o poema fazia parte de um projeto maior, intitulado *Livro*, registrado pelo poeta francês em forma de fragmentos que vieram a lume na publicação de Scherer, em 1957. O volume, que não chegou a ser publicado, deveria conter páginas móveis que poderiam ser lidas segundo algumas ordens de combinação:

(...) multilivro onde, a partir de um número relativamente pequeno de possibilidades de base, se chegaria a milhares de combinações; aplicando a fórmula  $n$  fatorial (...) Sobre este verdadeiro enxame de constelações móveis deveriam atuar certos critérios de seleção e descarte, pois aqui se visa a uma “liberte dirigée” (...) este projeto de uma obra de arte, que faz da categoria do provisório a sua própria categoria da criação, pondo em questão, constantemente, a ideia mesma de obra conclusa, instalando o transitório onde segundo uma perspectiva clássica, vigeria a imutabilidade perfeita e paradigmática dos objetos eternos. (CAMPOS, 1977, p.18-19)

É dada a possibilidade, o *status* de mola propulsora de sentidos no interior do texto, o leitor, agora munido da variabilidade de escolha – figurado no *Livro* de Mallarmé na mobilidade das páginas, por exemplo – mesmo que esta seja guiada, passa a contribuir para constituição da obra de arte. Institui-se assim um novo desenho à leitura, desenho este que não será mais linear, mas diagonal, passando-se a praticar um

exercício de “giroleitura”<sup>4</sup>. Haroldo de Campos aponta que o caráter “experimental da arte contemporânea” toma “o risco como condição de possibilidade”<sup>5</sup>. A poesia é tentada pela travessia arriscada, a navegar ao ponto extremo, ali onde Odisseu “multi-ardiloso” almeja o “Avernotenso limite”<sup>6</sup>, repondo a viagem:

Por outro lado, todo aquele que escreve sob a ideia da experiência, vê sua obra como um processo de desenvolvimento nem sempre antecipável, às vezes espiralante, onde há retomadas, recomeços, derivas, mas onde existe permanentemente aquela tendência à assunção do risco e à radicalização das conquistas anteriores (CAMPOS, 1977a, p. 55).

Ele ressalva que esta ideia de experiência deve ser compreendida, via Adorno, no sentido de experimental, ou seja, a arte toma o risco enquanto possibilidade, a obra nutre-se de um contínuo trabalhar de suas formas, da noção empregada por Pound de *work in progress*. Por extensão, o traçado deste progresso, do risco enquanto fator de criação, desenha-se não em linha reta, mas num movimento “espiralante, de retomadas, recomeços e derivas”. O processo, pois, de desenvolvimento da estética experimental não se faz no sentido usual de evolução, como ciclo harmonioso, mas retoma a etimologia do termo como ação de percorrer e desenrolar. Este fazer que desenrola constitui outra perspectiva do progresso de formas estéticas, este que se faz a partir de voltas, instituindo um movimento sinuoso que chama a tradição para relê-la, pensando nesta como uma “rosácea verbal” (CAMPOS, 2006, p. 50)<sup>7</sup>.

Este modo de articulação espiral está também presente na noção inaugural de estrutura contida no poema “*Un Coup de Dè's*”. É possível perceber isto nas notações contidas no prefácio ao poema, nas referências as “*subdivisions prismatiques de l'Idée*” e ao “*emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites*”. A noção do probabilístico traz em si o desenho dos recuos e avanços, das fugas e das derivas do pensamento, possibilitando a construção em espiral das ideias. O poema de Mallarmé é

<sup>44</sup> O termo foi retirado do texto “esta é uma álealenda”, de *Galáxias*.

<sup>5</sup> Campos (1977a, p.54).

<sup>6</sup> Os “avernotensos limites” e a tônica do Ulisses “multi-ardiloso” são fragmentos de versos do poema “Finismundo: A Última Viagem”: “Último/ Odisseu multi-/ardiloso –no extremo/ Avernotenso limite –re (CAMPOS,1997,p. 39)”.

<sup>7</sup> Campos usa esta expressão para referir-se a “circular matéria poética” que cerca o poema “*Un Coup de Dè's*”. Valemo-nos aqui da plasticidade da imagem: em lugar de uma linha plana, a tradição pode ser revista, reestudada, revisada; adota-se uma postura de espiral, de “recomeços e derivas”.

construído a partir de ramificações, “motivo preponderante, secundário e adjacentes”, galhos entrecruzados que, realçados pelo uso da tipografia e pelo espaço que ocupam na página, formam pequenas constelações de significantes (CAMPOS, A., 1991, p. 179).

Nesta essência espiralante reside o *modus operandi* pelo qual podemos articular a crítica, a criação e o método de tradução de Haroldo de Campos. Este raciocínio chama à discussão o conceito de plagiotropia, estudado num curso intitulado “Semiologia da evolução brasileira: o modelo barroco e sua produtividade na poesia brasileira”, ministrado na Universidade de Yale sobre a evolução das formas e posteriormente publicado no livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*:

*A plagiotropia* (do gr. *plágios*, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado), tal como a entendi no curso que ministrei na primavera de 1978 na Universidade da Yale sobre a evolução das formas na poesia brasileira, se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. Encerra uma tentativa de descrição semiótica do processo literário como produto do revezamento contínuo de interpretantes, de uma ‘semiose ilimitada’, ou ‘infinita’ (Peirce, Eco) que se desenrola no espaço cultural. Tem a ver, obviamente, com ideia de paródia como canto paralelo, generalizando-a para designar o movimento não linear de transformação dos textos ao longo da tradição da história, por derivação nem sempre imediata (CAMPOS, 2005, p.76).

O pensamento em “rosácea”, construído não linearmente, mas em meio a derivas e desvios, tem em seu cerne a probabilidade e capta esta como motor para conceber a revisão de uma tradição. Esta compreensão permite um olhar flexível sob o passado literário, permitindo que as vozes de outrora possam ser revividas pela pena do presente, de modo síncrono-diacrônico. Toda produção artística figura como uma espécie de horizonte de possibilidades, permitindo ao crítico ou criador formar paideumas por meio de um “revezamento contínuo de interpretantes”. É notável que o procedimento plagiotrópico, executado pela crítica, poesia e método de tradução haroldianos, também possa encontrar ressonâncias nas aquisições poéticas trazidas pelo poema de Mallarmé:

Do ponto de vista de uma teoria da composição, a consequência duma tal hermenêutica do *Un Coup de Dés* não seria a abolição do acaso, mas a sua incorporação, como termo ativo, ao processo criativo [...] A inteligência

ordenadora delimita o campo da escolha; o feixe de possibilidades é engendrado pelas próprias necessidades da estrutura poemática pensada: a opção criadora significa liberdade de escolha, mas também –e sobretudo – liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica (CAMPOS, 1991, p.190).

Pensar o acaso junto ao processo criativo é admitir o status da possibilidade, já que nem ao autor é dado abarcar a totalidade de leituras depreendidas de sua obra. Esta inserção reforça a noção de abertura da obra arte, permitindo sua renovação, através das mais variadas leituras. Quando lançado ao entendimento da evolução da tradição, permite o desvio oblíquo da rota já planejada, isto é, no tocante a certa crítica que se faz junto a categorizações estilísticas, moldando escolas literárias, e, partindo daqui, insere as obras que ecoam estes caracteres. A conjunção de n fatores indicará a entrada ou a marginalização de algumas obras dentro destas épocas literárias.

A plagiotropia propõe-se, desta forma, como alternativa de revisão destes enquadramentos que dão a tônica evolutiva da tradição. Obliquamente apontará, tendo por base uma noção síncrono-diacrônica, crítica e seletiva, constelações, nas quais algumas obras, outrora postas à margem, são relidas e convidadas para compor a evolução de formas. O procedimento parte, portanto, desta “liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica”, e vai construindo redes relacionais, verdadeiros paideumas, ou blocos de interesse para os estudos plagiotrópicos e sincrônicos da literatura. Há ainda que mencionar que na estrutura advinda do poema de Mallarmé também ecoa os ideais da possibilidade e da lógica oblíqua oriunda da plasticidade plagiotrópica:

A concepção de estrutura pluridivida e capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano, liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética, torna perempta toda relojoaria rítmica que se apoie sobre a *rule of thumb* do hábito metrificador (CAMPOS, 2006, p. 49-50).

Pontos como a “pluridivisão e capilarização”, com ênfase no segundo, informam a espacialidade posta enquanto linguagem, contribuindo com esta para a construção da informação estética. A consequência disto é um percurso de leituras que rompe com a linearidade, adicionando ao olhar formas, ritmos, trechos e direções novos. Por outro lado, a noção de desenvolvimento que se forma a partir de um conceito crescente de princípio, meio e fim é semelhante ao discurso linear da tradição, aquele que tem em

seu cerne a periodização unicamente diacrônica da literatura. Contrariamente a isto, o ponto de ebulição da informação estética está situado agora num vórtice circular, numa espécie de crisântemo da matéria poética. A plasticidade aqui comentada por Campos na estrutura capilarizada pode ser comparada à transversalidade, em sua explicação etimológica do termo “*plágios*”: no lugar de uma linha da tradição apenas, propõe-se, a partir da saída da linearidade, uma dinamicidade oblíqua, na qual figurará amplos grupos de obras, unidos por ressonâncias poéticas: “crisântempos” nos jardins da literatura.

### 1.1.1 Os graus do pensar e a plagiotropia

A ideia de infinitude implicada na fala de Haroldo de Campos nos remete a Benjamin (2002, p.27), em seu *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, quando este comenta a afirmação de Schlegel, trecho do *Lucinde*: “O pensar tem a particularidade de, próximo a si mesmo, pensar de preferência naquilo sobre o que ele pode pensar sem fim”. Trazendo esta ideia para âmbito da plagiotropia podemos, pois, remeter às redes constelares que se produzem entre os textos neste processo. Esta compreensão de infinitude, implicada no pensar, doa ao ato uma noção de movimento constante, algo que na plagiotropia possibilitaria o arranjo dos textos, este plugar e desplugar, produzindo, assim, conexões:

A infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão. Isto é decisivo, juntamente com o seu caráter temporal inacabável (...) Schlegel e Novalis tinham em mente o mesmo quando compreenderam a infinitude da reflexão como infinitude realizada do conectar: nela tudo devia se conectar de uma infinita multiplicidade de maneiras, sistematicamente como nós diríamos hoje em dia (...) Essa conexão pode ser compreendida mediatamente a partir de níveis infinitamente numerosos da reflexão, na medida em que gradualmente o conjunto das demais reflexões seja percorrida por todos os lados (BENJAMIN, 2002, p. 34).

O fato de a reflexão ser percorrida ‘por todos os lados’ confere espacialidade ao desenho do pensamento, retirando-o da relação linear. No plano da crítica literária nos libertamos dos cânones pensados apenas diacronicamente, enquanto linhas evolutivas, e passamos a considerar um pensar instituído também por sincronias e ressonâncias, produzidas na fricção dos mais variados textos literários. É esta dinâmica constelar que permite praticar a revisão crítica de um cânone literário. No momento em que se toma o passado para relê-lo, as pontes executadas, a partir de uma seleção consciente, formará grupos constelatórios, produzindo, assim, novas organizações dentro da história literária. A saída da linha plana, e a opção do desvio plagiotrópico, permitirá um rearranjo das posições dos textos literários, assim como, a reintegração, quando for o caso, de obras marginalizadas pela noção dos quadros literários. Cabe ainda ressaltar que a crítica aqui se faz reconhecendo seu caráter de provisoriedade. Não se trata de voltar ao passado para traçá-lo numa onda de influências, já que estas ressonâncias são construídas a partir de um ponto de vista crítico, passível de ser repensado, revisado. Cada vez que é reativado, este exercício permite renovar o olhar perante uma obra do passado.

Benjamin (2002, p. 29), comentando o pensamento de Fichte, diz: “Entende-se, portanto, por reflexão o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma”. Para Fichte (1845-1846, *apud* BENJAMIN, 2002, p. 29), a reflexão se configura quando “(...) a forma torna-se forma da forma, como seu conteúdo, e retorna para si mesma (...)”. A poesia crítica, guiada pelo princípio plagiotrópico, se situa, pois, neste âmbito, posto que elabora uma forma, esta já advinda de outro texto, tornando-se ‘forma da forma’. Aqui não se trata apenas de apontar estéticas de convergência em textos diferentes, mas também de construir uma reflexão, um pensamento transformador. A informação estética produzida é pensada numa relação do convergente e do divergente e só se configura como um discurso plagiotrópico quando *trans*-forma, vai “além de”, “depois de”, sentidos estes implicados no prefixo latino. A plagiotropia, desta forma, atua como força gravitacional, aproximando obras no tempo.

### **1.1.2 Um crisântemo sincrônico e plagiotrópico**

Debatido pela crítica e executado no método da tradução como criação e crítica, o conceito de sincronia teve papel fundamental na obra de Haroldo de Campos. A compreensão que foi buscada em Jakobson reafirma a preocupação do brasileiro em apresentar outros possíveis caminhos para um estudo da tradição. A poética de Campos, da mesma maneira, está vincada por esta prática do diálogo com dicções poéticas, tempos e espaços, algo que ficou muito bem representado no desenho complexo das pétalas imbricadas em curvas, umas sobre outras, do crisântemo, ou nas palavras de Guinsburg (1998, s/p<sup>8</sup>):

Trata-se, na verdade, de um poeta que não teme o verbo e a infinita plasticidade de suas figurações, mas ele os enfrenta e os opera na terra dos homens, no seu fazer e no seu lugar, na filosofia de sua transcendência e na práxis de seu engajamento. Ironia, estranhamento, sinergia, sublimação no branco do papel ou na cor da tina destilam seus filtros na alquimia do verso e perpassam como *poiesis* no espaço curvo as sucessivas pétalas de seu crisântemo que se abre no tempo do poeta.

Para ele, a viagem é a tônica de uma linguagem que não pode ficar imóvel, estanque, mas que necessita do movimento dos tempos e poéticas, configurando um constructo artístico onde comungam crítica e criação. O edifício da tradição proposto pela planta de Jakobson (2008, p. 121) está perpassado pela ideia da dinamicidade relacional posta na “superestrutura edificada sobre uma série de estruturas sincrônicas sucessivas”. O processo de retomar “clássicos e reinterpretá-los à luz de uma nova tendência”<sup>9</sup> demonstra esta fundamental necessidade de movimentação dentro da esteira de uma tradição para posterior renovação destes clássicos, por meio de uma sincronização de poéticas.

A postura do crítico diacrônico, por sua vez, tenderá para afirmação dos cânones, já que o seu método de composição da evolução das formas literárias está baseado na periodização, afirmando o estudo das obras de forma sucessiva, pontuando “nascimentos” e “maturidades” de uma literatura. Os ditos clássicos poderão ser estudados apenas através de características oriundas do tempo, no qual estes foram produzidos e publicados, legando aos estudos reinterpretaivos “sob luz do presente” a alcunha de “estudos anacrônicos”. Campos (1977, p.205) dirá que “a sede do historiador literário diacrônico é esteticamente [...] neutra: interessa-lhe a congérie dos fatos, seus

---

<sup>8</sup> O texto faz parte de uma pequena apresentação que acompanha *Crisantempo – No espaço curvo nasce um*.  
(*Ibid.* 1998, p. 121)

desdobramentos, sua sucessão no eixo do tempo”. No eixo da tradição está, pois, uma dinâmica reduzida de movimento, deixando-o mais próximo da estagnação, e, como afirma Campos (1977, p.206): “[...] o crítico diacrônico aceita a “média” evolutiva da tradição, o gráfico já historicizado que esta lhe subministra quanto à posição relativa dos escritores no vários períodos”. A atitude aqui é de aceitação dos fluxos do tempo diacrônico, fazendo com que o crítico configure escolas literárias e, dentro destas, obras. Enquanto que a crítica diacrônica se posta sobre uma base que aposta apenas numa linha evolutiva, formada por começo, meio e fim, a perspectiva sincrônica, a partir do desvio plagiotrópico, apresenta-se sobre veredas capilarizadas, provando a variedade de pontes poéticas. O eixo da invenção, como o guia-Virgílio, é um dos caminhos em potencial que nos leva a conhecer os “círculos dantescos” criativos e densos da obra de Campos, estruturados por uma multiplicidade de poéticas da palavra, da pintura, escultura, cinema, física quântica, entre outras:

O primeiro passo para a revisão em profundidade de nosso passado poético, a partir de uma perspectiva sincrônica, seria, a meu ver, uma *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*, onde os autores selecionados, da fase colonial ao Modernismo, o fossem por uma contribuição definida para renovação de formas em nossa poesia, para ampliação e a diversificação de nosso repertório de informação estética (CAMPOS, 1977, p.208-209).

O paideuma de leituras construído ao longo da obra de Campos está perpassado por esta noção de invenção, enfatizando o que ela apresenta de desvio de um paradigma estabelecido. Campos pautará suas escolhas através da inventividade, reiterando a importância destas conquistas para existência de uma literatura. Mais curiosamente, na esteira do paideuma apresentado por Pound no *ABC da Literatura*, Campos considerará a extração de dicções poéticas como o motor por excelência desta inventividade, apontando não somente exemplos de textos completos, mas excertos, fragmentos, “pedras-de-toque” destas dicções.

A sincronia põe-se, desta forma, como o conceito por excelência que permite uma tomada de atitude diante de um panorama diacrônico, no sentido de recusá-lo como único caminho possível (CAMPOS, 1977, p. 218). A aproximação sincrônica de poéticas dá-se também de forma oblíqua, já que há a negação da linearidade, e posterior opção pela obliquidade. É nesta linha que Campos balizará o campo de ação da

sincronia, postulando-a como “revisora” e “retificadora” da “tarefa da poética diacrônica”, mas mais do que isso, para nós, a sincronia unida ao procedimento plagiotrópico repropõem o desenho da tradição, sendo de extrema importância para o livre “comércio” de trocas literárias entre lugares, tempos e obras. O estudo da tradição passa, pois, por uma intensa revisão, quando Jakobson propõe a adição da sincronia para edificação de uma “superestrutura” diacrônica construída a partir de grupos sincrônicos. E esta é a dinâmica dialética informada por Campos (1977, p. 214): “sincronia e diacronia estão, pois, como é óbvio, em relação dialética” e ainda: “a escolha de uma perspectiva sincrônica é, antes de mais nada, uma disposição metodológica, a maneira de privilegiar, para efeitos práticos, um ponto de vista estrutural”. Esta fala de Campos indica-nos a importância do estudo de “formas” para sua obra, uma vez que o conceito de sincronia e sua relação dialética com a diacronia não ficam restritos apenas à sua crítica, mas seguem metamorfoseados em linguagem criativa na poesia e na tradução. Tão profundo como olho do lince, o olhar do crítico criativo saberá sinalizar e sincronizar poéticas, desviando das leituras já gastas, a partir das ressonâncias entre “formas”.

Campos (2005, p. 75) menciona, quando comenta a etimologia da plagiotropia, que foi o seu “estudo da evolução de formas na poesia brasileira” que lhe proporcionou a percepção de transversalidade, isto é, que a linha evolutiva de nossa literatura fez-se não de maneira retilínea, mas oblíqua:

A plagiotropia [...] tal como a entendi no curso que ministrei [...] sobre a evolução de formas na poesia brasileira, se revolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo [...] num profundo diálogo com as inflexões (tropismos) da tradição, Camões e Shakespeare o são [...] de certas conquistas da dicção dantesca (veja-se, no concernente a Camões, a linha “petrosa” de sua canção “Junto de um seco, fero e estéril monte”, e a linha visionária, “paradisiaca”, da revelação da máquina do mundo, no Canto X de os Lusíadas).

São as formas oriundas da dicção de Dante que irão mais tarde ecoar na poética de Camões e Shakespeare. Esta lógica estrutural que permitirá ao crítico encontrar as possíveis redes relacionais entre poetas, formulando, assim, variados percursos de

leituras da tradição. Campos, assim, configura-se como um arguto leitor de formas, discutindo-as crítico e criativamente em seus ensaios, poemas e traduções.

### 1.1.3 O Concretismo e o raciocínio diagonal

Encontramos esboços da plagiotropia já nas manifestações do Concretismo, para tal, observemos estes trechos da *Teoria da Poesia Concreta*:

O movimento de poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira. Pôs ideias e autores em circulação. Procedeu a revisões do nosso passado literário. Colocou problemas e propôs opções (...) Pensou o nacional não em termos exóticos, mas em dimensão crítica (CAMPOS, 2006, p.9).

O núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema (CAMPOS, 2006, p.72)

Ao lermos o trecho acima citado do “Manifesto da Poesia Concreta”, de Augusto de Campos, é possível percebermos um paralelo entre o desenho plagiotrópico e o conceito de estrutura preconizado pelos concretistas. O ponto central reside no sistema relacional, no qual todas as partes tem igual importância para construção deste núcleo poético. Aqui se rompe com o encadeamento sucessivo e linear do verso, para se propor um raciocínio diagonal construído por meio de partes que atuam como verdadeiros fios, lançados para os lados, produzindo a trama do núcleo poético. A este respeito comenta Haroldo de Campos:

Na poesia concreta brasileira temos um exemplo frisante de contestação até programática do dogma da linearidade (desde os primeiros manifestos, a culminar no *Plano Piloto*, de 1958: ‘estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear’), assim como de manipulação criativa dos efeitos da simultaneidade para a produção de textos destinados a uma leitura não linear, mas plúrima (2013a, p.118).

Ele prossegue dando como exemplo o poema, da série *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, “Lygia Fingers”. Os fonemas marcados por cores diferentes representam esta dinâmica espacial, oposta à leitura linear. Aplica-se o leitor a construir constelações de sons, guiados por um código de cores, num exercício que instaura

dinamicidade e espacialidade à leitura, pedindo deste uma postura diferenciada perante o texto escrito. Esta tônica, posta mais patentemente na fase concreta, será perseguida, embora de diferentes maneiras, também pela obra de Haroldo de Campos, somada a outros aportes de sua poética, como o uso singular da pontuação e o trabalho marcante com a porção sonora do texto.

#### 1.1.4 Uma lógica de ramificações

A plagiotropia é praticada por aqueles que veem o ato criador como um convite a repensar a tradição. Borges (2000, p. 79) em “Kafka e seus precursores”, empenha um estudo do estilo de Kafka, apontando possíveis relações entre sua obra e trechos de Aristóteles, Kierkegaard, Han Yu, prosador do século IX, entre outros. A partir daí, defende que cada escritor “cria os seus precursores” e que o “trabalho” deste “modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”. Borges chama atenção para o fato de que todas estas conexões vieram à tona a partir da leitura de Kafka, e que separadamente elas não apresentam qualquer ligação aparente, a obra kafkiana funciona como catalisadora, criando precursores. Perrone-Moisés (1998, p. 95), comentando o texto de Borges, afirma ainda que “uma obra forte nos obriga a uma releitura de todo o passado literário, onde passaremos a encontrar não as fontes daqueles novo autor, mas obras que se tornam legíveis e interessantes porque existe este autor moderno”.

O termo plagiotropia é geralmente utilizado no âmbito da Biologia, e diz respeito à mudança de direção no crescimento de uma planta (WENDLING, 2003). Essa, em processo plagiotrópico, impõe ao seu corpo vegetal um desvio, com um desenvolvimento similar ao dos galhos, ou seja, rechaça um crescimento ortotrópico, vertical, e avança para os lados; este processo acaba por dar a planta um aspecto vergado. Ao tomar o *modus operandi* deste acontecimento do plano biológico e imprimi-lo à floração da literatura, à sua evolução das formas, Haroldo de Campos nos aponta uma outra compreensão: ao invés de seguirmos uma linha ortotrópica, devemos colocá-la “em pânico”, buscando o desvio criativo, através da aproximação de obras afastadas por tempos e estilos literários, permitindo repensar os cânones:

Em matéria de literatura, é sempre bom colocar-se, de quando em quando, a diacrônica em pânico. ‘O pulo tigrino no passado’, como o descreveu Walter Benjamin com faro dialético. Tratamento de cura preventiva contra o respeito reverencial dos historiadores de ofício. Que sempre virão outra vez arrumar

nas prateleiras os autores e obras temporariamente deslocados dos nichos ‘gloriosos’, pois têm ouvidos à prova de abalos sísmicos, paciência cadaverosa e uma suspicácia vaticana diante do milagre (CAMPOS, 2013, p. 10).

Esta necessidade de pôr em questão a diacronia, como foi mencionado aqui neste capítulo, faz parte do ímpeto revisor da sincronia. A expressão “pôr em pânico” é bastante substancial para afirmarmos que os exercícios crítico, poético e o método de tradução de Campos aproximam poéticas a partir da obliquidade, chamando ao pensamento sincrônico, a plasticidade do desvio, como no termo grego “*plágios*”. “Pôr a diacronia em pânico” é, pois, inserir na estabilidade plana de uma linha evolutiva, a violência e abertura da instabilidade, principalmente no que o vocábulo “pânico” contém de “medo” e “ansiedade”. A desestabilização do sistema fica restrita ao primeiro momento, para que, num segundo tempo, se proponha novas organizações. “Pôr a diacronia em pânico” é sincronizar dicções poéticas a partir do leme da obliquidade. *Mutatis mutandis*, nesta linha, o raciocínio plagiotrópico também se propaga, ao negar a linearidade, alavancado por uma flexibilidade de raciocínio para os lados: é a lógica das ramificações, provocando amálgamas criativos no âmbito da tradição. Essa ideia é reforçada, mais ainda, na medida em que se compreende o processo de interação como conversas entre estruturas:

Fichte pensa, então, poder fundar aqui um conhecimento imediato e seguro através da conexão de duas formas de consciência (da forma e da forma da forma ou do saber e do saber do saber), as quais se traspassam mutuamente e retornam para si mesmas. O sujeito absoluto, para quem a ação da liberdade se dirige com exclusividade, é o centro desta reflexão e, portanto, deve ser conhecido imediatamente. Não se trata de um conhecimento de um objeto através da intuição, mas do autoconhecimento de um método, de um elemento formal – o sujeito absoluto não representa nada além disso (BENJAMIN, 2002, p. 30).

Percebemos que o ‘sujeito absoluto’, enquanto ‘autoconhecimento de um método’, nos confirma uma necessidade intrínseca ao pensamento plagiotrópico: este tipo de leitura exige uma consciência ciente das medulas da arte, do que se passa no seu interior, enquanto estrutura. O artista deve então estudar o tecido textual, suas costuras e, a partir das ressonâncias entre formas, desenvolver um pensar que ‘se torna forma da forma’, um pensar *trans*-formador : um fio de linha que costura de forma transversal os textos.

Benjamin (2012, p. 242-243) vota à “humanidade redimida”, o poder de apropriar-se do seu passado: “somente para a humanidade redimida o seu passado tornou-se citável, em cada um dos seus momentos”. Contudo, esta citação de um passado não se torna uma reprodução por suposta fidelidade, ele defende uma articulação deste conteúdo e diz ainda: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” A expressão “apropriar-se de uma recordação” indica, através do uso do verbo apropriar-se, que esse passado é passível de ser revisto, de tornar-se próprio, próximo, mesmo que distante de nós. Unida a esta ideia está a palavra recordação: articulá-la é admitir a memória enquanto constructo de fragmentos, é imprimir ao passado um sentido de incompletude, posto que nunca será possível reabilitá-lo minuciosamente como ele foi. A possibilidade de vislumbrar este passado enquanto constructo de fragmentos, aproxima-se bastante ao modo pelo qual opera a plagiotropia enquanto procedimento, isto é, como articulador de formas. Este fazer não se propõe a voltar ao passado para conhecê-lo como ele foi, até porque o fato de ser ou não algo é pontual, tem em si uma ideia de acabamento. Quando se pensa no passado enquanto constructo de fragmentos, percebe-se que este está suscetível de ser revisitado, e que ele não reside na linha evolutiva como fato pronto e acabado. Dependendo do ponto de vista no qual podemos nos apoiar, porque a sincronia está potencialmente situada no presente<sup>10</sup>, podemos re-construí-lo. A plagiotropia rearticula o passado quando repensa, transforma, reorganiza o desenho de um cânone. Contudo, é importante frisar que a própria ideia de cânone é nociva enquanto fato acabado, e é justamente por não entendê-la desse modo que o conceito haroldiano permite redesenhar as relações entre os autores ao longo do tempo:

Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como redentor; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilégio exclusivo* do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 2012, p. 243-244, grifo do autor).

---

<sup>10</sup> “Para mim, a poética sincrônica é sempre uma poética *situada* na acepção sartriana do termo. Neste sentido ela não opera no vazio (‘a literatura não existe no vácuo’, já proclamava Ezra Pound), mas está inserida na história: só pode assumi-la um homem datado e inscrito num dado tempo histórico, o presente (CAMPOS, 1977, p.216).

Compor um cânone literário é ter em si um ponto de vista específico sobre a literatura e, a partir daí, escolher seu elenco de ‘vencedores’. Entretanto, é nessa perspectiva que autores divergentes, vozes dissonantes, são postos à margem, desconsiderados. No Brasil, citamos como exemplo o caso da pouca ou nula exploração crítica do poeta Sousândrade. Foi justamente a compreensão benjaminiana da necessidade de “escovar a história a contrapelo” que permitiu a Haroldo de Campos e Augusto de Campos lançarem-se novamente ao passado para rearticulá-lo enquanto diferença, emergindo, a partir de uma análise arguta, a poética do maranhense esquecido. O compêndio destes estudos está no livro *Revisão de Sousândrade*, que não só reposicionou o nome do poeta, mas também foi responsável por revisar e recusar alguns preconceitos de certa crítica:

Este trabalho propõe-se a ser a primeira etapa para um estudo definitivo da obra sousandradina. Propõe-se a romper o “blackout da História”. A repor em circulação alguns dos textos básicos do poeta maranhense, numa amostragem preliminar [...] Impõe-se o reexame de certas colocações daquela crítica de exceção [...] crítica minoritária, de uma ou outra forma, por uma espécie de compromisso ritualizante na reiteração de alguns pontos de vistas preconcebidos, tem, pode-se dizer, favorecido mais a configuração de um esotérico “mito” sousandradino do que a sua iluminação (CAMPOS, 2002a, p. 24).

É inegável, pois, que nosso Romantismo passe então por uma reavaliação: não se pode mais voltar a esse passado, ignorando as contribuições estéticas de Sousândrade. Rer ler a tradição não é passar um rolo compressor sobre o processo histórico, as conexões que se formam, atualizando autores do passado, no processo do *make it new* poundiano, compreende este desenrolar da história enquanto interação do passado e do presente. Sobre isto, Benjamin (2012, p. 251) afirma:

O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele arranca à época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. O resultado desse procedimento é que assim se preserva e transcende *na obra* o conjunto da obra, *no conjunto da obra* a época e *na época* a totalidade do processo histórico .

A plagiotropia também pratica este ato de preservar e transcender a totalidade do processo histórico: ao tomar uma forma oriunda do *Fausto*, por exemplo, Haroldo de Campos, não a dissolve, fazendo com que não se possa mais reconhecê-la enquanto parte do *Fausto*, o que ocorre é que ao adentrar o corpo do texto haroldiano, o texto de Goethe, lido sob a ótica de Campos, é posto em diálogo, cada um permanecendo como uma unidade (como será possível vislumbrar no último capítulo do presente trabalho). Contudo, a conversa que se processa permite ao texto de Goethe ser transcendido em razão da interação com um presente, possibilitando às gerações contemporâneas lançar sobre o passado um novo olhar. No desenho da espiral, o fazer constelar permite um caráter provisório à história, propiciando a volta. Entretanto, não para repeti-la, é o desvio de rota que se preconiza quando se pretende a consideração de um fato por todos os lados. Neste intento, desviamos o curso da nossa discussão, e propomos uma relação estrutural, entre o desenho da plagiotropia, e uma escultura barroca de Gian Lorenzo Bernini, “O êxtase de Santa Teresa” (Imagem 1). A definição de Haroldo de Campos sobre o procedimento plagiotrópico nos autoriza esta convergência, já que é no caráter de transversalidade, uma notação plástica, que reside o diferencial de sua proposta de releitura da tradição. Seguiremos, assim, no estudo da plagiotropia, inserindo aqui outra vereda de discussão, da mesma maneira que levados por uma ótica síncrono-diacrônica, voltamos à obra do escultor italiano, abrindo-lhe novas constelações.

### **1.2.1. A pele sinuosa de Teresa e o êxtase da serpente**

Um bombeamento flui do manto oceânico de Teresa D’Ávila sacudindo os sólidos em movimentos febris. As ondulações absorvem o fruidor que observa atentamente: estamos diante de “O Êxtase de Santa Teresa”, de Bernini, (doravante OEST); Idealizada entre 1647-1652, a obra pode ser visualizada na igreja de Santa Maria Della Vittoria, em Roma. Bernini imprimiu neste trabalho as marcas indeléveis de suas mãos, moldando no material marmóreo as palavras de um demiurgo: “e lhes soprou nas narinas o fôlego de vida, e o homem passou a ser alma vivente (Gênesis,

2.7)”<sup>11</sup>. A escultura foi inspirada num relato da monja espanhola Teresa nascida na cidade de Ávila:

Feminista *avant la lettre*, esta monja carmelita do século XVI, ao revolucionar a espiritualidade cristã, incomodou as autoridades eclesiásticas de seu tempo, a ponto de o núncio papal na Espanha, dom Felipe Segá, denunciá-la, em 1578, como “mulher inquieta, errante, desobediente e contumaz”. Se escapou de ser queimada como “bruxa” na fogueira da Inquisição, foi graças aos teólogos que ousaram confirmar a ortodoxia de seus escritos (BETTO, 2010, p.10).

Alguns dos caracteres barrocos impressos em OEST nos permitem aproximá-lo, como em linha d’água, da constituição do traço plagiotrópico. Sinalizamos uma possibilidade de leitura síncrono-diacrônica, de um momento do passado onde poderíamos ver *em formas* o desenho do corpo plagiotrópico. Com tal intento escolhemos o escultor italiano Bernini: suas esculturas contorcidas, impregnadas pelos volteios e volutas do traço barroco, são capazes de desafiar a própria gravidade: tornando-se assim minutos registrados de pura tensão. Os gestos escultóricos denunciam a carne humana no sofrimento de alguns personagens, em seus semblantes desesperados como em “*Anima Danata*”; em minutos condensados, fotográficos, de metamorfose num outro, como em “Apolo e Dafne”, quando esta é registrada no limiar humano/vegetal: seus dedos, alguns de carne, outros, ramos de loureiro; nas faces carregadas de gozo espiritual-carnal de OEST:

A noção de momento é integrada à noção de acontecimento; a figura escultória intervém no espaço plástico, possibilitando nova interpretação. Para a relação escultura e seu entorno, Bernini utiliza o termo ‘*contrapposti*’. O *Diário de Chantelou* contém informações sobre a técnica escultória berniniana, assim como afirmações do artista: “*representar o natural é servil...A natureza segundo a ideia não é o mesmo que imitação...*” (MARCONDES, 2000, p. 30)

O barroco [...] quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade [...]O barroco exerce momentaneamente um efeito poderoso (...) Ele não evoca a plenitude do ser, mas o devir, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade. Não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado (WÖLFFLIN, 2012, p. 47-48).

---

<sup>11</sup> BÍBLIA DE ESTUDOS DE GENEBRA, 2009.

Wölfflin (2012, p. 93) insiste num “estado de excitação” que perpassa o estilo barroco, levando a necessidade de “representar coisas em movimento”, e a uma “aceleração da ação”. A plagiotropia é herdeira desse impulso de mobilidade, pois se vale desta força/ação para repensar a tradição. Sem dúvida, no ato de dialogar com o discurso do outro, põe-se tanto a informação estética em movimento, aquela que sai do tecido textual original e passa ao texto de outro autor, num tempo histórico diferente, como se pedisse da crítica uma nova ação de leitura, uma nova postura diante do texto original.

A sinuosidade, o caminhar serpenteante, é própria da plagiotropia, necessária a um conceito que anseia analogias, sincronia constelar. Na escultura, a tempestade espiritual interna de sua personagem humana está impressa no manto assaltado por um conjunto não linear de ondas por todos os lados, numa vontade de mimetizar as entranhas penetradas de Teresa, pela flecha pontuda do anjo, tripas roubadas, posteriormente substituídas pelo ‘amor divino’. Os movimentos são turvos, disformes, púrpuras, *kalkháino*, aqueles que o ‘mar assume em dias de tempestade’, a fala turva de ‘Antígona’ de Sófocles-Hoelderlin<sup>12</sup>. O manto é assim tomado por este mar de sensações, que serpenteia no corpo de Teresa, convidando o fruidor a meditar. Aqui, ressoa o traço sinuoso, aquilo que permite o sair da linha reta, para o seguir das constelações, ressoantes por todos os lados. É interessante lembrarmos ainda que o corpo de Teresa está contorcido, o fato de estar sobre nuvens, nos permite ainda mais esta aproximação. O corpo que se permite ver a realidade por outro ângulo, invertido de sua ordem natural. A questão da tensão é também uma constante da escultura do século XVII, principalmente no tocante ao barroco italiano. O artista buscava transformar a frieza do mármore branco, através de uma pletora de sentimentos violentos, fazendo do exterior do corpo, um retrato do interior assaltado por ondas pulsantes de emoções:

---

<sup>12</sup>Lembramos aqui o ensaio “A palavra vermelha de Hoelderlin”, de Haroldo de Campos, impresso em *Arte no horizonte do provável*. A tradução de *Antígona* efetuada pelo poeta alemão rende uma discussão sobre o conceito de tradução como ‘transcrição’. Ele explica que a polêmica levantada pelos coevos de Hoelderlin –tendo entre eles Goethe, Schiller, por exemplo – com relação ao trecho “*Que se passa? Tua fala se turva de vermelho*”, seria incongruente, se entendida na perspectiva da tradução criativa. A palavra “*kalkháino*”, do grego, denota a cor “escura da púrpura e que, em sentido figurado (...) quer dizer: ‘estar sombrio, mergulhado em reflexões, meditar profundamente sobre qualquer coisa’” (CAMPOS, 1977, p. 99). Retomamos esta acepção para o manto de Santa Teresa, no que ele convida ao observador a ‘meditação’, um exercício de movimentação intelectual, interior, desaguando numa ideia de movimento da mente posta a serviço de relacionar-se com a obra de arte.

Todos os esses sentimentos tinham de ser retratados em sua forma extrema – tendência que culminou nas explosões veementes das tragédias de Racine. Esses movimentos da alma eram exteriorizados por movimentos do corpo e do rosto, ou seja, pela ação. As manifestações exteriores de um estado de santidade converteram-se nas de um transporte de paixão. O santo do período barroco é um confessor da fé – demonstra a fé através da palavra, do martírio e do êxtase (BAZIN, 2010, p.16-17).

A tensão assim posta chama à discussão o aspecto do dinamismo, uma vez que esta é representada a partir de um conjunto de emoções. A busca por imprimir, na carne, as oscilações da dor, do amor, da raiva, da frustração, etc., unida ao talento de Bernini foi capaz de revolucionar a arte dos bustos, conferindo a estes um sopro de humanidade: “No Renascimento tendia-se a representar o modelo numa espécie de imortalidade petrificada, enquanto Bernini o mostra no pleno vigor da ação (BAZIN, 2010, p.19). Basta lembrarmos aqui do busto de Constanza Bonarelli (Imagem 2), esculpido sob o signo da sensualidade. Os cabelos penteados para trás deixam saltar os olhos, muito abertos, como se observassem algo atentamente, além de acentuarem uma leve protuberância na linha de um nariz um tanto grosseiro. A boca, contudo, desenhada por lábios carnudos, e entreaberta, é o traço que mais faz coro à fenda no decote, deixando sutilmente, à mostra, a curva de um seio farto. Constanza, assim, longe de representar esta “imortalidade petrificada”, é uma explosão de vida e erotismo, uma pulsão da carne construída por uma beleza animalesca e imperfeita.

A plethora de emoções violentas estimula, do mesmo modo, em OEST, uma dinamicidade, que está em vários elementos da escultura, como numa linha que percorre toda sua extensão, relacionando as diferentes partes entre si, fazendo-as ressoarem. Exemplos disto é a linha de movimento que percorre o manto desalinhado, vestindo o corpo da monja de tempestade carnal-espiritual, e que prossegue lançada ao manto do anjo, permitindo uma união das duas figuras a partir dos tecidos. Daqui podemos resgatar a ideia de “organismo”, comentada por Merleau-Ponty em “A dúvida de Cézanne”. Afirma o filósofo que Cézanne, em sua composição, procurava ajustar o ritmo pulsante de todas as coisas, colocando em consonância aquilo que a nossa visão costumeiramente afastava ou deformava. Seu traço organizava as coisas criativamente: a tinta conscientemente utilizada transformava a tela num “organismo nascente”:

O que motiva um gesto do pintor não pode residir unicamente na perspectiva ou na geometria, em leis da decomposição das cores ou em qualquer outro conhecimento. Para todos os gestos que pouco a pouco fazem um quadro só há um motivo, a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta - a que Cézanne justamente chamava "motivo" (...) Tratava-se, esquecida toda a ciência, de recuperar por meio destas ciências a constituição da paisagem como organismo nascente. Era necessário ligar umas às outras todas as vistas parciais que o olhar tomava, reunir o que se dispersa pela versatilidade dos olhos, "associar as mãos errantes da natureza", diz Gasquet. "Há um minuto do mundo que passa, é preciso pintá-lo em sua realidade. (MERLEAU-PONTY, 2004, 119)

Sendo assim, podemos tomar este princípio, guardadas as diferenças, para a dinâmica erótica que irrompe em todo OEST. Bataille (1987, p. 85), em "O Erotismo", comenta que "o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite". Em OEST, esta fusão fica patente nas inúmeras redes relacionais marcadas por pequenos índices na escultura. Os mantos de Teresa e do anjo se tocam, fundidos numa constituição análoga, na dinâmica dos tecidos serpenteantes, plenos de curvas, contorcidos em suma. Os rostos também estão relacionados pela gradação da expressão irônico-apaixonada do anjo, culminando no êxtase da boca entreaberta e cabeça lançada para trás de Teresa. Há ainda a mão do anjo que toca o manto da freira, num gesto para descobrir os seios dela. Cabem ainda alguns comentários sobre a noção de organismo mencionada mais acima. A mão direita de Teresa está posicionada nas pontas direitas, na continuidade do manto, como se manto e mão, tecido e corpo, tivessem se tornado a mesma coisa. Apenas um de seus dedos está separado do resto da mão, o indicador, os demais estão unidos: médio e anular completamente unidos, seguidos pelo dedo mínimo que delicadamente toca sua ponta, permanecendo ligado ao anular.

O anjo, por sua vez, tem a mão esquerda levemente escondida pelo manto de Teresa, num gesto para despir a parte de cima do tecido que cobre a freira. No tocar o manto, seus dedos estão continuados pelas curvas do tecido. Sua mão direita, curiosamente, analogamente à mão de Teresa, está com os dedos médio e anular ligados, com uma pequena diferença, a mão do anjo apresenta esta ligação de maneira sutil: a ponta do anular "ligada" ao dedo médio, por um prolongamento fino do mármore. Os corpos abolidos em seus limites materiais tornam-se líquidos, eróticos em suma. Esses prolongamentos testemunham a vivacidade, como um sangue que pulsa, conferida ao conjunto da escultura, tornando-a uma espécie de organismo, como se as

sensações furiosas que envolvem o corpo de Teresa estivessem lançadas por todos os lados e fossem capaz de relacionar fragmentos entre si.

Há ainda outra curiosidade na união dos dedos nas mãos de ambos os personagens: o mínimo de Teresa, ao tocar a ponta no anular, assim como o anular do Anjo, ao roçar o dedo médio, apresentam, semelhantemente, um prolongamento, como se tivessem se tocado ainda quando o mármore estava mole, produzindo um pequeno traço que os unem ao dedo do lado. Esta técnica acaba efetuando uma sensação de derretimento, liquidificando o mármore já endurecido. Isto nos conduz a um tipo de temperatura alta da escultura: um calor que emana dos raios dourados que emolduram a parte de cima, além de estar metaforizado nas sensações que correm os corpos. Aqui recuperamos a noção de amolecimento das massas apontada por Wölfflin no Barroco, um traço insistente nas esculturas de Bernini:

A ampliação das formas, característica do estilo barroco, está ligada a uma concepção completamente nova da matéria, ou seja, daquela matéria ideal cuja vida e comportamentos internos permitem aos membros da construção se expressar. É como se a matéria dura e quebradiça da Renascença tivesse se tornado *tenra e saborosa*. Por vezes nos sentimos tentados a pensar em argila [...] *As formas duras e pontudas são embotadas e amolecidas, as formas angulosas são arredondadas*. (WÖLFFLIN, 2012, p. 59-60, grifo do autor)

Como pequenos índices, sacudidos pelo movimento que toma conta da totalidade da escultura, devemos chamar a atenção para uma “multiplicidade” de “atos para ação”, isso é, embora haja um movimento que perpassa sua totalidade, não podemos falar deste como algo uniforme, cada fragmento instaura sua singularidade de resposta a essa rede móvel. Wölfflin referencia que essa particularidade é típica do Barroco, e conduz a um “extraordinário dispêndio de energia”:

[...] Que agitação, que distorções! Todos os movimentos voluntários se tornam mais penosos, mais difíceis, exigindo um extraordinário dispêndio de energia. Além disso, os membros não agem de modo autônomo e livre, mas em parte arrastam o resto do corpo no movimento. A emoção exacerbada até o êxtase e o arroubo não pode ser expressa uniformemente em todo o corpo: a emoção irrompe com violência desmedida em certas partes do corpo, enquanto o resto do corpo continua submetido apenas ao peso (2012, p. 94)

Existe assim uma rede radial que vai perpassando fragmentos da escultura, relacionando-os entre si, mesmo de maneira não uniforme: a gradação entre a expressão irônico-apaixonada do Anjo e o êxtase de Teresa, as curvas do manto angelical e do manto da freira, as mãos dos personagens, a alta temperatura emanada dos raios para os corpos, e dos corpos entre si. É neste caminho, a partir desta técnica expressiva de rede relacional em OEST, que partimos para o desenho da plagiotropia. O princípio que permite a relação provocada plagiotropicamente passa pela leitura das estruturas formais presentes no texto literário. As ligações necessárias, ressoadas plagiotropicamente, por um grupo de “raios” ou estruturas formais, permitem que os textos dialoguem entre si. Escaneadas nas estruturas textuais, estes raios migram para a reordenação da tradição, conformando novas organizações do plano literário. Este impulso para relação aqui nos vale sobremaneira, no que lhe pertence a ideia de ‘porosidade de limite’, a plagiotropia necessita desta abertura porosa para efetuar-se, são justamente esses poros que permitem a passagem sincrônica, o dialogar. Mas esse movimento não comporta a ideia de caos, uma vez que os diálogos entre obras só acontece na medida em que há leitura consciente das estruturas mais profundas de um texto, e essa verticalidade permite o ver de uma forma em outra. Isto implica dizer que não são todas e quaisquer formas que podem dialogar entre si, mas que essa porosidade de limite deve existir para permissão do diálogo. Pensamos aqui, guardadas as devidas diferenças, no termo “projeção” cunhado por Bóris Schnaiderman (1977, p. 7): “o mundo em que tudo se projeta contra tudo, onde não há limites precisos entre coisa alguma, o reino do deliquescente e do jamais acabado, da fluidez e do infundável”. Irene Machado em “Projeções da Semiótica da Cultura no Brasil”, expõe sua dívida para com o conceito quando afirma:

Assim concebido, projeção é um mecanismo dialógico concernente ao relacionamento entre coisas no mundo ou em diferentes sistemas, tanto na natureza quanto na cultura. Em vez de isolá-los, a projeção coloca-os **no mesmo ecossistema**. No contexto da cultura, projeção é o modo que nos leva a compreender como culturas diferentes podem estar relacionadas e enriquecerem-se mutuamente apesar de constituírem **sistemas diferentes** de signos (2003, p. 174, grifo nosso).

Preferimos trabalhar na linha da “porosidade de limites”, logo, não compartilhamos totalmente com a noção de que “tudo se projeta contra tudo”. Partir da noção desta ausência, para nossa discussão, deixa-nos a impressão caótica de que num

sistema como o da tradição literária, tudo possa se *projetar* em tudo, não levando em consideração as múltiplas diferenças que cercam obras produzidas tanto numa mesma cultura como em culturas diferentes. Sobre isso, Machado chama atenção:

Pesadas as diferenças linguísticas, histórico-sociais, espaço-temporais, existem muitos aspectos que aproximam a cultura russa da cultura brasileira. Trata-se, contudo, de uma **proximidade exclusivamente semiótica**. Em hipótese alguma é lícito supor que os mistérios da alma eslava, enraizados em tempos remotos, possam se assemelhar ao exotismo de uma cultura jovem, distante e convulsiva (2003, p. 175, grifo nosso)

Chamamos atenção aqui para expressão “exclusivamente semiótica”, pois é neste âmbito que desejamos relacionar o termo de Schnaiderman à plagiotropia. O conceito haroldiano parte da noção de diálogo, quando uma forma vê-se *projetada* em outra, assim, este exercício não deve anular as diferenças “linguísticas, histórico-sociais, espaço-temporais”, oriundas dos textos, mas pô-las em contato. Este contato permitirá que um presente renove seu olhar diante de um passado, e que este, escovado a contrapelo pelo “anjo esquerdo da história”, revele novas nuances para o futuro.

Nesta esteira, índices como o de contorção, de ambiguidade e de dinamismo componentes do traço barroco, apontados aqui na escultura de Bernini, também nos permitem traçar uma linha comparativa com o traço plagiotrópico. A contorção figurada em índices como: o sutil molde da mão esquerda de Teresa – dedos encurvados, o dobre de todo o braço posicionado no baixo ventre, as curvas do seu manto, o contorcer do seu corpo, manifesta ao fruidor a importância do traçado às avessas, contorção, para estrutura de OEST, impresso não somente aqui, mas em outras obras de Bernini<sup>13</sup>. O movimento contorcido assemelha-se ao desejo de espacialidade, como numa vontade de observar um fato por novos ângulos.

As figuras em OEST estão posicionadas, por meio de índices, de “modo oblíquo em relação ao espectador”, traço constitutivo do “modo pictórico”, doador de movimento à arquitetura barroca (WÖLFFLIN, 2012, p. 42). Mais uma vez recupera-se aqui esta noção de obliquidade contraposta ao que é linear, plano. Sabemos que o barroco buscou incessantemente este desenho, e para a escultura em questão,

---

<sup>13</sup>Podemos perceber este traçado às avessas, contorcido, em obras como “Ludovica Albertoni” e “O Rapto de Prosérpina”.

fragmentando alguns dos sentidos encrustados na etimologia de “obliquidade”, teríamos a noção de “ambiguidade”: “lat. *obliquitas, átis* 'obliquidade, sentido embaraçado, ambiguidade, equívoco, obscuridade’<sup>14</sup>. Percebemos, assim, a partir da ambiguidade contida na obliquidade, o “esfumar” da noção de êxtase capaz de amalgamar os sentidos de carnal-espiritual, elevando a categoria de erotismo a outro nível. Haroldo de Campos, ao comentar o conceito de plagiotropia, indica seu caráter transversal, oblíquo, pois, contrariando a linha reta (CAMPOS, 2005, p.76). É curioso o fato de que é justamente esta obliquidade, para o traço barroco, que doa movimento as massas, o dinamismo aqui é construído pela perspectiva do “obscuro”, do “ambíguo”, daquilo que não deseja estar definido, mas que tem nesta “abertura” sua vivacidade. A perspectiva plagiotrópica deseja se valer dessa obliquidade, tomando um caminho diverso nos estudos de uma tradição literária, e, ao fazê-lo, imprime dinamismo nestes, pois propõe sempre novos traçados. Esta ambição acaba por doar vivacidade ao resgatar obras já gastas pelas mesmas leituras ao longo do tempo, e instaurar o estatuto da possibilidade, do “talvez” mallarmeano.

Em OEST, Teresa tem sua cabeça lançada para trás, num enfoque de um gozo carnal-espiritual. Na escultura esta dúvida não se resolve, e não deseja jamais ser resolvida, pois reside aqui o estatuto de “desautomatização” da obra: é doado ao fiel a possibilidade de observar, fruir o êxtase que deveria ser apenas do espírito, mas que está deliquescido pela materialidade dos corpos. Sobre a particularidade desse êxtase, valemo-nos de Bataille (1987, p.15): “A paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento”. Teresa e o Anjo carregam em seus corpos sensações: uma misto de gozo e dor, outro, no rosto, misto de ironia e um possível interesse apaixonado. Aqui mais uma vez, impõe-se a ambiguidade, o discurso de vereda oblíqua, que não almeja “uma verdade”, mas que deixa ao futuro a alternativa de (des)construção dos sentidos.

Teresa tem seu êxtase adensado, pois levita literalmente. Ao mármore é doada uma leveza, quase uma fluidez, e o corpo de Teresa adquire espacialidade – é prolongado, sai da linha reta, do solo – na medida em que compartilha do voo sobrenatural do Anjo. A esfera do encontro humano com o divino é sobrenatural, dá-se

---

<sup>14</sup> Houaiss versão eletrônica 3.0

no ar: aqui não é o Anjo que visita Teresa na terra, mas Teresa que o encontra nos céus. Logo, nos pomos a pergunta: o gesto de penetrá-la com a flecha paira no limiar de já ter sido executado, para após ser refeito, ou Teresa ainda seria ferida? Se assim for, como Teresa levita até os céus? Essas questões também se carregam de ambiguidade, não possibilitando ao fruidor uma explicação apenas, mas abrindo-se numa pletera de possíveis. Essa abertura indica para o futuro a possibilidade de revisar este passado barroco, aqui tão profundamente arraigado à questão religiosa.

Nessa linha, cabem, pois, alguns questionamentos sobre a flecha dourada que está na mão do Anjo. Algo que salta aos olhos, num primeiro momento, é que esta, pelo traço e pela cor, é quase um prolongamento dos raios dourados que emolduram a parte de cima da escultura, sendo assim, sente-se a temperatura alta da flecha flamejante. É interessante notar aqui o resultado em Bernini do relato de Teresa, quando esta anuncia a visualização de um “dardo de ouro” cuja ponta “parecia haver um pouco de fogo”:

Quis o Senhor que eu visse aqui algumas vezes essa visão: via um anjo junto de mim do lado esquerdo em forma corporal, o que não costumo ver, a não ser por maravilha. Ainda que muitas vezes se me apresentem anjos, é sem vê-los, mas com a visão passada, de que falei primeiro. Esta visão quis o Senhor que eu visse assim: não era grande, mas pequeno, muito bonito, o rosto tão aceso que parecia dos anjos muito elevados que parecem que se abrasam inteiros. Devem ser os que chamam de querubins, pois os nomes eles não dizem, mas vejo bem que no céu há tanta diferença de uns anjos a outros, de outros a outros, que não saberia dizer. Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes no meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma como menos do que Deus. Não é uma dor corporal, mas espiritual, ainda que deixe o corpo de participar em alguma coisa e até bastante. É uma corte tão suave que se passa a alma e Deus que suplico ou sua bondade que a dê experimentar a quem pensar que eu minto (D'ÁVILA, 2010, p.267).

Primeiramente, chamamos atenção para o fato de que a flecha encontra-se em punho, ao invés de presa na aljava, favorecendo a noção de movimento que percorre a escultura como um todo. A posição oblíqua que ela possui, acompanhando o movimento do pescoço do anjo, apontada para a região do ventre, contraria o relato de Teresa: “Ele parecia enfiá-lo algumas vezes no meu coração e chegava às entranhas”. O dardo dourado, nas palavras de Teresa, está reposicionado na escultura de Bernini, do

mesmo modo que a posição do anjo diante de Teresa. Percebemos que este não se encontra curvado a inserir uma flecha no coração da penitente, mas em posição vertical, com o corpo semi-virado, pernas em desalinho, uma para frente, outra recuada. Os braços executam ações mais diretas: numa mão a flecha posta delicadamente (o gesto aqui é sutil, observem como ele a segura com os dedos); no outro, as mãos ousam levantar também sutilmente o manto próximo aos seios. Bernini imprimiu aqui seu dedo artístico, não desejando que sua escultura copiasse servilmente as palavras da monja. É mister lembrar que o artista barroco também escolhe um episódio de visão e contato sobrenatural em particular, já que o *Livro da Vida* conta com variados exemplos disto. A feição angélica denuncia mais um vetor de ironia apaixonada, e não pia, doando ao sorriso angelical um quê de mistério insolúvel. Devemos lembrar, do mesmo modo, que é possível ler a flecha como símbolo fálico, ainda mais porque a flecha está apontada para o baixo ventre, uma zona erógena, ligada à fecundidade, e ao leito maternal.

Destacamos, da mesma maneira, que estas observações reiteram a nossa linha de relação homológica entre esta obra de Bernini e o conceito de plagiotropia. Estamos chamando atenção para o fato de que a flecha está posicionada para o ventre de Teresa, zona de maternal, logo, de criação. No diálogo plagiotrópico cria-se sempre uma nova informação, provocada pelo contato das formas no interior de um texto. A plagiotropia considera o inflamar no sentido de estímulo ao novo, pondo em questão a perenidade da tradição. É importante ressaltar ainda o ponto de contato entre a nova dimensão do sagrado e o conceito haroldiano. A plagiotropia se faz na medida em que deseja a presença do outro, necessita mesmo dessa presença para produzir o ponto de contato, para o caso de Bernini, não adianta “tentear a travessia”<sup>15</sup> pelas redes de sua obra, insistindo numa compreensão polarizada do sagrado, mas é preciso buscar compreendê-lo em consonância com o profano, buscando nas origens estas relações.

O desejo de ser penetrada pela flecha, configurado no quase chamamento da mão esquerda de Teresa com o dedo indicador, curvado num gesto convidativo, provoca toda uma desconstrução de seu corpo, uma dissolução, pois, patente nas curvas que (des)caracterizam todo o desenho do manto. Mais uma vez Bataille (1987, p.14): “Há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental da morte. O que está

---

<sup>15</sup> Parte de um verso de “circuladô de fulô”, de *Galáxias*.

em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas”. Apontada para o baixo ventre, o dardo inflamado, a meio caminho de ser penetrado, pode remontar ainda a uma espécie de poder de fecundação, ou seja, de transformar o corpo mortal de Teresa em um corpo sobrenatural, reiterando esta fusão do material e do espiritual, afã tipicamente barroco.

A flecha dourada, no eco da temperatura elevada da parte superior da escultura, são índices da luz divina que adentra todo o corpo de Teresa, elevando consequentemente sua temperatura corporal, e enfatizando o êxtase. Contudo, este é também calor, sensação corpórea, que lança ao material marmóreo uma vibração violenta no manto da santa, similar ao orgasmo. Aliás, essa notação leva-nos a crer que, pela análise de diversos fragmentos, Bernini quisesse lançar uma acepção menos comum do sagrado, longe daquela que entende este na polarização com o profano. Bataille (1987, p.145) comenta:

Num estudo dos mais interessantes, o padre Louis Beirnaert, examinando a aproximação que a linguagem dos místicos introduz entre a experiência do amor divino e a da sexualidade, sublinha "a atitude da união sexual simbolizando uma união superior". Ele se limita a lembrar, sem insistência, o horror habitual com que se encara a sexualidade: "Fomos nós", diz ele, "que, com nossa mentalidade científica e técnica, fizemos da união sexual uma realidade puramente biológica..." [...] "A fenomenologia das religiões mostra-nos que a sexualidade humana é, de início, significativa do sagrado." [...] É que o mundo sagrado só muito mais tarde adquiriu o sentido unilateralmente elevado que tem para o religioso moderno. Ele tinha ainda na Antiguidade clássica um sentido duvidoso. Aparentemente, para o cristão, o que é sagrado é forçosamente puro. O impuro está do lado profano. [...] Creio, no caso presente, que não é sem deformação que se conclui: "O simbolismo conjugal de nossos místicos não tem, pois, uma significação sexual. É bem diferente: é a união sexual que já tem um sentido que a ultrapassa". "O que a ultrapassa" quer dizer: *o que nega o seu horror*, ligado à realidade suja.

Desta forma, a obra de Bernini resgata esta acepção primordial que entende o sagrado nas malhas do profano, e vice-versa. Alguns podem acusar, em semelhante leitura da escultura de Bernini, um certo anacronismo, posto numa visão que não condiz com o tempo e com a personalidade devota do artista: um homem posto a serviço da Igreja<sup>16</sup> e financiado por ela durante boa parte de sua vida. Contudo, é mister

<sup>16</sup> “Nos pontificados de Urbano VIII (1623-1644) e Alexandre VII (1655-1667), o mestre, mais ou menos, do planejamento urbano da Cidade Eterna foi Bernini, e por essa época os grandiosos projetos de Sisto V haviam se realizado (BAZIN, 2010, p.4)”.

chamarmos atenção para o fato de que há índices de erotismo que percorrem como um todo a obra de Bernini, denunciando que não há um Bernini “profano” e um Bernini “sagrado”, mas um artista que constrói sua obra, a partir da leitura desconstrutiva do mundo que o rodeia, buscando doar as figuras congeladas pela pedra dura, uma pletora de sensações estéticas. Exemplos disto são o *Baldaqino* sobre o túmulo de São Pedro (Imagem 3) e a *Beata Ludovica Albertoni*, (Imagem 4). Há um nítido traçado curvilíneo posto a serviço do erotismo em Bernini, uma sinuosidade que oferta sensualidade e deliquescência ao mármore. Para as obras religiosas, esse caractere endossa esta vontade de doar ao sagrado uma nova dimensão. Citamos ainda, para reforço desta proposição do erotismo das curvas, obras como: o busto de Constanza e o Rapto de Prosérpina, (Imagem 5).

Primordialmente, chamamos atenção para o traçado curvilíneo, como provocador desta outra dimensão do sagrado em OEST. No caso das colunas do baldaqino na Basílica de São Pedro, temos o bronze retorcido, pois, numa ebriedade de curvas, em toda a base que sustenta a parte de baixo do monumento. É como se a sensualidade subisse pelas colunas, carregando de vibração seu corpo de bronze para explodir no topo na proliferação de detalhes. O monumento faz parte de uma série de transformações pelas quais a estrutura da basílica passou, no período em que Bernini foi arquiteto a serviço da Igreja Católica:

Assim, em 1605 o arquiteto Carlos Maderno acrescentou a São Pedro uma nave colossal com naves laterais e um imponente pórtico. Bernini trabalhou mais tarde nessa estrutura, para dar-lhe uma suntuosidade digna das antigas basílicas cristãs; com esse propósito cobriu paredes com uma decoração policromada de mármore, estuque, bronze e ouro, povoou-a de gigantescas estátuas de sua própria autoria e de outros escultores e criou litúrgicos de bronze, numa escala compatível com o monumental edifício (BAZIN, 2010, p.5).

Salienta-se também que o baldaqino em questão foi inspirado numa estrutura advinda da igreja cristã primitiva, o chamado cibório, um elemento para enfatizar o altar, composto por quatro colunas unidas por arcos, podendo seu teto ser plano ou em forma de cúpula. Bernini, reiterando sua preferência pela curva, alterará a forma *clean* e vertical das colunas de um cibório clássico, optando pelas chamadas “colunas salomônicas” (BAZIN, 2010, p.5). Neste elemento arquitetural, temos um fuste (tronco

entre a base da coluna e o capitel) helicoidal, ornado por detalhes de ramos vegetais que acompanham o movimento do corpo de massas.

Na *beata Ludovica Albertoni*, por sua vez, nota-se uma semelhança gritante entre as faces de Ludovica e de Teresa. Ambas deixaram relatos de “êxtases religiosos” acompanhados por “levitações” em seus escritos. Contudo, a primeira é retratada em seu leito de morte, seu corpo contorcido pelas dores – segundos fontes Ludovica morreu de febre – tem a aparência tempestuosa, moldada também em seu manto completamente desalinhado, por uma profusão de ondas nos tecidos. Além disso, sua face intrigante está posicionada com a cabeça lançada para trás, os olhos entreabertos, a boca entreaberta, como um misto de dor e gozo.

Assim, seria possível, nesta acepção, lançar, à compreensão de tradição como diacronia, a ideia da pintura orgânica de Cézanne? Poderíamos imprimir nesta um caráter de vida pulsante, tornando impossível uma concepção estanque, um conjunto formado de autores devidamente posicionados, enquadrados apenas em seus tempos históricos? É possível lançar ao pensador a possibilidade de deixar a ordem fazer-se por “por organização espontânea”?

## CAPITULO II

### UMA ‘GIROLEITURA’ PELA TRADIÇÃO – A RESSONÂNCIA DOS TEMPOS E DOS TEXTOS

#### 2.1 A Plagiotropia e a Semiótica da Cultura

Fundamental para compreender a plagiotropia e sua importância no pensamento de Haroldo de Campos, é a verve semiótica implicada no conceito. Para tal, necessitamos delinear a discussão com alguns aportes da Semiótica da Cultura. Em meados dos anos 60, a Escola de Tártu-Moscú problematizou a noção de linguagem enquanto “totalidade” presente no contexto cultural: “Se a linguagem é sistema codificado [...] seria possível considerar a variedade de códigos culturais como constituintes de uma só linguagem?” (MACHADO, 2003, p. 27). Era necessário deste modo, apontar a impossibilidade, para a Semiótica, de um estudo que partisse desta noção de “totalidade”: como distinguir as particularidades, do ponto de vista linguístico, dos códigos da literatura, mitologia, religião, entre outros? A partir disso, a Escola em questão propôs “traços” distintivos responsáveis por diferenciar os “sistemas de signos”: “A ideia de que a cultura é a combinatória de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria, é a máxima da abordagem semiótica da cultura que se definiu, assim, como *semiótica sistêmica*”. É justamente a noção de interação que possibilita a “codificação do sistema”, já que este nunca deve ser pensado isoladamente, mas sempre na lógica da relação com outros sistemas. Nessa linha, possibilitou-se o exame do sistema “no contexto de uma ampla tradição” (MACHADO, 2003, p.27), ‘tradição’ esta formada pelo espaço de interação desses sistemas.

É importante elucidar que a cultura goza de “abertura”, e que lhe é “próprio [...] interagir e conduzir sua ação em direção a outra”. Esta noção é a de “encontro dialógico entre culturas” formulada por Bakhtin (MACHADO, 2003, p. 28). Fica marcada a diferença neste mecanismo: o contato entre as mais diversas culturas é executado enquanto dialogia, isto quer dizer que uma cultura não anula a outra, mas que conservam sua unidade, ao mesmo tempo em que permanecem abertas em sua totalidade. Numa abordagem semiótica, estamos no terreno da “tradução da tradição”.

Chamamos atenção para relação entre este processo semiótico e a plagiotropia, já que Haroldo de Campos, em sua nota, demarca:

A plagiotropia [...] tal como a entendi no curso que ministrei [...] sobre a evolução das formas na poesia brasileira, se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo [...] (2005, p. 75)

O conceito é balizado numa nota de rodapé em “A escritura Mefistofélica” e é utilizado para demonstrar todo o processo de leitura da tradição, praticado por Goethe na escrita de *Fausto*. O contato entre culturas, estas enquanto esferas de traços distintivos, é concebido como “tradução”, processo de passagem de traços entre si. Apontamos aqui para noção de “descrição semiótica do processo literário” (CAMPOS, 2005, p.75):

Trata-se de um mecanismo fundamental para compreender aquilo que denominamos aqui intervenção semiótica na cultura. A formulação deste mecanismo decorre da análise da compreensão do encontro entre culturas como uma experiência dialógica e, portanto, semiótica (MACHADO, 2003, p. 28).

Grifa-se a expressão “intervenção semiótica”, como um ato que impulsiona transformações, e essas modificações são vistas como “experiência dialógica”. Bakhtin traz, na ideia de “extraposição”, o pensamento de que é o contato entre culturas que proporciona um conhecimento revelador para elas, mas o que estimula esse encontro é a fundamental abertura que caracteriza o conceito de cultura. Esta comunicação proporciona que uma cultura alheia vá marcando sua singularidade a partir do olhar de outra:

A tradução da tradição pode ser assim compreendida como um encontro entre diferentes culturas a partir do qual nascem códigos culturais que funcionam como programa para ulteriores desenvolvimentos. Nesse caso, os códigos culturais são fontes de gestação da memória não-hereditária, tal como a entendeu Lótmán, que se encarrega de formatar os sistemas semióticos da cultura (MACHADO, 2003, p.30)

Como exemplo do processo, Machado (2003) cita o que ocorre no “texto-manifesto” da Escola de Tártu-Moscú, traduzido e incluído em seu livro, “Teses para uma Análise Semiótica da Cultura (Uma aplicação aos Textos Eslavos)”. Embora, a discussão gire em torno “do ambiente da contemporaneidade”, é o contato deste momento com a “cultura eslava remota” que produz o debate. Ela explica que códigos culturais foram produzidos a partir do encontro dos povos eslavos e bizantinos: “[...] os modelos que vieram de outro contexto foram retrabalhados dando origem a linguagens plásticas específicas”. Esta comunicação provoca uma revisão dos sistemas culturais, formatando cada um em direção a uma singularidade específica. Assim, o ato de voltar-se a uma tradição é marcado por um exercício de “ação, intervenção e experimentação”, e passa longe de um fazer reverenciador: “A tradição foi, assim, traduzida, fazendo com que o novo sistema se tornasse tributário de outros” (MACHADO, 2003, p.30).

A partir disso podemos entender a relação posta na citação de Haroldo de Campos sobre a plagiotropia. Esse processo semiótico apresenta-se firmado numa abordagem sistêmica do espaço literário. Ao recuperar formas advindas de uma tradição e incorporá-las ao seu texto, o poeta as reconfigura sob nova ótica, passando estas por uma recodificação. As formas não perdem suas identidades, mas produzem o novo em virtude mesmo do contato destas identidades. É nisto que se firma a “abordagem sistêmica”, segundo Machado; o oposto se daria pelo sincretismo, no qual o contato ocasionaria uma mistura, logo, uma perda de identidades. Contudo, é mister marcamos a diferença na plagiotropia, quando Haroldo de Campos procura apontar o traçado transversal desta tradução: é a marca oblíqua que a põe como um processo diferente de leitura da tradição, ou ‘processo não necessariamente retilíneo’. Essa marca sinalizaria um caminho constelar de diálogos impulsionados por uma noção síncrono-diacrônica do tempo. O resultado disso são percursos singulares da tradição, imprimindo nesta uma dinâmica espacial.

Machado (2003) comenta a importância dos diálogos entre pensadores russos e estudiosos brasileiros, apontando as trocas intelectuais efetuadas entre o pensamento de Haroldo de Campos e o de Jakobson, Bakhtin e Lótman. Um dos frutos dessa parceria foi um enriquecimento das discussões acerca da nossa evolução literária, originando uma concepção particular ancorada na noção de “história textual”. O estudo sobre ‘nossa’ história textual é apontado por Machado (2003) como uma consequência das relações de Haroldo de Campos e Jakobson, quando aquele aproveita nesses estudos a

dinâmica da relação sincronia-diacronia. A construção da história textual pauta-se no “movimento dialógico dos textos” no interior da cultura brasileira, sabendo que Haroldo de Campos parte de um conceito semiótico de “texto”: “Quando o texto é o critério semiótico [...] é possível alcançar aqueles correlativos que estão além da cultura de base”. Esse fazer abarca, pois, toda a dinâmica das relações entre os sistemas da cultura. Machado (2003, p.176) diz ainda:

A história textual se firma, assim, como uma operação tradutória e, por tradução, Campos entende “transcrição e transculturação [...] a história textual trata de um enfoque da questão histórica em literatura que não está nos manuais didáticos onde a nota dominante é a preservação de um cânone e dos ciclos da representação que conjugam. Pelo contrário, a história textual permite realizar aproximações transtemporais e extrapostas no sentido de valorizar o diálogo cultural implícitos nos textos. Um circuito que põe em movimento texto e história em uma dinâmica interativa, sendo possível ouvir o diálogo que a tradição estabelece com o presente.

Pautados nesses encaminhamentos, a nosso ver, cabe elucidar a relação da história textual com a plagiotropia, aclarando as veredas abertas por essa relação. Para tal, tomamos o raciocínio de Machado (2003), no que ela chama de “três artérias conceituais” responsáveis por construir o caminho teórico do conceito de história textual: a sincronia jakobsiana; o “tempo dialógico-cultural” de Bakhtin; e o “texto como conteúdo informacional de Lótman”. Modificando o enfoque, adaptamos o estudo das artérias teóricas, num circuito que apresente as relações destas com a plagiotropia. Nosso trajeto formou-se por meio de blocos, no primeiro: sincronia – ‘dominante’, de Jakobson; no segundo: dialogia, de Bakhtin e, no terceiro: a noção de texto, de Lótman.

### **2.1.1 Artéria 1: Jakobson**

Sabemos da importância do conceito de sincronia para o estudo obra de Haroldo de Campos, assim, voltando à sua fonte, propomos um estudo da ideia de Jakobson, examinando algumas conexões possíveis entre a sincronia e a noção de “dominante”. Jakobson nos relata:

A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida [...] A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos [...] A Poética sincrônica, assim como a Linguística sincrônica, não deve ser confundida com a estática; toda época distingue **entre formas mais conservadoras e mais inovadoras** (2008, p.121, grifo nosso)

Grifamos o final da citação para marcar a dinâmica pontuada por Jakobson entre “formas conservadoras e inovadoras”. Sabemos que sua noção de “dominante” ancora-se na compreensão de que um fato artístico<sup>17</sup> deve ser pensado numa hierarquia de valores “superiores/inferiores” na qual se instala um dominante, “valor primeiro entre todos”, responsável por doar caracterização ao sistema, transformar os outros valores, permitindo que um cânone poético, uma época artística, se diferencie dos demais. Toda essa articulação demarca o território artístico como um lugar de relações pautadas em hierarquias: “o trabalho poético não se confina exclusivamente à função poética; ele contém muitas outras funções além desta (JAKOBSON, 1983, p.487)”. O estudo da evolução do fato literário deve, pois, compreender as mudanças ocorridas nessas hierarquias, entendendo que certas características não desaparecem numa época, mas que apenas alternam-se os valores, o que era superior passa a ser inferior. Aliás, aqui, trata-se de levar em consideração os “desvios nas relações mútuas entre os diversos componentes do sistema”, a própria ideia de evolução poética passa a ser concebida enquanto “desvio” de hierarquia (JAKOBSON, 1983, p.488). Nesta linha, a função estética não conta com um caráter imutável, mas também sofre modificação:

Evidentemente os sinais que apontam para instrumentalização da função estética nem são imutáveis nem sempre uniformes. Cada cânone poético concreto, cada série temporal de normas poéticas – por sua vez – compreende elementos específicos e indispensáveis sem os quais o trabalho não pode ser identificado como poético (JAKOBSON, 1983, p.488).

Percebe-se aqui que esta mobilidade na compreensão de “um cânone poético”, vendo-o como um espaço no qual se alternam hierarquicamente uma série de valores,

---

<sup>17</sup> Procuramos utilizar uma expressão que pudesse abarcar toda a pluralidade considerada por esta ideia: “O dominante pode ser estudado não apenas no trabalho poético de um artista isolado, de um dado cânone poético ou entre as normas de determinada escola poética, mas também na arte de uma época, então encarada como um todo particular” (JAKOBSON, 1983, p.486)

acaba por impulsionar o conceito de sincronia, abrindo os horizontes temporais para os diálogos não causais entre os tópicos deste cânone. Se cada época deve ser compreendida a partir desta dinâmica relacional, e admite-se a possibilidade destes desvios nessas hierarquias como “evolução” literária, considera-se a movimentação destes valores como uma espiral que contém em suas curvas, mesmo aquelas do presente, imagens de um passado. Um autor do Romantismo, por exemplo, marginalizado por alguma razão intrínseca à crítica da época, pode ser revitalizado na pena de outro artista do presente, este ato modifica a articulação do presente, e lança uma luz de cor diversa no passado.

Para Jakobson (1983, p. 490- 491), este pensamento permitiu a superação dos “hiatos entre o método histórico diacrônico e a sincronia do corte transversal no tempo”, além de fornecer ao desvio um “valor artístico altamente relevante”. Tinha-se a consciência de “duas ordens: um cânone tradicional e a novidade artística que é um desvio em relação a ele”, concebendo este segundo como o necessário desvio em função da renovação. Ele chega mesmo a afirmar que “a essência de todo novo trabalho artístico” está neste movimento de “manter a tradição e fugir dela”.

Sabemos da importância dos estudos sincrônicos na obra de Campos. Contudo, além da questão sincrônica, entendemos que o método haroldiano de apropriar-se de poéticas do passado foi capaz também de sincronizá-las levando em consideração a obliquidade, isto é, por meio de uma noção plagiotrópica da evolução de formas. Talvez esta questão esteja implicada na busca de Haroldo por uma “tradição viável”, ele comenta que “a urgência em se outorgar uma ‘tradição viável’ cabe mais ao escritor do que o historiador da literatura, pois, para este, a questão se põe primordialmente ‘numa presentificação produtiva do passado’ (1997, p.252)”. O historiador, por seu lado, conduziria uma leitura embasada mais na diacronia que na sincronia, mesmo que tivesse desta uma noção “profundamente sensível”. A chave da diferença, a nosso ver, está em ‘presentificação produtiva’, indicando que o escritor pode lançar sobre esta tradição um olhar criativo, construindo uma noção revitalizada de passado. Ele continua afirmando que “para o escritor que é também crítico vige a máxima baudelaireana de Walter Benjamim ‘Quem não é capaz de tomar partido, deve calar’”, e prossegue elucidando que o escritor latino-americano vê no “tomar partido”, a busca da “tradição viva que está implicada na sua própria busca dilacerada e dilemática de identidade” (1997, p. 252). É importante chamarmos atenção para o fato de que essa busca é dilacerada e

dilemática, logo, não pode se fazer num caminho linear, bem balizado, como aquele que nos é ofertado pela imposição de um percurso. Essa busca, enquanto fazer dilacerado, é transversal e se aproxima do conceito de plagiotropia. O escritor pode, desta forma, lidar criativamente com a tradição, sincronizando poéticas por meio da noção de obliquidade. Seu texto é o espaço constelar, por excelência, no qual as dicções do passado podem se atualizar através da leitura do criador que as articula. A consequência disto é uma reproposição dos lugares destes autores na tradição, doando movimentação à tradição.

Para alcançar estas relações poéticas, o poeta articulador deve, necessariamente, construir novas leituras dos textos com os quais ele está lidando, leituras estas plagiotrópicas porque feitas ao lado de outras poéticas. O escritor, ou mesmo tradutor, apresentará uma proposta de leitura da tradição, que não deve ser “a” proposta, mas que deve trabalhar com a necessidade de informar uma compreensão mais flexível deste passado cultural. Barbosa (1979), ao comentar a linguagem de Dante na *Divina Comédia*, afirma que é no espaço da linguagem que se instala a viagem pelas veredas da tradição greco-latina:

Dante não somente narra sua viagem mas transforma-a num espaço em que, lendo a tradição, produz uma reflexão sobre o seu modo de deslocamento/transposição: a sua linguagem. Viagem e linguagem, portanto, não são mais do que instâncias de uma única operação extrema, aquela que se estende entre Inferno e Paraíso (1979, p.12).

O leitor, ao percorrer as linhas do poema, vai resgatando, no espaço do texto, os escolhos<sup>18</sup> desta tradição deslocada, montando e remontando percursos de viagem. A escrita do poeta é, pois, fragmentária, uma vez que sua visão da tradição é constelar. E antes de consolidar este fazer, o primeiro passo é sair da linearidade e do todo da tradição imposta pelo cânone, tomando a transversalidade plagiotrópica. A postura do

---

<sup>18</sup> Recuperamos aqui a ideia de Campos, quando este afirma o papel e importância do escolho na constituição do seu poema “Finismundo – a última viagem”: “O risco da criação pensado como um problema de viagem e como um problema de enfrentamento com o impossível, uma empresa que, se por um lado é punida com um naufrágio, por outro é recompensada com os *destroços* dos naufrágios que constituem o próprio poema (CAMPOS, 1997, p. 15, grifo nosso)”. A ideia de escolho, por outro lado, está relacionada a de naufrágio, tomada, por sua vez, de Mallarmé, na estrutura fragmentada de “Um Lance de Dados”: “Um Lance de Dados/Jamais/ Mesmo quando lançado em circunstâncias/ eternas/ Do fundo de um naufrágio”. Ainda em *Sobre Finismundo – a última viagem* Campos admite: “Inclusive a imagem do naufrágio evidentemente se superpõe à mesma imagem em Mallarmé, complicando a trama do poema (1997, p.22)”.

leitor é ainda similar – porém guiada – a do poeta, um tipo viajante, “cosmonauta do significante”:

Sim: na leitura destes textos de Haroldo de Campos, a linguagem da crítica refaz, a todo momento, uma parábola de escrita que – fragmento aproximativo – busca criar o espaço da releitura [...] A volta, por isso, importa em saber que a enunciação, para o poeta, viajante, cosmonauta do significante, não obedeceu ao roteiro mais banal de sua transformação em enunciado: o que se traduz é, antes, uma anunciação, a revelação do evento mais radicalizador – que é a própria viagem empreendida (BARBOSA, 1979, p. 13).

É interessante notar ainda que o mote crítico que articula o tônus poético em *Signâncias quase Céu* retoma a noção de evolução de formas, que perpassa toda a obra de Campos. O texto criativo aqui está perpassado por esta vontade metalinguística das “meditações imersas na própria história da linguagem da poesia<sup>19</sup>”, um traço assim que problematiza o material linguístico ao mesmo em que dialoga com a história da linguagem.

Nesta linha, é interessante notar como Campos (1997, p. 253) discute a noção de modernidade, quando toma de Octavio Paz a afirmação de que o “marco referencial da ‘modernidade’” estava na “aliança da reflexão crítica com a prática do poema”. Esta relação foi responsável, entre outras coisas, por ratificar a participação do leitor na construção da informação estética, quando a materialidade das palavras no papel vai indicando, e convidando o leitor, a percorrer os sulcos abertos pelo poeta<sup>20</sup> no ato de produção do poema, fazendo da leitura, viagem:

De modo geral, pode-se afirmar que o poema moderno, em seus momentos mais eficazes, tende a estabelecer, pelo menos, dois níveis de leitura convergentes: aquele que aponta para uma nomeação da realidade em seus limites de intangibilidade, operando por refrações múltiplas de significado, e aquele que, ultrapassando tais limites, refaz o périplo da própria nomeação, obrigando a linguagem a exibir as marcas da trajetória. Por um lado, o leitor busca uma compreensão; por outro, a compreensão está na busca que é o início de uma viagem. Início cujo término previsível é dado pelos parâmetros da linguagem: bússola, astrolábio, estrela (BARBOSA, 1979, p. 11).

---

<sup>19</sup> BARBOSA, 1979, p. 14

<sup>20</sup> “De onde vêm estas vozes que se alternam por entre fragmentos de uma figura que se imagina total? (BARBOSA, 1979, p. 13)”.

Compreender o traço poético é percorrer as sendas formativas do poema, perfazendo um movimento do duplo que busca a compreensão ao mesmo tempo em que a compreensão está nesta busca. É importante marcar também que num dos “níveis de leitura”, apontados por Barbosa, a “nomeação da realidade” acontece através destas “refrações múltiplas de significado”, mostrando que o percurso que o poeta construiu, deixou as marcas da explosão do signo, aquela que estilhaça este para remontá-lo na ótica do novo, a partir de seus semissímbolos (GONÇALVES, 2010), obrigando o leitor a “recolher” também os fragmentos através da viagem. Uma exposição desta prática do fragmento, foi inaugurada no “*Un Coup de Dè*”, de Mallarmé:

[...] o *Coup de Dè* já é pós-moderno: sua revolução não é apenas lexical e semântica, mas, além disto, sintática e epistemológica. Mallarmé é um syntaxier, um arrojado subversor da sintaxe. O poema constelar, na disseminação da forma, rompe a clausura da estrutura fixa e estrófica, dispersa a medida tradicional do verso (CAMPOS, 1997, p.260).

A tônica do fragmento, das “subdivisões prismáticas da Ideia”, pode ser pensada conjuntamente com a visualidade singular do poema, inspirada, segundo Campos (1997, p. 255), na técnica de “especialização da imprensa cotidiana”, caractere presente, inclusive bem antes, em terras brasileiras, no *Guesa* sousandradino. É relevante marcar que nesta ótica a modernidade que o poema de Mallarmé inaugura, opondo-se ao pensamento de ordem “discursivo linear”, acaba por prefaciar “a civilização do mosaico eletrônico”:

A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, com a superveniência daquilo que Marshall McLuhan chama a civilização do mosaico eletrônico, uma civilização marcada não pela ideia de princípio-meio-fim, mas pela de simultaneidade e interpenetração, de compressão da informação, tal como foi anunciada pela conjugação da grande imprensa com o noticiário telegráfico. (CAMPOS, 1997, p. 255).

Apontamos, em nosso primeiro capítulo, que os esboços da plagiotropia já estavam inseridos na Poesia Concreta, quando efetuaram nesta a noção de revisão do legado da tradição. Sabemos que Haroldo de Campos menciona o caráter de vanguarda implicado no Concretismo, esta enquanto “movimento” em “busca de uma nova

linguagem comum”. A busca, contudo, não se ancorava na perspectiva de negação do passado, mas numa ótica do duplo, a tarefa era composta por dois momentos: negar a perspectiva de cânone pronto e inquestionável, para pensar na tradição como passível de ser construída. Os procedimentos críticos envolvidos permitiam uma leitura transversal deste passado, de maneira a devorá-lo antropofagicamente:

Nos anos 50, a poesia concreta brasileira pôde entreter esse projeto de uma linguagem ecumênica: os novos bárbaros de um país periférico, repensando o legado da poesia universal e usurpando-o sob a bandeira ‘descentrada’ (porque ex-cêntrica) da ‘razão antropofágica’ [...] desconstrutora e transconstrutora desse legado, agora assumido sob a espécie da devoração (CAMPOS, 1997, p. 266).

É importante apontar também a relação desta revisão com o fazer ‘usurpador’, aquele que se apropria deste legado para repensá-lo sob a ótica do presente<sup>21</sup>. Nesta discussão cabe trazer a divisão que Haroldo de Campos (1997, p. 266) apresenta apontando o Concretismo como vanguarda utópica: “Em seu ensaio de totalização, a vanguarda rasura provisoriamente a diferença, à busca de identidade utópica”. O momento ali estava pautado na dissolvência de diferenças na lógica do conjunto, numa busca de “uma nova linguagem comum”. Contudo, nos parece que mesmo aqui, estava reservado um lugar de premência a essa apropriação de legado. Haroldo comenta também a proposta concretista de “nacionalismo crítico”, ancorada numa “poesia-para, capaz de utilizar, na perspectiva do *engagement*, as conquistas técnicas da poesia pura” (1997, p. 268). Mais uma vez é notória a participação deste fazer revisador, que pensava no passado numa lógica criativa, procurando opor a “poesia *pura*” à “poesia-*para*”, deixando claro a necessidade e a importância de uma poética do passado aberto a releituras. Ele aponta na experiência do Concretismo esta necessidade de revisitação do passado, afirmando que foi o movimento que o ensinou a “encarar a poesia,

---

<sup>21</sup> Sobre isto citamos o artigo “*O relógio do Rosário anuncia a máquina do mundo*”. Aqui, Martha (2011) estabelece a existência de uma “dupla utopia” que vai percorrendo a produção de Haroldo: “*Venho insistindo que essa avaliação deve levar em conta a existência de uma dupla utopia a orientar a obra do poeta, quais sejam: uma utopia de vanguarda, ancorada, naturalmente, no concretismo e outra, mais contundente, que se poderia chamar de utopia fáustica, e que tem a ver com um desejo pessoal de busca da origem e estabelecimento de uma história pessoal da escritura [...] Nesse sentido, o concretismo e a utopia de vanguarda a ele atrelada, seriam uma fase inserida em um projeto maior e mais arrojado de constituição de uma identidade haroldiana, para a qual convergem inúmeros textos do cânone, revisitados por Haroldo, insistentemente*”.

transtemporalmente, como um processo global de concreção sígnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária” (1997, p. 269).

Campos atesta que, a partir da década de 1964, veio a crise das ideologias, denunciando a ruína das noções de capitalismo, do Estado repressor e uniformizador, “fazendo da arte um espaço de vassalagem para a dogmática partidária” (1997, p. 268). É neste momento que a poesia afasta-se da função utópica, passando, doravante, a ser compreendida como “pós-utópica”. Ao contrário da vanguarda, é o momento em que se afloram as singularidades: ao invés da busca pela tônica comum, o momento da construção e reafirmação das poéticas pessoais. O olhar no futuro, aquele que permite entrever no futuro a realização adiada do presente, é substituído por um “princípio-realidade”, uma poética transpassada pelos ventos da “agoridade” (1997, p. 268).

Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra, frente ao absolutismo de um ‘interpretante final’ que estanque a ‘semiose infinita’ dos processos sígnicos e se hispotasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia. Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma ‘história plural’ nos incita à apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro (CAMPOS, 1997, p. 269).

Nessa ótica, a prática desta poesia da agoridade toma esta dimensão dialógica e crítica numa leitura do passado-presente, numa síntese do provisório, do contingente, do que é passível de ser repensado a qualquer momento, doando impulso a esta “semiose infinita”. O caminhar pelas veredas propostas por Haroldo é sinuoso, já que ele executa esta dimensão crítica e dialógica guiada por uma “pluralidade de passados”.

A leitura da tradição, efetuada por Campos, está perpassada da motivação que Paz encontra, quando explica seu método de perseguir o conflito poesia e modernidade, a partir de uma leitura da tradição. À maneira de um crítico-poeta diz:

[...] Meus pontos de vista são os de um poeta hispano-americano; não se trata de uma dissertação desinteressada, mas sim de uma exploração das minhas origens e de uma tentativa de autodefinição indireta. Essas reflexões pertencem ao gênero que Baudelaire denominava crítica parcial, a única que considerava válida. (PAZ, 2013, p. 41).

O trecho acima, também citado por Campos no ensaio “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema Pós-Utópico”, ilustra a visão de Paz da modernidade. Contudo, o que nos chama atenção é que para Paz sua leitura da tradição está perpassada de sua prática enquanto poeta, num desejo de “explorar suas origens”, isto é, a tradição que volta no traço de Paz é fruto desta “crítica parcial”, uma reflexão-leitura situada no tempo e no espaço de sua poética. Semelhantemente, a volta haroldiana à tradição também faz-se por esta compreensão singularizada do passado, lido pelas malhas da sua crítico-poesia:

Haroldo de Campos entronca-se, expandindo-se (e já veremos por que), na tradição talvez mais legitimadora do poema: aquela que, fundindo tempo e espaço, revela inevitavelmente o caráter historicizado da escrita. Na verdade o ato de ler, relendo, permite tanto ao poeta quanto ao leitor vislumbrar o modo pelo qual resgata, por entre escolhos da História, um espaço de linguagem em que não somente as circunstâncias temporais, mas o próprio tempo da linguagem poética são redefinidos a partir de uma instância textual (BARBOSA, 1979, p.14)

Entretanto, esta reconquista de uma suposta “origem” é ato rasurado, pois se torna impossível o resgate integral para se reconstruir este passado como de fato ele foi. O ato poético-crítico remonta à tradição para usufruir de suas ruínas, como fica tão bem posto no poema “Finis mundo: a última viagem”, de Campos. Aqui, Odisseu volta ao mar-linguagem e sua viagem, *hybris* transgressiva por excelência, é assolada pelo naufrágio, pela busca dilacerada, pulverizada, que fica patente na estruturação fragmentada pela pontuação e visualidade do poema. O que sobra é um estilhaço de linguagem, um poema cujas vértebras estão partidas em virtude da violência do naufrágio. Os escolhos de madeira, de diferentes tamanhos, estão postos nas letras, sílabas, palavras e versos bombeados pela vertigem da água plena do mar. O leitor-portador dos equipamentos fornecidos por seu histórico de leituras da tradição vai revisitando os influxos desta memória “oceano que se agita na cabeça do poeta”:

E se a metáfora da navegação, como bem o demonstrou Ernst Robert Curtius, foi usada para escrita e para a poesia da antiguidade em diante, em *Finis mundo* ela adquire uma fertilidade particular através do eco deliberado

dos primeiros versículos do *Gênesis*, porque aquele mar além do mar é chamado “invisível-obsuro/caos pelaginoso”, e é por isso o *tehom* sobre o qual o espírito de Deus esvoaça “no começar”: fora da metáfora, o oceano que se agita na “cabeça do poeta ou então na cabeceira da linguagem e na cabeça do poeta, simultaneamente, no momento em que o poeta prepara-se para “criar” (BOITANI, 2005, p.70).

Este compósito de linguagens, como destroços, são formas comunicantes dos textos, pequenos pontos de luz que permitem a construção de uma constelação textual, síncrono-plagiotrópica. A eleição e reposição das dicções poéticas do passado, relidas sob uma ótica do presente, podem também ser estimuladas via “princípio analógico”, pois, segundo Paz (2013, p.74): “[...] porque a história da poesia moderna é uma surpreendente confirmação do princípio analógico: cada obra é a negação, a ressurreição, a transfiguração das outras”. Paz<sup>22</sup> levanta este princípio para estudar a “unidade da poesia europeia sem atentar contra sua pluralidade”. A analogia permite que a obra de arte seja vislumbrada como “realidade única e, simultaneamente, [...] uma tradução das outras [...]”<sup>23</sup>. Assim, a analogia pode também ser utilizada para estudar o resgate de legado cultural, quando estabelece e estimula as equivalências poéticas.

Os delineamentos formais alcançados na escrita de *Un Coup de Dè's* confirma a relevância dada por Campos (1997, p.260), quando aponta o poema como marco da pós-modernidade. O fato do fluxo léxico, semântico e sintático ser composto por uma dinâmica constelar, “rompendo a clausura da estrutura fixa e estrófica”, e pulverizando “medida tradicional do verso”, já inaugura aqui um desenho de leitura singular, transgressora, que necessita de um ritmo oblíquo para que possa abarcar toda espacialidade proposta. A crítica, agora incorporada à fatura do poema, passaria também a aplicar a visualidade nos estudos evolutivos da tradição, considerando o passado numa noção dialética com o presente. É notável o fato de que Campos (1997, p.260) cite, nestes comentários sobre a estrutura do poema de Mallarmé, a “ruptura da clausura metafísica do Ocidente, regida pelo modelo épico-aristotélico e pela linearidade da concepção clássica-ontológica da história”.

### 2.1.2 Artéria 2: Bakhtin

---

<sup>22</sup> 2013, p.74.

<sup>23</sup> Idem.

Cientes da importância da compreensão da dialogia e de sua relação com a plagiotropia, trazemos à discussão o pensamento de Bakhtin sobre esta singularidade que marca a poética de Dostoiévski. Bakhtin (2005, p.5) chama atenção para o fato de que os personagens dostoeivskianos marcam suas presenças, a partir de seus discursos e atitudes, de maneira relevante, a ponto de existirem como “se o herói não fosse objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos”. Esses “valores” estariam esmiuçados na plethora de teorias filosóficas, muitas delas opostas entre si, o que possibilitaria marcar as singularidades entre os personagens.

A obra do romancista russo poderia ser pensada enquanto sistema literário, no qual teríamos uma multiplicidade, representada por seus personagens, construída a partir de uma “polifonia de vozes plenivalentes” e de “consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade” (BAKHTIN, 2005, p.4). Deste modo, cada voz portaria uma carga de valor próprio à parte dos valores de mundo do autor. Se pudéssemos representar este raciocínio num desenho, teríamos um campo no qual cada consciência figuraria como uma pequena estrela, dado que cada um é uma consciência particular e imiscível, sendo o espaço da obra um conjunto destas estrelas organizadas como uma constelação.

Bakhtin (2005) chama atenção para as leituras equivocadas da obra de Dostoiévski, justamente por não compreenderem esta dinâmica “espacial”, implicada nas “vozes plenivalentes”; o resultado são leituras unilaterais, que consistem em reduzir a criatividade a moldes previamente apresentados: uns puramente filosóficos, pautados na vontade de discutir as ideias de cada personagem, eliminando a complexidade, “interação factual de consciências”, na qual estas foram construídas; outras aplicadas na pesquisa psicológica, reduzindo a pluralidade das vozes. O teórico russo prossegue afirmando:

A originalidade de Dostoiévski não reside no fato de ter ele proclamado monologicamente o valor da individualidade (outros já o haviam feito antes) mas em ter sido capaz de vê-lo em termos objetivos-artísticos e mostrá-lo como outro, como a individualidade do outro, sem torná-la lírica, sem fundir com ela a sua voz e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetificada. A alta apreciação do indivíduo não aparece pela primeira vez na cosmovisão, mas a imagem artística da individualidade do outro [...] e muitas individualidades imiscíveis, reunidas na unidade de um certo acontecimento

espiritual, foram plenamente realizadas pela primeira vez em seus romances (BAKHTIN, 2005, p.11)

Interessa-nos, do mesmo modo, chamar atenção para afirmação de Grossman (1925, p. 165, *apud* BAKHTIN, 2005, p. 13) de que o criador de Raskolnikóv caminhava na contramão das “antigas tradições da estética”, quando aplicava heterogeneidade, através de um rico diálogo entre materiais, na mistura entre textos bíblicos, trechos de “jornal, cena de rua, o grotesco e o panfleto”, entre outros. Através destes contatos, doava à sua obra uma pele ricamente vivaz, nascida do diálogo desses variados gêneros. É relevante, contudo, comentar que o próprio Bakhtin vê essa questão com ressalvas, já que Grossman afirma que reside nisto a “marca profunda” do estilo e tom dostoiévskiano. Para o teórico russo não há unidade de estilo ou de tom, mas “poliestilo” e tom “polienfático”. Deve-se partir, pois, destas noções de “estilos” e “tons” sob o risco, no caso da insistência na concepção de Grossman, de tornar o raciocínio de Bakhtin inviável. Grossman (1925, p. 178, *apud* BAKHTIN 2005, p. 14) vê um “mundo monológico” que se “decompõe fatalmente em suas partes integrantes, diferentes e estranhas umas às outras”, assim, cada trecho advindo dos mais variados espaços culturais não se relacionaria, mas estaria um ao lado do outro de maneira que a heterogeneidade se transformaria em homogeneidade: “diante de nós se estende uma página estática, absurda e impotente da Bíblia ao lado de uma observação tirada do diário de ocorrências” (BAKHTIN, 2005, p.14). Para que os sentidos possam ser construídos de maneira dialógica, há que se considerar o cotejar destes textos sobre espaços polivalentes. Desta forma, coadunam-se com uma organização constelar, reinante na articulação das consciências singulares dos personagens. Aqui é possível observar a “forma de conversa ou da discussão [...] onde diferentes pontos de vista podem dominar alternadamente e refletir matizes diversos de confissões opostas [...]” (BAKHTIN, 2005, p.15) O processo de discussão, no giro das ideias, aponta para um movimento constante, como uma engrenagem que não se deixa estagnar.

Existe um princípio de construção, na obra de Dostoiévski, impulsionado por uma dinâmica da contradição. Esta enriquece sobremaneira o choque entre as mais diversas conjunções de mundo<sup>24</sup>, expressas nos personagens, não permitindo que o

---

<sup>24</sup> Este mundo é articulado em função das “ideias que o dominam”. Estas, por sua vez, são oriundas das mentes dos personagens, sendo assim, são os próprios integrantes do enredo que formulam seus ‘mundos’

embate entre elas as reduzam à organização de um denominador comum: o autor. Bakhtin (2005, p.16) chama de “polifonia” esta “multiplicidade de centros-consciências não-reduzidos a um denominador ideológico”. Ratificando a possibilidade de um desenho constelar para o princípio de polifonia, citamos a afirmação de Bakhtin de que a “visão artística de Dostoiévski” pauta-se na “coexistência” e na “interação”: “Para ele, [Dostóiévski], interpretar o mundo implica em pensar todos os seus conteúdos como simultâneos e *atinar-lhes as inter-relações em um corte temporal*” (2005, p. 28, grifo do autor).

Partindo dessa dinâmica relacional, Bakhtin chama atenção para um dado fundamental na construção do tempo na obra do romancista russo, afirmando que o tempo vai nutrir-se destas relações para existir, e que a noção de causalidade não é o que conduz esta existência. O pensamento por conexão é o que se sobrepõe, pois “[...] na eternidade tudo é simultâneo, tudo coexiste” (2005, p. 29). Mais uma vez o exemplo aqui é dado na configuração dos personagens:

Por isso as suas personagens também não recordam nada, não têm biografia no sentido do ido e do plenamente vivido. Do seu passado recordam apenas aquilo que para elas continua sendo presente e é vivido como presente [...] Por isso nos seus romances não há causalidade, não há gênese, não há explicações do passado, das influências do meio, da educação, etc. Cada atitude da personagem está inteiramente no presente e neste sentido não é predeterminada; o autor a concebe e representa como livre (2005, p. 29).

Estamos aqui no território da simultaneidade<sup>25</sup> enquanto articuladora de um recorte do tempo. Entretanto, chama atenção Bakhtin, para uma certa limitação neste procedimento dostoiévskiano. O romancista russo acaba não desenvolvendo esta simultaneidade “numa via temporal”, reduzindo-a a apenas um recorte de tempo. É como se a lógica empregada por Dostoiévski passasse pelo *layout* do jornal. Em seu cotidiano, dotado de um faro jornalístico, sabia conectar, num amplo espaço de notícias, as inúmeras relações entre diversos assuntos, aplicando nestes, a partir destas conexões, uma verticalidade. Segundo Grossman (1925, p. 176, *apud* BAKHTIN, 2005, p. 30), Dostoiévski afirma: “Você recebe algum jornal? – pergunta ele a um de seus

---

a partir de suas ‘consciências’: “A cada herói o mundo se apresenta num aspecto particular segundo o qual constrói-se a sua representação” (BAKHTIN, 2005, p. 23)

<sup>25</sup> BAKHTIN, 2005, p. 31

correspondentes. – Leia, pelo amor de Deus, não por uma questão de moda mas para que a relação visível entre todos os assuntos gerais e particulares se torne cada vez mais forte e mais clara...”. Desta maneira, organizados em sua dinâmica relacional, mesmo que contraditórios, dialogavam entre si os mais variados textos culturais, dentro de um espaço de tempo determinado, o presente:

Mas essas contradições e esses desdobramentos não se tornaram dialéticos, não foram postos em movimento numa via temporal, numa série em formação mas se desenvolveram em um plano contíguo e contrários, consonantes mas imiscíveis ou como irremediavelmente contraditórios, como harmonia eterna de vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas. A visão de Dostoiévski era fechada nesse momento da diversidade desabrochada e permanecia nele, organizando e dando forma a essa diversidade no corte de um dado momento (BAKHTIN, 2005, p. 31).

Entretanto, para nós, soa estranha esta ressalva de Bakhtin. Só a título de exemplo, chamamos atenção para a afirmação, em vários momentos de seu discurso, da presença da Bíblia nos livros de Dostoiévski, posta em diálogo com linguagens oriundas de outros textos como o jornal, a anedota, entre outros. Desta forma, o romancista não estaria partindo de um momento no presente, articulando-o a etapas do passado e, neste fazer, não ultrapassaria a própria ideia de “corte”, ao perceber o discurso bíblico em sua dinâmica temporal? Ou plagiotropicamente falando, observá-lo-ia dentro de um “movimento não-linear de transformação dos textos *ao longo da história*” (CAMPOS, 2005, p. 75-76) (a expressão “ao longo da história” marcando esta diferença?). Enxergamos, então, uma divergência marcante entre a linha do tempo transversal, percorrida pela plagiotropia e esta afirmação de Bakhtin. Para este, a dinâmica relacional em Dostoiévski, ao apontar conexões entre vários textos culturais, está reduzida a uma articulação dentro de um recorte de tempo; a criação do “romance polifônico” residia na capacidade de Dostoiévski “ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente” (BAKHTIN, 2005, p. 31). A pena do escritor funcionaria como catalisadora, pondo em diálogo os mais diversos fragmentos textuais, mas este processo não alcançaria pôr uma tradição, “movimento de via temporal”, em discussão, “em movimento”, não aplicaria aqui outras possibilidades de leitura do passado. Entretanto, apesar da ressalva do teórico, podemos apontar algumas questões no que concerne às analogias possíveis de serem exploradas na plagiotropia e na polifonia dostoiévskiana.

A partir da afirmação bakhtiniana supracitada, poderíamos afirmar que o ouvido do romancista era uma espécie de “antena” dotada da possibilidade de captar “ondas sonoras” nos textos e uma vez colocados no mesmo espaço criativo, estas produziriam, sem perder suas identidades, um coro cultural. O sentido polifônico reside aqui nessa dinâmica do contraditório, que não procuraria o óbvio neste mecanismo relacional, mas que produziria os “(poli)significados”. Percebamos aqui que o princípio em questão não está na causalidade, mas numa produção diagonal de sentidos. Algo análogo acontece no processo plagiotrópico, linguagem ‘projetada’ sobre linguagem: um poema de um contexto ou tempo remoto posto em diálogo com um poema do presente, não perde sua identidade, mas permanece. Aqui os textos de uma tradição são postos em diferente circulação: o passado é revisto não apenas no texto posto, mas em toda configuração de uma tradição.

### **2.1.3 Artéria 3: Lótman**

Na esteira da “coexistência”, trazemos a constituição do “texto informacional” de Lótman (1978). O semioticista traça algumas diretrizes para compreensão do que chama de “materialidade do signo linguístico” e da maneira pela qual este se relaciona tanto no interior de um determinado sistema como em sistemas diferentes. A constituição do signo está embasada na ideia de relação, seu espaço é marcado pelo entremeio, sua função é mediar: “o signo realiza na cultura da humanidade uma função de intermediário”; “[...] a materialidade do signo se realiza primeiro que tudo através da organização de um sistema relacional determinado”. A significação do texto é construída no entremeio, no ponto em que os signos se relacionam: “a essência de cada um dos elementos da série do conteúdo não pode ser descoberta fora da relação com os outros elementos”. Sendo assim, é estabelecida a relevância da noção de coexistência para a compreensão do conceito de “texto” (LÓTMAN, 1978, p. 74-78).

Numa busca para apontar as particularidades que cercam essa noção, Lótman (1978) aponta que o texto estabelece sua própria semântica, a partir de uma “situação de equivalência”, dando origem a um sistema semântico diverso do “sistema semântico linguístico geral”: “O sistema modelizante secundário de tipo artístico constrói o *seu*

sistema de referentes, que não é uma cópia, mas um modelo de mundo dos referentes na significação geral” (1978, p.95, grifo do autor). Assim, o artista goza da liberdade de construção de mundos, ao criar uma nova organização relacional de referentes, capaz de construir uma semântica singular e de lançar fôlego próprio à sua produção. Entende-se que a lógica que preside os textos artísticos é de organização diversa, já que o artista é dado como construtor. Sobre isto Haroldo (2006) indica um diferencial apto também a analisar as ‘edificações’ que balizam um texto. Em sua discussão, procura desmistificar o que alguns acusarão na Poesia Concreta: uma tendência para “o empobrecimento da linguagem”. Aqui, descreverá os textos concretos como portadores de uma organização particular, indicando que este diferencial:

Recorre, por sua vez, a fatores de proximidade e semelhança no plano gráfico-gestáltico, a elementos de recorrência e redundância no plano semântico e rítmico, a uma sintaxe visual-ideogrâmica, quando não meramente ‘combinatória’, para controlar o fluxo de signos, racionalizar os dados sensíveis da composição e, assim, limitar a entropia (a tendência à dispersão, à não-ordem, ao máximo informacional potencial de um sistema), fixando a temperatura informacional no mínimo necessário para o êxito da realização estética [...] (CAMPOS, 2006, p.194).

Através desse fragmento, percebe-se a singularidade e consciência estética implicada no texto artístico, apresentado-o com “um mundo nos mundos”. O artista lança sua leitura ancorado no índice de possibilidade de um segundo sistema, aquele que Lótman chama de “sistema modelizante secundário”. Ele aponta que o signo se forma por meio de “um cruzamento”, ou processo de ‘transcodificação’, entre os “planos de expressão” e “plano de conteúdo”: “estabelecer-se-ão correspondências nas quais um elemento de um sistema será percebido como equivalente a outro no seu sistema” (1978, p.78). É interessante notar aqui a importância das “correspondências” para construção de conteúdo, tornando estas fundamentais ao processo. A transcodificação pode ser aproximada à noção semiótica de tradução, já que ambas necessitam desse mecanismo relacional para acontecer. Courtés e Greimas (2012, p. 508) enfatizam: “Entende-se por tradução a atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado dado em outro enunciado considerado como equivalente”; e ainda: “A traduzibilidade surge como uma das propriedades fundamentais dos sistemas semióticos”. Este processo de passagem de um sistema para outro está, pois, no cerne das operações semióticas, a “significação é, primeiramente, uma atividade (ou uma operação de tradução)”. Para elucidar mais esta

afirmação, eles apontam ainda que “[...] entre o juízo existencial ‘há sentido’ e a possibilidade de dizer alguma coisa a seu respeito intercala-se, com efeito, a tradução; ‘falar do sentido’ é ao mesmo traduzir e produzir significação”.

Chamamos aqui mais uma vez a “tradução da tradição”, apontando “a questão da equivalência de estruturas, textos e funções”, como “um dos problemas fundamentais do estudo da semiótica e da tipologia das culturas”. É justamente a partir da noção de “equivalência” que se “constrói a possibilidade de tradução dentro de uma única tradição” (MACHADO, 2003, p. 126). Ao tomarmos esta dinâmica para o processo das trocas presentes na plagiotropia, partiríamos de um eixo de equivalências encontrado num percurso da tradição, como no caso do tema do mar que, aplicado ao texto haroldiano, apresenta uma nova leitura. A título de exemplo, citamos “multitudinous sea”, de *Galáxias*.

Aqui há menções diretas ao tema do mar, buscado num certo percurso da tradição: aparecem Homero, Shakespeare e nas suas extensões de sentido, Odorico Mendes, recuperado enquanto tradutor do primeiro. Em trechos como: “o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro [...] que se folha e refolha que se dobra [...]”, (CAMPOS, 2004, s/p) temos a menção à face metalinguística do mar, recuperada como um caldo vertiginoso temperado pelas “dobras” da tradição. Intertextualizados estão Shakespeare, na abertura: “*multitudinous sea*”, (verso do *Macbeth* II, cena II); Homero, em “*polúphloisbos*” (*Ilíada* I, 34) e “*óinopa pónton*”; e Odorico Mendes, em “dedirrósea aurora”. É interessante que a pele de fera do mar funciona como um prisma, pelo qual passa o fio de luz desta tradição, traduzindo-a em uma paleta multicolor. Diz Haroldo de Campos:

Esta celebração do mar-livro começa por um verso de Shakespeare [...] referência ao mar multitudinoso, que de verde se transmuda em vermelho sangue, verso da predileção de Ezra Pound e também de Borges. Termina com o vocábulo grego *polúphloisbos* (“polissonoro”), aplicado por Homero [...] ao bater das ondas na praia. Odorico Mendes, tradutor “macarrônico” dos poemas homéricos [...] é também invocado de passagem, na tradição épico-marinha da língua portuguesa, que remonta a Camões, maneirista, pré-barroco (2004, p.119-120).

Esse prisma é o trabalho do escritor que porá essa tradição em diálogo com seu traço pessoal, catalisando os textos para discuti-los sob a ótica da metalinguagem. É importante notarmos o que esse processo contém de tradução, na passagem de um código para o outro, quando a linguagem é usada para explicar a própria linguagem. O percurso ‘tradutório’ é capaz de reunir essa tradição, posta em diálogo em momentos sincrônicos. A presença de Odorico serve também para ilustrar o recorte de um código, este já advindo de outro processo tradutório, entendido como “transculturização”, posto aqui para dialogar, na ótica do século XX, com o traço ‘tradutor’ de Haroldo de Campos. A significação é construída no cruzamento destas cadeias-sistemas, recuperadas através do prisma do mar. Sobre a intertextualidade afirmam Courtés e Greimas (2012, p. 272): “[...] esta implica, com efeito, a existência de semióticas (ou de ‘discursos’) autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos”. As correspondências, logo, não podem ser vistas como um processo estanque, no qual estes ‘sistemas’ retornariam inabaláveis, mas como algo que provoca transformação, tradução, ‘construção, reprodução e transformação de modelos’. O gesto do poeta é, pois, de tradutor, aquele que vai selecionando seus materiais, construindo equivalências, para depois misturar conscientemente, provocando este cruzamento de informação.

## **2.2. Momentos da história textual brasileira**

### **2.2.1 Um Barroco da diferença**

Após explicar as ressonâncias destas artérias conceituais com a plagiotropia, passamos a pontuar algumas questões relacionadas à construção da história textual brasileira. Nosso marco fundamental é a proposta de revisão efetuada em *O Sequestro do Barroco na Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*, volume no qual Haroldo de Campos revisita este momento histórico para pensá-lo enquanto ‘diferença’. Para ele (2006a, p. 240), a tônica desta singularidade é o manipular consciente das formas da retórica barroca, num impulso adulto de “articular-se como diferença em relação a essa panóplia de universalia”. Esse processo foi responsável por nos ‘desensimesmar’ do mesmo: “Falar o código barroco, na literatura do Brasil Colônia,

significava tentar extrair a diferença da morfose do mesmo”<sup>26</sup>. Ele chama a atenção para o fato de que a maioria das discussões de nossa historiografia pauta-se numa noção de formação gradual de nossa identidade, apagando os momentos de ruído, as deformações, configurando um percurso retilíneo de evolução<sup>27</sup>. O foco, então, está na marcação orgânica de nosso desabrochar, posto como uma substância: nascimento – desenvolvimento – idade adulta:

A outra, tema caro ao pressuposto evolutivo-biológico daquela historiografia tradicional que vê reproduzir-se na literatura um processo de floração gradativa, de crescimento orgânico, seja pela ‘ideia condutora’ de ‘individualidade’ ou ‘espírito nacional’, a operar, sempre com dinamismo teleológico, no encadeamento de uma sequencia acabada de eventos (e a culminar necessariamente num ‘classicismo nacional’, correspondente, no plano político, a outro ‘instante de plenitude’, a conquista da ‘unidade da nação’) (CAMPOS, 2011, p.24).

*O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos* almejou retomar criticamente a proposta exposta por Candido em seu *Formação da Literatura Brasileira*, no sentido de repropor outro caminho para pensarmos a evolução de nossa literatura. Entendendo o texto como “capital (e, por isso mesmo merecedora não de culto reverencial [...] mas de discussão crítica que lhe responda às instigações mais provocativas) (2011, p.23)”, Campos persegue uma linha discursiva que remonta os anos de 1960. Nesta época, ao redor da revista *Barroco* (ÁVILA, 2011, p.11), contribui com a intensa revisão do Barroco no século XX, levada a cabo por ensaístas, romancistas e poetas latino-americanos. Nesta estão nomes como o de Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Octavio Paz, entre outros, que, unidos, revisaram e reposicionaram o lugar e a singularidade do estilo literário que se produziu em terras latino-americanas:

A reapropriação do barroco nos últimos 20 anos deste século, por um setor significativo da literatura latino-americana, tem o valor de uma experiência poética que inscreve o passado na dinâmica do presente para que uma cultura avalie as suas próprias contradições na produção da modernidade. Um passado – mediterrâneo, ibérico, colonial e finalmente assumido como americano – ao ser reapropriado por nossa escritura moderna, salta da esfera do marginal e excluído e, conquistando legibilidade estética, alcança sua legitimação histórica (CHIAMPI, 1998, p.3).

---

<sup>26</sup> CAMPOS, 2006a, p. 238

<sup>27</sup> CAMPOS, op. cit., p. 238-239

Campos contribui, assim, com as discussões estéticas, legitimando historicamente a importância e a singularidade do estilo que se criou no Brasil, a partir desta reproposição do caminho de formação da literatura brasileira. É mister lembrar também que a poética haroldiana participa dos ciclos de revisão do Barroco, por meio da porção neobarroca que percorre sua criação em *Galáxias*:

O cromatismo, o cortante jogo de texturas do português, que o poeta gongórico Gregório de Matos explorou, serviu de base para os mosaicos fonéticos do Livro de ensaios *Galáxias* de Haroldo de Campos, aliterações que se estendem em páginas móveis e que só remetem a si próprias, tão débil é a ‘vértebra semântica’ que as une (SARDUY, 1979, 173).

É interessante aqui voltarmos à nota da plagiotropia, observando o caminho diverso da compreensão de Haroldo: “A plagiotropia [...] se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo [...] (2005, p. 75)”. A abordagem dele está na contramão desta concepção orgânica, sua marca de transversalidade é contemplada na diferença, nos deslocamentos, é como se aplicássemos a face biológica no termo: o caule, não mais ortotrópico, cresce, imitando os desvios dos galhos. Sua visão está pontuada por este raciocínio transversal de ‘antitradução’<sup>28</sup>, uma “contracorrente oposta ao *cânon* prestigiado e glorioso”.

Sabemos que o conceito de tradição é formado por um momento cultural e histórico, estando passível de ser moldado de acordo com este conjunto. Assim, trazemos à discussão a noção semiótica do conceito de cultura, com o intuito de situar a nossa discussão sobre a conformação de uma “tradição”:

A cultura, portanto, é construída, por um lado, como uma hierarquia de sistemas semióticos e, por outro, como um arranjo de muitas camadas da esfera extracultural que a rodeia. Porém, é indiscutível que são precisamente a estrutura interna, a composição e a correlação de subsistemas semióticos particulares que determinam, em primeiro lugar, o tipo de cultura (IVÁNOV *et al*, 2003, p. 104-105).

---

<sup>28</sup> CAMPOS, 2006a, p. 237

A noção de tradição seria produzida em um “espaço literário”, formado por um imbricado sistema de diretivas, organizadas sobre hierarquia, composição e correlação de sistemas. Nesta acepção percebe-se a necessidade do embate do “externo” com “interno”, e do “interno” com o “externo”, aqui entendidos, semioticamente, como “ordem e desordem” para provocar o desenvolvimento da esfera cultural. Trabalha-se, desta forma, com a noção de movimento como fator necessário:

Dessa maneira, da posição de um observador externo, a cultura não representará um mecanismo imóvel, equilibrado sincronicamente, mas um sistema dicotômico, cujo “trabalho” será percebido como a agressão da ordem contra a desordem e, na direção oposta, como invasão da desordem na esfera da organização. Em momentos diferentes do desenvolvimento histórico pode prevalecer uma ou outra tendência. A incorporação na esfera cultural de textos que vieram de fora prova ser, algumas vezes, um poderoso fator estimulante para o desenvolvimento cultural (IVÁNOV *et al*, 2003, p. 103).

Munidos dessa compreensão, entendemos o espaço literário como “lugar de ação” no qual ocorrem hierarquias de sistemas semióticos que, ao longo do tempo, trocam de posição entre si, ocupando ora o centro do espaço, ora suas margens. As margens também doam movimento ao espaço, uma vez que se arranjam em muitas “camadas da esfera extracultural”, e que a dinâmica do externo e do interno é capaz de impulsionar o desenvolvimento de um sistema literário. É interessante notarmos que Tynianov compartilhava de um raciocínio não estanque da tradição, vendo-a como “aparência de ‘entidade’”:

A noção fundamental da velha história literária, a “tradição”, não é mais que a abstração ilegítima de um ou muitos elementos literários de um sistema no qual têm um certo emprego e uma certa função, não é mais que sua redução aos mesmos elementos de um outro sistema no qual eles têm um outro emprego. O resultado é uma série unida apenas ficticiamente, que não tem senão a aparência da ‘entidade’ (1978, p.106-107).

As engrenagens responsáveis pelo movimento no espaço cultural são impulsionadas por uma dinâmica dos contrários, ordem e desordem, e é justamente o choque que produz o desenvolvimento. Aqui, o gesto da memória enquanto “mecanismo coletivo para conservação de informação” embate-se com o impulso para o

“processamento de informação da cultura”. A cultura é formada por um “mecanismo coletivo”, entendido como “indivíduo organizado complexamente” que deseja conservar e processar, ao mesmo tempo, informação (MACHADO, 2003, p. 38). O impulso da memória para “conservação de informação” torna certa “a transmissão de geração a geração de esquemas fixos e rígidos” [...] conduzindo a literatura na direção da:

[...] incorporação, por meio de fórmulas rituais, de enredos mitológicos passados de geração e geração – no nível da interpretação social pode ser sincronizados com sistemas de relações determinadas rigidamente em que todas as possibilidades são cobertas por regras correlacionadas com o passado mitológico e com o ritual cíclico (IVÁNOV *et al*, 2003, p. 20).

Teríamos aqui algo análogo a busca de um certo “espírito”, que passaria de latente a patente, num caminho crescente, até chegar ao seu êxtase no corpo da evolução de uma literatura. Surgiria, logo, a questão da gênese como algo de fundamental importância para a ratificação desta proposta. Parece-nos viável, para exemplificar, o “processo retilíneo de abasileiramento”, assim chamado por Candido:

[...] levando a conceber a literatura como processo retilíneo de abasileiramento, por descoberta da realidade da terra ou recuperação de uma proposição idealmente pré-portuguesa, quando não antiportuguesa. Resultaria uma espécie de espectograma em que a mesma cor fosse passando das tonalidades esmaecidas para as mais densamente carregadas, até o nacionalismo triunfal dos indianistas. Este ponto de vista é historicamente compreensível como elemento de tomada de consciência da jovem nação, tanto mais quanto os letrados brasileiros, a certa altura do século XVIII, passaram conscientemente a querer fundar ou criar uma literatura nossa, embora sem as aspirações separatistas que os românticos teriam mais tarde (2006, p. 99).

Poderíamos aqui compreender esse espectograma, construção que passa de tons menos densos aos mais densos, como um processo progressivo de tomada de consciência nacional que, para o caso do Brasil, configuraria a busca de uma literatura tipicamente nossa, apta a marcar sua diferença – identidade, no espaço literário mundial. Este raciocínio deriva da concepção de Candido da literatura como “sistema **orgânico**, articulado, de escritores, obra e leitores ou auditores, reciprocamente atuantes, dando lugar ao fenômeno **capital** de formação de uma tradição literária” (CANDIDO, 2006, p.

100, grifo nosso) Sobre essa afirmação, cabem alguns comentários. O termo “orgânico” refere-se mais propriamente ao caráter de organismo, literatura como ser vivo, no qual devem participar, articuladamente, suas mais diversas partes. Contudo, o termo também se refere, na acepção jurídica, a um tipo de “lei constitucional ou essencial”, responsável por “presidir à organização de um governo”,<sup>29</sup> o que nos permitiria um cotejar ao raciocínio semiótico “das regras correlacionadas com o passado mitológico ou ritual cíclico” (IVÁNOV *et al*, 2003, p. 20. Teríamos, pois, uma lei essencial responsável por organizar este sistema, descrevendo suas relações e “qualificando” seus escritores por meio da busca desta “identidade nacional”. Faz-se relevante também chamar a atenção para a linearidade patente neste raciocínio do espectograma, no qual observamos um processo crescente de tomada desta consciência nacional: “capaz de dar lugar a uma vida literária regular, servindo de base a obras ao mesmo tempo universais e locais”(CANDIDO, 2006, p. 100). Ainda no raciocínio de espectograma, Candido usará a imagem do passar de uma tocha entre corredores, resgatando, mais uma vez, um pensamento linear para construção da tradição. Sobre isso afirma:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os delineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo [...] Trata-se então, (para dar realce às linhas), de averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária [...] (2013, p.25-26).

A tradição é vista como base, alicerce formado com base num mecanismo crescente de formação de uma identidade cultural. Isto fica patente no uso de palavras como “continuidade”, e no próprio movimento linear do passar a tocha. A ênfase está posta na “continuidade ininterrupta”, transmitida como objeto que passa pelas mãos dos corredores. Motta (2002, p.44) efetua uma análise desta proposta, baseando-se em considerações que remontam o nascimento da revista *Clima*, que tinha entre seus integrantes a figura de Antonio Candido:

---

<sup>29</sup> Houaiss versão eletrônica 3.0.

“Lançada em São Paulo em plena Segunda Guerra, sob o Estado Novo, em maio de 1941, *Clima* é fruto de uma ideia de Alfredo Mesquita [...] O fim e o programa da revista [...] era criar aqui [...] ‘um clima de interesse e de ventilação intelectual’”.

Em seguida, ela analisa o entorno semântico que cerca a palavra “clima” e relaciona-o ao projeto da revista:

Se formos ao velho e bom *Littré*, veremos, em primeiro, que “clima” vem de “inclinat”, diz respeito, lá atrás, entre os antigos, à “inclinação” da calota celeste. É, por extensão dessa primeira acepção que a palavra serve para designar a latitude, aferível pela distância de qualquer ponto do globo em relação à linha do equador [...] Ora qual melhor vocábulo do que esse, então, para dizer [...] nossa inclinação ou latitude de país periférico em relação à linha equatorial de referência dos centros metropolitanos em torno dos quais gravitamos [...] (MOTTA, 2002, p.51).

A pesquisa semântica permite ainda a Motta apontar o desenho deste pensamento; admite-se comparar, num nível plástico, a escolha do título da revista às afirmações de Candido (2013) pertencentes à *Formação da Literatura Brasileira*, de que nossa literatura seria “galho secundário” do “arbusto de segunda ordem no jardim das musas”. O ato de inclinar-se a uma “linha” referencial, ou ter por norte uma linha que, neste caso, serve de modelo, paradigma a ser consultado, assemelha-se ao exercício impresso na notação grega de “clima”, como inclinação de “um ponto da terra, do equador ao polo, em relação ao Sol”<sup>30</sup>. A literatura brasileira, pois, como “galho secundário”, inclina-se não por escolher o desvio, mas para buscar seu norte, um suposto Sol que lhe doaria, em segunda mão, sua claridade.

Lembramos, indubitavelmente, a plasticidade impressa por Campos no conceito de plagiotropia, também ligado à floração botânica, mas diferencialmente como o desvio, o transversal, o corpo que se rebela contra seu crescimento ‘normal’. Teríamos aqui uma compreensão da literatura como um todo completo, em face à diferença de ser galho<sup>31</sup>. Todo o corpo vegetal estaria, pois, colocado transversalmente, buscando não o campo gravitacional de um paradigma celeste, mas devorando-o numa rede de conexões

<sup>30</sup> Houaiss versão eletrônica 3.0

<sup>31</sup> “[...] o galho transplantado é “secundário” e o arbusto de que foi extraído é “de segunda ordem”; por sua vez, a recolha do LOGOS transmigrado e seu cultivo na nova morada não terá nada de paradisíaco (palavra que significa etimologicamente “jardim”): a terra é “inculta” e a “aclimação” (aculturação) há de ser penosa”(CAMPOS, 2011, p. 25).

e diálogos criativos. Aqui lembramos a Semiótica da Cultura, quando esta aponta outra lógica que preside os sistemas:

Ao contrário, os sistemas mais avançados, em grupos cujo comportamento é regulado pela memória de sua história real, correlacionam-se diretamente com o tipo de literatura em que o princípio básico torna-se a busca por meios que são estatisticamente os menos frequentes (e que, portanto, portam a maior quantidade de informação) (IVÁNOV *et al*, 2003, p. 120).

Numa escala comparativa sairíamos do desenho do espectrograma<sup>32</sup> e passaríamos à busca da curva, no movimento da evolução da literatura: aqueles que representam os ruídos, ou “estaticamente menos frequentes”, seriam fundamentais para o processo de desenvolvimento, seus textos estariam carregados de uma “maior quantidade de informação”. Parte-se, assim, de um desenho singular responsável pela construção de uma perspectiva de evolução: enquanto um ancora-se nesta continuidade crescente, entendendo o processo como *formação*, o outro aponta o desvio, o ruído, como caractere necessário a uma *transformação* desta evolução<sup>33</sup>:

A crítica não deve, portanto, excluir a exceção a assimilar o dessemelhante em favor da constituição de um cânon imutável de obras, tornado aceitável e convertido em patrimônio comum [...] Compreenderemos, então, que uma coisa é a determinação, objetivamente quantificável, do primeiro público da obra, outra a história de sua recepção. Que envolve fases de opacidade ou de prestígio, de ocultação ou de revivescência (CAMPOS, 2011, p.65-66).

A ideia de Candido de que a literatura no Brasil passa do galho à maturidade da árvore, propriamente dita, apresenta uma perspectiva crescente-evolutiva<sup>34</sup>, ou de espectrograma, e resgata, segundo Campos (2011, p.26), “o conceito metafísico de

---

<sup>32</sup> Lembramos, contudo, que Haroldo de Campos (2006a, p. 243) chamará atenção para o fato de que Candido irá na contramão desta proposta em “Dialética da Malandragem”, “deslinearizando” o traço retilíneo de seu raciocínio.

<sup>33</sup> A contraposição dos termos é feita por Haroldo de Campos (2011, p.66, grifo do autor): “Poderemos imaginar, assim, alternativamente, uma história literária menos como **formação** do que como **transformação**. Menos com um processo conclusivo, do que como processo aberto”.

<sup>34</sup> “A *Formação* privilegia – e o deixa visível como uma glosa que lhe percorre as entrelinhas – um certo tipo de **história**: a evolutivo-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de ‘encarnação literária do espírito nacional’ (I, 26); um certo tipo de **tradição**, ou melhor, “uma certa continuidade da tradição” (I, 16): aquela que “nascida no domínio das evoluções naturais”, foi “transposta para o espírito”, ordenando as produções deste numa “continuidade substancial”, harmoniosa, excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista [...] (CAMPOS, 2011, p.44, grifo do autor)”.

história”, no que este tem de linearidade e continuidade: “é um esquema linear de desenrolamento da presença, obediente ao modelo ‘épico’. [...]”. Neste raciocínio é que caberá pontuar uma origem, mesmo que esta esteja convencionada a uma data específica e passe por uma necessidade de apontar um espírito vigente, uma substância que passa das cores esmaecidas às mais fortes, atingindo um clímax depois de percorrer uma linha no tempo diacrônico. Vejamos o que diz Candido:

**Já que é preciso um começo**, tomei como ponto de partida as Academias dos Seletos e dos Renascidos e os primeiros trabalhos de Cláudio Manoel da Costa, arredondando, para facilitar, a data de 1750, na verdade puramente convencional. O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros que, antes deles, localizaram na fase arcádica **o início da nossa verdadeira literatura**, graças à manifestação de temas, **notadamente o Indianismo**, que dominarão a produção oitocentista (2013, p.27, grifo nosso).

Fica claro no discurso de Candido esta preocupação em marcar um começo para nossa literatura, e que este início dá-se – sutilmente para atingir o clímax no Romantismo – no Arcadismo. O motor que impulsiona a origem e posterior desenvolvimento deste espírito está posto no que o crítico considera autenticamente nosso, ou seja, um impulso de falar das coisas diferenciais do Brasil face à cultura europeia: o índio e a natureza. Este seria o espírito nacional que interessou o “magro público local” (2006, p.100), numa vontade de emancipação e de busca de identidade nacional “que se encaminhou para a independência política e as teorias da emancipação intelectual, tema básico do nosso Romantismo após 1830 (2006, p.105).” É preciso, contudo, refletir sobre as diferenças marcantes no raciocínio da plagiotropia, como procedimento, e na constituição, mais uma vez linear, exposta na formação deste espírito nacional. Primeiramente, para Campos (2011), a nossa literatura já nasce adulta na poesia consciente e cortante do baiano Gregório de Matos:

Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve **infância** (*in-fans*, o que não fala). Não teve origem “simples”. Nunca foi **in-forme**. Já nasceu adulta, **formada**, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. Nele, no movimento de seus “signos em rotação”, inscreveu-se desde logo, singularizando-se como “diferença” [...] Assim também a maturidade formal (e crítica) da contribuição gregoriana para nossa literatura não fica na dependência do ciclo sazonal cronologicamente

proposto pela Formação. Anterior e exterior a esse ciclo, põe em questão a própria ideia gradualista que o rege (2011, p.67, grifo do autor).

A plagiotropia, quando propõe o processo do “revezamento contínuo” e do estudo da evolução de formas numa literatura a partir da “tradução da tradição”, corrobora, de certo modo, desta noção de não origem. O contato perene de dicções poéticas, desbordando o quadro da língua materna e efetuando trocas, inclusive, entre outros idiomas, abrindo sulcos no terreno da linha diacrônica, efetua-se pela sincronização de poéticas por meio da obliquidade. O sentido retilíneo pede um ponto de origem, um marco inicial, para posterior desenvolvimento, a visada oblíqua sintoniza, por outro lado, o verbo poético, numa dinâmica síncrono-diacrônica, rompendo com a continuidade e entendendo a flexibilização do conceito de tradição. É importante ainda ressaltar que o tipicamente nacional, na proposta de Campos, deve ser posto dialeticamente, enfatizando a ressonância e o produto da mistura dos códigos europeu, ameríndio e africano:

Assim como os cânones não são “eternos”, e o belo é historicamente relativo, também não há falar em influência de mão única, que não seja reprocessada e rediferenciada no novo ambiente que a recebeu (como aponta Mukarovsky a propósito da questão da literatura dos “povos pequenos”). Nesta acepção diferencial, o Barroco americano, como o definiu Lezama Lima, é uma “arte da contraconquista”. A esse processo chamamos, desde Oswald de Andrade, “devoração antropofágica”. Da perspectiva de uma historiografia não-linear, não conclusa, relevante para o presente de criação, que tenha em conta os “câmbios de horizonte” de recepção e maquinação “plagiotrópica” dos percursos oblíquos e das derivações descontínuas; a pluralidade e a diversidade dos tempi [...] dessa outra “perspectiva histórica”, Gregório de Matos existiu e existe – viveu e pervive – mais do que, por exemplo, um Casimiro de Abreu [...] (CAMPOS, 2011, p.68).

À maneira de resgate sincrônico, Campos, efetuando o desvio plagiotrópico, revisará e resgatará a figura do poeta baiano para ratificar sua importância na evolução de formas da poesia brasileira. O resultado disso é a reproposição do lugar e relevância do movimento Barroco para a literatura brasileira, adicionando mais uma proposta para a compreensão da literatura no Brasil. Campos (2011), munido das funções da linguagem de Jakobson, afirmará a consciência poética e a potência do verbo barroco no Brasil, aproveitado dialeticamente na poesia de Gregório de Matos, como confraria de dicções poéticas barrocas advindas, por exemplo, de Gôngora e Quevedo. Nesta linha

de pensamento, Campos vai efetuar conexões plagiotrópicas, que partem desta porção do Setecentos e vão até o século XX, nos versos de João Cabral Melo Neto:

É com Gregório, com sua poesia de “função metalinguística” e da “função lúdico-poética”, com sua poética da “salvação através da linguagem” (Wisnik) que “sincronizam e dialogam” o João Cabral, engenheiro de poemas combinatórios, ou a vanguarda que, já em 1955, propugnava por uma “obra de arte aberta” e por um “neobarroco” (CAMPOS, 2011, p.69).

Gregório de Matos solta o grito perfurante, poético, que reverberará, décadas depois, na poesia do *Guesa* sousandradino, de veias barroquizantes e estilo proliferante, e será transfigurado, no século XX, nas singularidades da poesia e proposta antropofágica de Oswald de Andrade, na combinatória consciente de Cabral e no movimento concretista, cujos membros acentuaram a prática da poesia pactuada com a crítica e a tradução.

### 2.2.2 Gregório de Matos: o transculturador

Conhecedor dos códigos elaborados do Barroco, Gregório de Matos marcará sua presença ao manipulá-los com consciência poética, “o estilo engenhoso do elogio e da louvação cortês é o mesmo que propicia o jogo de espírito contundente da sátira” (CAMPOS, 2006a, p. 241). E é também apontando como “o nosso primeiro transculturador”, Campos entende este mecanismo como o processo criativo de traduzir “o dizer do outro como diferença”. Gregório de Matos vai, pois, recriar dois sonetos de Góngora: *Mientras por competir con tu cabello* e *Ilustre y hermosíssima Maria*, combinando-os em “Discreta e Formosíssima Maria”. Este fazer renderá ao poeta a alcunha de plagiador, embora Campos chame a atenção para o mecanismo da *imitatio*, que consistia em aplicar em seus próprios poemas, versos advindos de outros poetas (CAMPOS, 2010, p.46). Em “Discreta e formosíssima Maria”, Gregório traduz “*en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*”, por “Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada”, mudando a significação de ‘humo’, ‘fumaça’, para ‘cinza’. Este processo de apoderar-se de versos alheios era praticado por outros nomes do Barroco.

Citamos aqui a monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz que também traduziu sonetos de Góngora, valendo-se de partes em seu próprio poema:

‘*Este, que ves, engano colorido*’ termina com uma paráfrase do último verso do soneto de Góngora, ‘*Mientras por competir con tu cabello*’ (1582), em que ecoa o tema do *carpe diem* [...] Nosso Gregório também participou do jogo intertextual [...] Em Sor Juana o *tópos* ganha uma particular pertinência: bela e reclusa, a monja-poeta desmistifica o seu próprio retrato, ‘engano colorido’ por sob cuja aparência a fatalidade do pó e do nada inscreve sua sigla mortuária (não sem uma reminiscência do Eclesiastes bíblico) (CAMPOS, 2010, p. 46)

Houve, pois, uma espécie de movimento de formas provocando, direta ou indiretamente, uma série de conexões entre textos, poetas e tempos, no Barroco, o que poderia nos fazer pensar, homologicamente, no movimento das massas tão próprio da arquitetura praticada na época:

E havia ainda, por outro lado, o diálogo implícito: o baiano Gregório, a mexicana Sor Juana, o peruano Caviedes, todos eles participavam de um discurso que se revezava tropologicamente ainda quando não houvesse contemporaneidade exata nem referência alusiva direta. Esse discurso se prolongava também como um simpósio retrospectivo no tempo: a ele compareciam Góngora, Quevedo, Lope, Garcilaso, Camões, Sá de Miranda, Petrarca...A literatura, na Colônia como na metrópole, se fazia de literatura (CAMPOS, 2006a, p. 242).

Como pudemos observar, o Barroco brasileiro, através de Gregório, participou destas trocas, outrora chamadas de *imitatio*, provocando um rico diálogo entre nomes de sua época<sup>35</sup>. O poeta baiano saberá articular as nuances do estilo barroco, sem perder a contundência poética, nas suas produções de poesia crítico-satírica, encomiástica, amorosa e, até mesmo, religiosa, pontuando o lugar do Brasil dentro da produção barroca ocidental. Sobre isso, comenta:

<sup>35</sup> Para Haroldo (2006a, p. 240): “Falar o código barroco, na literatura do Brasil Colônia, significava tentar extrair a diferença da morfose do mesmo. Na medida em que o estilo alegórico do Barroco era um dizer alternativo [...] a ‘corrente alterna’ do Barroco Basílico era um duplo dizer do outro como diferença: dizer um código de alteridades e dizê-lo em condição alterada”.

[...] o mesmo mecanismo permutatório do código áulico do Barroco presta-se à desabusada virulência da crítica; o estilo engenhoso do elogio e da louvação cortês é o mesmo que propicia o jogo-de-espírito contundente da satura e jogo-de-corpo destabocado da erótica. Gregório já é o nosso primeiro antropófago, como o viu Augusto de Campos [...] num instigante estudo-poema de 1974. O nosso primeiro transculturador (CAMPOS, 2006a, p.241).

A *imitatio* barroca foi um fazer que permitiu ao artista brasileiro da palavra um contato mais direto com a materialidade poética de diversos textos da tradição, fazendo na prática o que Oswald chamará mais tarde de antropofagia: a carne poética do homem branco devorada, mastigada e deglutida para o corpo da literatura brasileira. A suposta identidade nacional é um caldo, um *carrefour* linguagens, trazendo nesta mistura a impossibilidade do teorema de simples compreensão: europeu X índio. Campos vai lembrar que é Mário Andrade (mesmo que inconscientemente), quem entende o des-caráter de nossa identidade, quando cria Macunaíma: herói às avessas.<sup>36</sup> E é a compreensão de Campos (2006a, p.232) de que há uma lei complexa na transmissão de legado cultural que nos permite pensar o código barroco brasileiro, enquanto “surgimento do novo”, numa dinâmica dialética:

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 [...] tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana – já formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias do Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma transvaloração [...] capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução (CAMPOS, 2006a, p. 234-5).

O processo que devora o legado cultural é, assim, também plagiocrópico, quando nega uma perspectiva submissa, para recuperar o movimento duplo de apropriação, desapropriação e desconstrução das linhas estanques que concebem a assertiva dos

<sup>36</sup> “Mário de Andrade, criando o Macunaíma, o anti-herói nacional “sem nenhum caráter”, denunciou, talvez subliminarmente [...] a falácia logocêntrica que ronda todo nacionalismo ontológico, a busca macunaímica, vista desta perspectiva radical, *di-fere* (no duplo sentido derridiano de divergir e retardar) o momento talismânico da plenitude monológica. Da busca assim incessantemente di-ferida e frustrada (de-longada fica a diferença, o movimento dialógico, desconcertante, “carnavalizado”, jamais pontualmente resolvido, do mesmo e da alteridade, do aborígine e do alienígena (o europeu). Um espaço crítico paradoxal, ao invés da *doxa*: a interrogação sempre renovada, instigante, em lugar do preceito tranquilizador do manual de escoteiros (CAMPOS, 2006a, p. 236)”.

cânones imutáveis. Saímos da continuidade da linha horizontal, da passagem da tocha entre corredores (CANDIDO, 2013), para se propor a ruptura das novas linhas oblíquas, passíveis de sincronizar dicções poéticas, formando grupos constelatórios de textos:

Daí a necessidade de se pensar a diferença, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença [...] o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova ideia de tradição (antitradição), a operar como contraevolução, como contracorrente oposta ao cânon prestigiado e glorioso (CAMPOS, 2006a, p. 237).

Campos (2006a, p. 243) ratificará a afirmação de James Amado, pensando Gregório de Matos, com “sua viola goliárdica”, como precursor “da guitarra elétrica do baiano ‘tropicalista’ Caetano Veloso”. É importante lembrar que a relação posta acima por Amado, de nuance plagiotrópica, posto que é leitura transversal da tradição, aproxima-se ao assunto do curso: “Semiologia da evolução literária: o modelo barroco e sua produtividade na poesia brasileira”, ministrado por Campos, em 1978<sup>37</sup>, no Semestre de Primavera na Universidade de Yale. É curioso que tenha saído “das notas de preleção”, deste curso, como afirma Campos (2011, p.79), o *Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*, livro no qual revisita e repropõe o lugar do Barroco na evolução da poesia brasileira, numa perspectiva plagiotrópica. É neste mesmo curso, ministrado em 1978, que Campos cunhará o termo plagiotropia, levando-nos a reafirmar a importância do estilo barroco para a discussão do procedimento<sup>38</sup>. Salientamos também a ministração de dois cursos universitários nos Estados Unidos, em 1971, por Augusto de Campos (1986, p.87), cursos estes que, combinados entre si, repensavam também o lugar da tradição:

em 1971 parti para os states  
para dar dois cursos universitários  
um sobre o barroco  
começando com gregório de matos

<sup>37</sup> Notar a proximidade das datas, pois o ensaio “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira” foi publicado originalmente, em 1980, revista Colóquio/Letras, Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, nº 62, julho 1981 (CAMPOS, 2006a, p.231).

<sup>38</sup> Ver nota 5 de Campos (2005, p.75).

outro sobre poesia moderna brasileira  
 terminando com caetano  
 na minha bagagem iam os 7 esplêndidos volumes  
 das obras completas editadas por james amado  
 e os 2 das edições cultura  
 e a fita com a gravação de triste bahia  
 q caetano fizera uma semana antes  
 no programa de tv com joão Gilberto  
 com ela iniciei a minha primeira aula  
 de caetano a gregório

A palavra recuperada de Amado chama a atenção de Campos em razão da sincronização de poéticas a partir da obliquidade, quando aponta diálogos entre a Idade Média, os séculos XVII e XX. Munidos desta compreensão, passaremos a examiná-la, desejando mostrar como estas transversalidades frutificaram ‘diferenças’ na poesia de Gregório de Matos. Seguindo o percurso proposto pelos estudos dos irmãos Campos, passaremos, logo após, a refletir sobre a versão de “Triste Bahia”, cantada por Caetano Veloso no seu CD *Transa*.

### 2.2.3 Goliardos, Guitarras, Gregório

Os goliardos, também chamados de “clérigos vagantes”, perambulavam pela França e Alemanha, no período que compreende do século XI ao século XII (SPINA, 1991, p. 27). Eles voltam na ‘viola’ de Gregório mais pela sua veia satírica, através de sua linguagem mordaz, escarnekedora, mas também pela tônica sensual do amor carnal: “Se nas pastorelas [...] o desfecho amoroso se realiza com a pura simples aquiescência da pastora, nas dos goliardos, em que o amor é eminentemente sensual, a conquista consuma-se pela posse física” (SPINA, 1991, p. 91).

Em Gregório, poderíamos afirmar que a sensualidade, se nos valermos de sua lírica amorosa, de maneira mais geral, desponta em pequenos índices, ou está deliquescida ao longo dos poemas, um exemplo é “À D. Ângela”. O verso de abertura “Anjo no nome, Angélica na cara” define a oposição central: espírito X matéria que, sob outra ótica, poderia ser: “ascetismo X sensualismo”<sup>39</sup>. O fragmento “Angélica na cara” demarca a presença física desta mulher, reforçada por “cara”, termo intensificador se

<sup>39</sup> A sugestão aqui é de Wisnik (2009).

comparado à “face” ou “rosto”. Os pares se sucedem: “flor X anjo”; “Angélica flor X Anjo florente”; “Anjo guardador X Anjo tentador”. Aqui a sensualidade fica por conta desta figura emblemática de anjo duplo, aquele que possui a aparência celeste, mas que guarda na mesma essência a face diabólica/ sedutora. Vale a pena lembrar, inclusive, a construção do Lúcifer bíblico, o anjo adversário: aquele que se configura como “pai da mentira”.

Em outro soneto “Pondera agora com mais atenção a formosura de D. Ângela”, os pequenos índices de sensualidade carnal dão o tom: “De uma **Mulher**, que em Anjo se mentia,/De um **Sol**, que se trajava em criatura./ Me matem (disse então vendo abraçar-me)”. Embora ao final, o soneto apele para o ascetismo, preferindo o eu “tornar-se cego” do que “se perder”, podemos falar neste amor que se delinea enquanto impulso carnal de ‘abraçar-se’, e a “mulher”, posta corporalmente pela pujança da maiúscula, equipara-se ao “sol”, do verso seguinte. O calor da imagem é potencializado consideravelmente, espraiando-se até o corpo do outro, o eu-lírico, dando à sua pele um aspecto de brasa.

Mas a grande convergência com os monges itinerantes está na satírica de Gregório, ambos portadores de uma poética de “acentuada obscenidade” (SPINA, 1991, 27), a florada na linguagem chula, picante, irônica e na sátira debochada. Augusto de Campos (1986, p.88) chegará a afirmar uma “terceira categoria” para se estudar a poesia praticada pelo baiano, focada, entre outras coisas, numa veia popular da viola: a “sincrética e sintética/ a mais importante/ o *gregório barroco popular*/ quevedo + letrillas de góngora + viola + bahia”. Talvez esta ‘liberdade’ de linguagem fosse impulsionada pelo meio de vida semelhante, pelo menos numa certa fase da vida de Gregório:

A certa altura abandona, no entanto, casa, cargos, encargos, e sai pelo Recôncavo “povoado de pessoas generosas” como cantador itinerante, convivendo com todas as camadas da população, metendo-se no meio das festas populares [...] ‘Do gênio que já tinha, tirou a máscara para manusear obscenas e petulantes obras’, diz o licenciado Manuel Pereira Rabelo: nessa fase engrossa o volume da sua poesia satírica, o barroco popular oposto ao acadêmico, e a poesia erótico-irônica oposta ao lirismo cortês [...] Há quem insistaem fixar alguns gestos como imagem da sua exorbitância: uma cabeleira postiça, um colete de pelica, uma vontade de ficar nu, um escritório adornado de bananas (WISNIK, 2009, p.13).

[...] uma legião de frades sem emprego, fugitivos, que vieram, em êxodo, para o ambiente secular das ruas e das praças, viver uma vida fácil de boêmia tabernária e romântica. Dentre eles figuravam também os padres confessores que privavam da vida cortesã e aventuravam amores clandestinos (SPINA, 1991, p.27).

Contudo, no itinerante do Recôncavo, a satírica toma outra dimensão, mesclando-se com a porção do erótico, criando, por exemplo, uma poesia erótico-irônica<sup>40</sup> e até, com menos exemplos, mas igualmente marcante, uma sátira dessacralizadora, montada na estrutura do discurso religioso. Sobre este primeiro tópico temos a conhecida décima “A uma freira que satirizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou ‘pica-flor’”. A imagem central é em si jocosa, o bico fino e longo do pássaro, assemelha-se à ‘fisionomia delgada do poeta’. O trocadilho com a expressão carrega-se de sarcasmo, quando este o retoma para desconstruí-lo eroticamente. O passarinho, termo genérico, é tomado numa significação fálica: “mas resta agora saber,/ se no nome que me dais,/ meteis a flor, que guardais/ no passarinho melhor”. E prossegue no romper do hífen da palavra, jogando, agora, com o termo “pica”: “Se me dais este favor,/ sendo só de mim o Pica,/ e o mais vosso, claro fica, que fico então Pica-Flor”. Os versos vestem-se da tônica posta na chamada “musa praguejadora”, como traz Augusto de Campos (1986, p.90).

Ainda nesta tônica erótico-irônica, e capaz de confirmar os sentidos acima apresentados, temos “A Floralva, uma dama em Pernambuco”. Os significados estão velados em trocadilhos como “abelha”, “flor”, “picar”, “ferrão”. Vejamos:

Bela Floralva, se Amor  
Me fizesse abelha um dia,  
Em todo o tempo estaria  
Picando na vossa flor:  
E quando o vosso rigor  
Quisesse dar-me de mão  
Por guardar a flor, então,  
Tão abelhudo eu andara,  
Que em vós logo me vingara  
Com vos meter o ferrão

<sup>40</sup> A divisão figura em Wisnik (2009).

No traço de Gregório, a porção de sensualidade carnal ganha outra face, pois é misturada ao estilo irônico-satírico, assim, os poemas de exaltação dos poderes ‘diabólicos’ e ‘esbraseantes’ das damas são somados aos de relatos jocosos, envolvendo termos e expressões de duplo sentido, desvelando atos sexuais. Na linha da satírica picante temos ainda algo impensado, o amálgama desta com o estilo religioso. Falo aqui de “Ao governador Antônio Luís”:

Sal, cal e alho  
 Caiam no teu maldito caralho. Amém.  
 O fogo de Sodoma e Gomorra  
 Em cinza de reduzam esta porra. Amém.  
 Tudo em fogo arda,  
 Tu, e teus filhos, e o Capitão da Guarda.

Podemos observar como o poema estrutura-se num ritmo de oração. A assonância em /a/, tripla no primeiro verso, assemelha-se à expressão tripla da santíssima trindade: “Em nome do Pai, Filho e Espírito Santo”, gesto reiterado pelo “benzer-se”, ou fazer o sinal da cruz nos cultos cristãos. É interessante notarmos uma sutil gradação na expressão cristã: partindo da abertura da tônica no /a/ em /PAi/, para estreitar-se logo em seguida em /i/, em /EspÍrito/, fechando no som clausurado, em /SantO/. O triplo da santíssima está na reiteração: /sAI/, /cAI/, /Alho/, coroadado o ritmo, logo após no segundo verso, com “amém”. O triplo voltará fechando o poema em: “Tu, teus filhos, e o Capitão da Guarda”, também buscando uma aproximação sonora que colabora para construção do ritmo, com a aliteração do /t/ em /Tu/, /Teus/, /capiTão/.

A escolha pelo /a/ no primeiro verso oferta uma abertura, doando um tom de gargalhada que se espalha pelo poema inteiro: /SAI/, /cAI/, /Alho/, /cAiAm/, /mAldito/, /cArAlho/, /Amém/, /SodomA/, /GomorrA/, /reduzAm/, /porrA/, /Arda/, /capitÃO/, /guArda/. É notável também a musicalidade em /O/ /fOgO/ de /SOdOmA/ e /GOMorrA/ nas alternâncias do /o/ e do /a/ configurando movimentos de abertura e fechamento. E também no trio: “/SodOMa/, /GoMORra/, /aMÉM/”. Aqui o texto equipara termos de espaços diferentes: a cidade do pecado destruída por fogo e enxofre, é justaposta sonoramente, pela repetição do /m/, consoante e nasalização, ao termo sacralizado, que moldura as orações: “amém”.

Percebemos que Gregório recupera esta tradição dos goliardos não enquanto influência, mas inserindo seu traço pessoal, aplicando novas configurações: as ressonâncias do estilo jocoso com o erótico e com o religioso acima comentadas. Para Augusto de Campos (1986, p.90), Gregório é “o primeiro poeta brasileiro/dotado de amplo domínio da linguagem/ ele é verbivocovisual/ fanomelogopaico/ ou o primeiro antropófago experimental/ da nossa poesia”.

## 2.2.4 Viola, Veloso, Bahia, Gregório

É notória e documentada a relação travada pelos irmãos Campos, Décio Pignatari e Caetano Veloso. Veloso comenta esta amizade intelectual<sup>41</sup> no seu livro *Verdade Tropical*, no qual dedica um capítulo: “A poesia concreta”. A produção musical de Veloso foi assunto de alguns ensaios, e livro *Balanço da bossa outras bossas*, de Augusto de Campos, da mesma maneira que Veloso deixou sua obra ser perpassada pelas questões propostas pelo Concretismo:

Eu fora, sem embargo, influenciado indiretamente por eles, pois, aos vinte anos, em Salvador, eu fazia uma ligação entre João Gilberto, o cool jazz, os poemas de João Cabral, a arquitetura de Niemeyer em Brasília e o uso de letras tipo ‘futura’ sobre generosos espaços brancos nas páginas do suplemento cultural do Diário de Notícias. E os espaços brancos e os tipos ‘futura’ eram a marca registrada da obra dos concretistas (VELOSO, 2008, p.213).

É notável que além das questões da poesia concreta, Veloso (2008, p.223) sentia-se atraído pela “mirada sincrônica” do grupo Noigandres, algo que notamos no seu relato supracitado, através da relação que estabelece entre os nomes da poesia, música e até mesmo arquitetura: “[...] os concretistas (sobretudo Haroldo) defenderam

---

<sup>41</sup> “Antes de o tropicalismo ganhar corpo e nome, Augusto, tendo ouvido Maria Odete cantar “Boa palavra” no festival da TV Excelsior e, por outro lado, tendo lido minha intervenção num debate sobre música popular na *Revista Civilização Brasileira*, no qual eu insistia na ênfase sobre João Gilberto e preconizava a ‘retomada da linha evolutiva’ que este representava, escreveu um artigo chamado “Boa palavra sobre música popular”, saudando minha chegada no cenário da MPB como um fato auspicioso (VELOSO, 2008, p.203).

uma crítica de mirada [...] trans-histórica. O que eu quero dizer é que esse aspecto [...] deles me atraiu mais [...]”. E é, sobretudo, na linha de inspiração concreta que Veloso produzirá algumas de suas canções:

Procedimentos verbi-voco-visuais, engendrados na poesia concreta, aparecem mais acentuadamente [...] em composições de Caetano Veloso (vd. Acrílico, Alfomega e, em especial, *Araçá Azul*), num modo de formar palavras-sons seduzido pela plasticidade sonora (SANTAELLA, 1986, p.3).

Devemos lembrar ainda que, numa aproximação ainda mais estreita com a poesia de Haroldo de Campos, o compositor baiano musicará “circuladô de fulô”, fragmento de *Galáxias*, no CD também intitulado *Circuladô* (1991). Assim, comentadas estas relações, chamamos agora, ao texto, “a guitarra elétrica do ‘tropicalista’ Caetano Veloso”, plagiotropicamente posta junto à “viola goliárdica” de Gregório Matos (CAMPOS, 2006a, p. 243). Para tal, citamos a versão musicada de “Triste Bahia”, de Gregório de Matos, parte de *Transa*.

De 1972, o CD corrobora com uma proposta relacional ao construir um *mix* de ritmos, trechos de outros compositores, idiomas e melodias. Canções como “*You don’t know me*”, por exemplo, possui parte da letra em inglês e parte em português. O ritmo acompanha este duplo, pois ao cambiar do idioma, a batida também é substituída, e vai sofrendo metamorfose ao longo da canção. A melodia da segunda parte, através das complexas batidas dos instrumentos de percussão, demonstra a presença da cultura africana, e acaba retomando, pelo ritmo, a temática da letra. O eu aponta suas origens, quando afirma: “Nasci lá na Bahia/De mucama com feitor/O meu pai dormia em cama/Minha mãe no pisador”. É também nesta segunda parte que se soma, à voz do cantor, uma voz feminina que repete um trecho de outra canção de Caetano, “Saudosismo”: “Eu, você, nós dois/ já temos um passado, meu amor/ um violão guardado/ aquela flor/ e outras mumunhas mais”. Mas a presença de outros discursos não para por aqui, toda esta segunda parte é uma *collage* montada através de trechos de variados compositores. É clara a intenção de marcar este percurso de letras, que apontam o contato da cultura africana no Brasil e o posterior processo de devoração cultural sofrido. O trecho: “Nasci lá na Bahia”, citado, é parte da canção de Carlos Lyra, “Maria Moita”. Há ainda: “Laia Ladaia Sabadana Ave Maria”, verso da canção “Reza”, de Edu Lobo e Ruy Guerra,

aproveitado não só enquanto discurso, mas também melodicamente, como, aliás, é o caso das demais intertextualidades. O curioso é que este trecho é repetido na canção de Lobo e Guerra como uma oração tropicalizada para um ‘santo defensor’, uma súplica do eu para que aquele “traga [seu] amor”. A súplica tropical é aproveitada justamente pela sua proposição de mistura religiosa-cultural, algo comum em nossas terras. Temos ainda: “Eu agradeço ao povo brasileiro/ Norte, Centro, Sul inteiro/ Onde reinou o baião”, de “Hora do Adeus”, de Luiz Gonzaga. O eu propõe um percurso de leitura que abarca, mesmo que um pouco, esta cultura múltipla do Brasil, e denuncia em claro inglês: “*You don’t know me*”, buscando uma compreensão mais cosmopolita pelo uso do idioma, para dizer para o estrangeiro e, talvez até para si mesmo, a impossibilidade de captar toda esta multiplicidade: “*Bet you’ll never get to know me*”.

É nesse pano de fundo que Caetano Veloso irá valer-se do poema de Gregório de Matos, musicando e enxertando, ao longo dos versos, outros discursos, “outras palavras”. “Triste Bahia” é a segunda faixa do CD *Transa*. A denúncia dos males na Colônia é repensada sincronicamente enquanto fato cultural, estão aqui trechos de cânticos de capoeira, marchinhas de carnaval, invocações religiosas e versos de outros compositores. A letra é iniciada pelos versos de “Triste Bahia”, contudo não é o poema inteiro que é musicado, mas apenas os dois primeiros quartetos. O primeiro verso, “Triste Bahia! Oh quão dessemelhante”, é transformado numa espécie de refrão, e abre a segunda estrofe, justaposto a trechos de um hino de capoeira, do Mestre Pastinha: “Pastinha já foi à África”, repetido no verso seguinte. A reiteração traz uma assonância em /a/, e rompe com o alongamento do /i/, do verso anterior, em /trIste/. Esta palavra reforçada pelo /i/ em /BahIa/, confirmando o sentido, carrega o verso barroco de um lamento, um desconsolo diante da modificação do Estado. Na canção, contudo, a abertura do /a/, lança alegria sobre a temática triste, e o sentido de “dessemelhante” ganha nova roupagem. O que se retoma é o caráter múltiplo desta cultura, não semelhante, posta enquanto dessemelhança através de um forte processo de deglutição antropofágica.

E o procedimento prossegue nos versos seguintes: “Pastinha já foi à África/ Pra mostrar capoeira do Brasil/Eu já vivo tão cansado/De viver aqui na terra/Minha mãe, eu vou pra lua/ Eu mais a minha mulher/ Vamos fazer um ranchinho/ Todo feito de sapé”. O canto do Mestre de capoeira baiano vai lançando uma dessemelhança no encontro da cultura africana com o Brasil, e a lógica da diferença é o que constrói o sentido. Vicente

Joaquim Ferreira Pastinha<sup>42</sup> é um nome de fundamental importância para estruturação da capoeira no Brasil, é ele quem cria a primeira escola de capoeira, localizada no Largo do Pelourinho: o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA). Ele estava na comitiva brasileira, no Senegal, no primeiro Festival Mundial de Arte Negra (1966). Resgatar sua relevância incorporando seus versos aos de Gregório de Matos constrói uma imagem diferenciada: o *carrefour* de emoções que envolvem a letra, entre outras coisas, alternando momentos disfóricos e eufóricos. Aliás, o novo é obtido a partir do choque destes discursos que permanecem com suas identidades, e estas em conflito, no espaço do texto, produzem o rearranjo de informação. Citamos a assonância que marca significados na segunda estrofe, quando parte da disforia do /i/, para a euforia do /a/. Contudo, lembramos que os versos seguintes cantam um alguém sobrecarregado de “viver na terra”, buscando o exílio na lua, notar a combinação das fricativas unidas a oclusivas, reforçando a disforia: /Eu Já ViVo Tão CanSaDo/De ViVer aQui na Terra/ /Minha mãe, eu Vou Pra lua/.

Na estrofe seguinte, permanece a justaposição do verso de Gregório de Matos, com trechos de hinos da capoeira: “Triste, oh quão dessemelhante /O galo cantou camará/ Ê cocorocô, ô cocorocó camará/ E vamo-nos embora [...]”. Chamamos atenção para um processo de deglutição, na porção formal, do verso de Gregório. Na primeira estrofe temos: “Triste Bahia, oh quão dessemelhante estás”; na segunda “Triste, oh quão dessemelhante, triste”; na terceira: “Triste, oh quão dessemelhante”; e por fim “Triste recôncavo, oh quão dessemelhante”. Acontece o mesmo com “ê triste Bahia camará”. Neste segundo caso, o canto da capoeira primeiro se lança na letra e depois vai deglutindo, também a partir do ritmo, no eco de “camará”, o verso do poeta barroco. Temos supressão, alternância e introdução de palavras, fatores que modificam a cada giro de leitura o significado no verso.

Após o verso deglutido “ê Triste Bahia camará”, temos: “Bandeira branca enfiada em pau forte”, mais uma vez o aproveitamento dos versos de outros textos é feito com consciência poética, notamos a assonância em /a/ lançando luz ao branco da bandeira, além da aproximação fônica entre /BANdeiRA/ e /BRANcA/ /ENFiada/ e /FortE/. A reiteração de vogais nasais bandeira, branca, enfiada, em doam um fundo de melancolia ao verso, contraposta pela pujança das oclusivas [b] e [d]. Este verso

---

<sup>42</sup> Informações colhidas na matéria “O maior dos capoeiras”, *Revista de História*, versão online, de 1/06/2008.

combinado mais adiante com – “Trago no peito a estrela do norte” – compõe o cântico folclórico “Ponto do Guerreiro Branco”. Maria Bethânia, em 1969, gravará uma versão homônima. O ‘ponto’, na religião umbanda, designa maneiras de convocar entidades, seja por meio de um cântico seja no desenho de sinais mágicos. Contudo, é marcante para nossa discussão, que estes versos, na estrofe final, estejam postos junto a um verso de uma invocação cristã: “Oh virgem mãe puríssima”.

Sarduy (1979, p. 170) defende o barroco como lugar de encruzilhada de informações, delineando a particularidade latino-americana a partir de um exercício de espelhamento dos “códigos da cultura europeia” “duplicados e refletidos em outras organizações, em outros discursos”. Em meio ao grupo de mecanismos que irá levantar, ancorado na ‘artificialização’, aponta a paródia subdividida em ‘intertextualidade’ e ‘intratextualidade’. Nesta primeira, encontramos a citação: “a incorporação de um texto estrangeiro ao texto, sua *collage*, ou superposição à superfície do mesmo, forma elementar do diálogo, sem que por isso nenhum dos seus elementos se modifique, sem que sua voz se altere” (1979, p.169). Se partirmos desta explanação, perceberemos este processo, na canção, na justaposição de textos. O exercício de duplicar os códigos provoca o conflito, e é deste ponto que nasce a informação. A menção está direcionada para a multiplicidade característica da cultura brasileira, formada de um cruzamento de códigos culturais. A informação estética é obtida no entremeio onde a súplica cristã faz contato com o ‘ponto do guerreiro’, código também religioso: o fazer é intertextual, paródico e antropofágico, analogamente a outras citações que vão ocorrendo ao longo da canção. Sobre esta particularidade do Barroco que nos coube muito bem, comenta Sarduy:

Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas um volume, espacial e dinâmica (1979, p.170)

Nas discussões sobre a paródia, citamos também a de “canto paralelo”, utilizada por Haroldo de Campos. Partindo da etimologia, “do gr. *pará*, junto, ao lado de; *odé*, ode, canto” apresenta-nos uma maneira de pensar o conceito, de forma a sublinhar nele um caráter de paralelismo. No lugar da “imitação burlesca”, ou do inverter do discurso

do outro para desconstruí-lo, a paródia funcionaria como confronto do duplo, no qual a informação estética seria formada a partir da dialogia de vozes (CAMPOS, 2005, p.74). E chama atenção para a criatividade que envolve este processo, em *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. No procedimento de *collage* dos discursos dos cronistas, a informação estética contida nos trechos inseridos é renovada: *make it new* poundiano:

No *Pau-Brasil*, são apresentados recortes e montagens da linguagem dos nossos cronistas, mas aí com um propósito bem diverso: o de mostrar-lhe o sabor e a espontaneidade, restituídos à sensibilidade moderna em *flashes*, em tomadas isoladas, não imitativas, mas criativas (1971, p.8).

Nossa linha de raciocínio, partindo da poesia de Gregório de Matos, aponta um percurso transversal de leitura da tradição, quando partimos do Barroco seiscentista, em suas releituras da Idade Média, e dele para o século XX, na recriação de Caetano Veloso. O “fazer isto novo” pede que se volte ao passado, não no intuito de render-lhe homenagens – num respeito que o retoma apenas enquanto linguagem consagrada pela crítica – mas focando uma compreensão síncrono-diacrônica da história literária, montada a partir de recortes dinâmicos.

O processo de manipular formas pode também ser abordado pelo “impulso lúdico”, desenvolvido por Ávila. Há algo nisto que retoma a natureza primordial das coisas, dando ao processo uma dimensão muito mais abrangente. Ávila (1994, p. 61), citando Schiller, diz que o “jogo [...] é conceitualmente um dado da cultura humana. Há quem o entenda um fenômeno natural” que envolve não só o homem, mas “seres susceptíveis também de eventuais tendências à ruptura ou suspensão da ordem séria da vida e da rotina orgânica da natureza”. Na arte barroca, o impulso para a ruptura instiga toda a porção criativa do homem, “expandindo suas potencialidades” e as “reservas criativas através de formas ampliadas e enriquecedoras de sentido” (ÁVILA, 1994, p. 62). Projetando o conceito no espaço da modernidade, dirá ainda que o jogo proporcionará ao artista moderno uma “permanente liberdade de processo”, de modo a “submeter a contínua indagação novos prospectos de representação ou transfiguração do real”. Assim, aquele artista que questiona a organização da tradição, praticando diálogos criativos com o passado, o faz sob os estímulos do “impulso lúdico”. Chamamos atenção para o fato de o jogo motivar a ruptura, e “ordem séria da rotina orgânica da natureza”.

Retomamos ao longo de todo capítulo o espaço biológico no qual o termo plagiotropia foi cunhado, o desvio ortotrópico, sob esta ótica, é quase que uma necessidade de reorganização da natureza. É nesta dinâmica do rearranjo que Haroldo de Campos (2006a, p. 243) invocará o Barroco enquanto ‘antitradição’, não enquanto o oposto de uma tradição, mas como “reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa”. Nesse sentido, entenderemos que o movimento plagiotrópico participa, desta forma, do intenso processo que envolve o repensar dos cânones da tradição.

## 2.3. Sousândrade

### 2.3.1 “Daqueles que comiam seus avós”

Todos que estudam a obra de Haroldo de Campos sabem da relevância que Sousândrade, o resgatado poeta do Romantismo, goza enquanto antecipador de estilos da modernidade, como por exemplo, quando se utiliza do desenho da página do jornal e das variedades de sua tipografia em trechos do *Guesa*<sup>43</sup>. É justamente nesta necessidade de repensar o passado através de discussões do presente, que Haroldo de Campos junto com Augusto de Campos, se propõem à tarefa de marcar o lugar deste poeta, muito pouco lembrado pela historiografia tradicional. E não somente no sentido de adicionar mais um nome ao Romantismo, mas, principalmente, porque marca-o como um poeta fundamental à literatura brasileira. O estudo das particularidades de sua poesia, guiado por questões como ‘barroquismo’ e ‘imagismo’, por exemplo, contribuirá sobremaneira para marcar esta relevância (CAMPOS, 2002a). Tomados por esta linha de raciocínio, almejamos comentar trechos de “Tatuturama”, nos quais poderemos perceber um diálogo com a tradição, de forma que este se molde como transversalidade. Iniciaremos também a discussão da presença da ‘dicção’ de Sousândrade na tradução das duas cenas finais de *Fausto II*, efetuada por Haroldo de Campos.

O “Tatuturama” corresponde ao Canto II do *Guesa*, poema que conta com 13 Cantos. Para nossa análise, valemo-nos da última versão, revista por Erthos Albino de

---

<sup>43</sup> “É inegável que, no plano tipográfico, devem ter atuado sobre Sousândrade manchetes e recursos compositivos dos jornais da época, que tanta influência exerceram no seu espírito (como, de resto, e não por coincidência, sobre Mallarmé) (CAMPOS, 2002a, p. 55)

Souza, que figura em *Revisão de Sousândrade*<sup>44</sup>. A “missa negra dos índios do Amazonas”, intitulada assim por Campos (2006a), é uma festa de culturas, idiomas, tipografias, personagens dos mais diversos espaços literários. Comungam ali Potifar e José (ambos da *Bíblia*); Cunhambebe, Napoleão, D. João IV, Brutus (*Divina Comédia* de Dante); Pátroclo (*Ilíada* de Homero), entre ‘entes fantásticos’ indígenas como “Murucututu-Guaçu”, “Curupira”, “Macaxera”, “Oucha”, etc. Poderíamos, então, marcar uma multiplicidade que vai se construindo ao longo do Canto. No nível formal, os versos carregados, em sua grande maioria, por um conjunto de idiomas, vão recriando, em muitas partes, o português casado ao idioma aborígine, além de explorar a presença do latim, e de outros pouco conhecidos como o chibda, da língua muísca. Vejamos algumas estrofes:

(NEPTUNUS SANCTORUM entrando pestilente)

– *Introibo*, senhoras,  
Templos meus, flor em flor  
São-vos olhos quebrados,  
Danados  
Nesta noite de horror!(II, 11)

(Padre EXCELSIOR, respondendo:)

–*Indorum libertate*  
*Salva*, ferva cauim  
Que nas veias titila  
Cintila  
No prazer do festim!  
[...] (II, 12)

(*Coro das Índias*)

– A grinalda teçamos  
Às cabeças de lua:  
Oaca! yaci- Tatá!  
Tatá-yrá,  
Glórias da carne crua!  
[...] (II, 13)

(*Ecos das nuvens*:)

– Há trovões no Parnaso,  
São dos cumes a luz;  
Quando vem Fomagata,  
Em cascata  
Terra-inundam tatus! (II, 37)

<sup>44</sup> O Canto possui três versões: uma de 1868, pertencente aos *Impressos*, outra das *Obras Poéticas*, de 1874, e uma terceira que não possui uma data certa, mas que figura numa edição londrina (CAMPOS, 2002a, p. 51).

Os fragmentos acima demonstram uma multiplicidade linguística: na estrofe 13, aparecem palavras tupis: “*Oaca* – sua cabeça; *Yaci- Tatá* – estrela; *Tatá-Yrá- tatá*, fogo; *yra*, mel (CAMPOS, 2002a, p. 333). Na estrofe 11 e 12, temos em caixa alta o “*Neptunus Sanctorum*”; e as expressões “*Introibo*” e “*Indorum libertate Salva*”. A primeira, do latim, é futuro do presente de *introeo*, a segunda ablativo absoluto, portando o sentido de “tendo sido salva a liberdade dos índios”, numa tradução livre. Na estrofe 37, temos a palavra “Fomagata” da língua muísca, significando “fogo ou massa fundida que ferve”; monstro de olho, quatro orelhas e cauda cumprida, símbolo do mal [...]”(CAMPOS, 2002a, p.334). Notamos, então, esta variabilidade linguística compondo a heterogeneidade do Canto em questão. Há mesmo um processo de antropofagia, pois ao serem cotejadas pelas estrofes, as línguas estrangeiras, fragmentos de espaços culturais, estão sob o pano de fundo do português brasileiro, e acabam por serem ressignificadas pelo contexto da missa não-sacra.

Neste espaço heterogêneo, é relevante também a presença de diabos, como o “Taguaibunuçu”, que no glossário apenso ao Canto é ‘diabo grande’, palavra composta de ‘taguaiba’ (diabo) e ‘uçu’ (grande); e Oucha, “chefe da hierarquia dos demônios (houcha)”. É interessante notar que este é invocado, juntamente com Macaxera e Coraci, o primeiro que acumula sentido de “feiticeiro inimigo da saúde humana” e ser divino guia dos caminhos; e Coraci, o próprio sol; todos são evocados curiosamente por vigários. A partir destes fragmentos podemos perceber a multiplicidade que cerca o Canto num amálgama de linguagens, personagens e mitologia indígena. Talvez seja esta linha que permite Haroldo de Campos (2006a) sinalizar a relação possível entre o Canto e a *Walpurgisnacht* de *Fausto I*. Mazzari (2010) relata, em pequeno preâmbulo que abre a cena, a inspiração para o título “Noite de Valpúrgis”:

[...] remete à data de 1º de maio, em que a Igreja católica comemora o dia de Santa Valpúrgis [...] Segundo uma lenda popular do Harz (norte da Alemanha), onde Goethe situa a cena, na madrugada de 30 de abril para 1º maio, seres demoníacos reuniam-se no cume da montanha mais alta da região [...] para promover o culto orgiástico a Satã (2010, p.433).

Mazzari expõe ainda que para composição da cena, foram consultados vários livros de demonologia e feitiçaria, por Goethe. Alternam-se aqui num espaço orgiástico bruxas, feiticeiras e demônios numa dança corporal e linguística formatada pela

estrutura complexa do diálogo.<sup>45</sup> Partindo deste caminho, não nos parece tão estranho que Haroldo de Campos recupere a constituição substantivo-adjetivo em fragmentos de sua tradução de Goethe. Falamos aqui da cena “Enterramento”, *Fausto II*, na qual sua opção é por ‘diabigordos’ e ‘diabimagros’, nas notações que abrem as estrofes: “Aos diabigordos, de chifre curto e grosso”; “Aos diabimagros, de chifre longo e torto”. Parece-nos que retoma a construção de Taguaibunuçu, “diabo-grande”, de Sousândrade. Além da nítida presença da técnica das palavras compostas, citamos também o resgate do tom sousandradino, na tradução de Haroldo de Campos, nas elipses responsáveis por condensar, imprimir maior dinâmica e dar uma singularidade rítmica ao “Tatuturama”. Reiteramos isto, comparando o trecho do Canto II: “Orellana à influência de Uyara; Martinez vendados olhos chegando a Eldorado”, com a escolha de Haroldo num fragmento onde Mefistófeles convoca a tropa de demônios, de “chifre reto ou recurvo” de maneira: “Conjurogesticulante como um fantásmeo cabeça-de tropa”. Segall (2011) prefere “Fantásticos gestos giratórios de exorcismo”, contudo, não logra abarcar todo significado posto no texto original:

Literalmente, esta indicação cênica significa algo como ‘fantásticos gestos de esconjuro, à maneira de um chefe de ala’. Goethe emprega aqui o substantivo *Flügelmann*, chefe de fila, (ou ala: *Flügel*, em alemão), geralmente o soldado mais alto de uma divisão que mostrava aos demais os movimentos a serem executados. Mefistófeles realiza, portanto, uma gesticulação de cunho militar, que deve servir como orientação e modelo aos demônios arregimentados que logo surgirão em cena (MAZZARI, 2011, p. 997).

Marcamos também na linha comparativa com a “Noite de Válgurgis”, a presença em ambos os textos de animais falantes, monstros e entidades. Em Goethe sinalizamos o Fogo-Fátuo, “*Irrlicht*”, demônio na credence popular, “de curso zigzagueante” que confundia as pessoas; a “Velha Baubo”, ou “mãe-porca”; Lilith, “a esposa número um de Adão”, entre outros (MAZZARI, 2010, p. 437). Em “Tatuturama”, teremos, por exemplo, “Murucututu-guaçu”, a coruja gigante; Fomagatá; o Urso e o Galo.

Trazidas estas sob este pano de fundo, há ainda outras apropriações da tradição praticadas ao longo do Canto. As menções são muitas, e vão marcando um percurso

---

<sup>45</sup> Há aqui uma variabilidade de vozes que falam, cantam, unidas e separadas, e revezam-se em ‘bruxas em coro’, ‘voz’, ‘semicoro de bruxos’, ‘vozes’, ‘ambos os coros’, além, é claro, das falas de Fausto e Mefistófeles.

criativo de leituras, que poderíamos dividir em dois tópicos: Sousândrade recupera trechos de tempos remotos, ao passo que se vale de outros do próprio Romantismo, cotejando-os no espaço de seu poema de forma a desenhar uma leitura transversal da tradição. Dentro das apropriações temos a *Divina Comédia*, a Bíblia, *Fausto I e II*, *Ilíada*, além de outros. Dante Alighieri é recuperado a partir de Brutus, um dos corpos mastigados pelas três cabeças de Lúcifer, no Canto XXXIV do *Inferno*. O símbolo trino é figura multiplicada nas seis asas do demônio, e nas ‘caras’ amarela, preta e vermelha, signos da “impotência, ignorância e ódio”, respectivamente (MAURO, 1998, p.225). Bruto é moído pela cara preta: “Dos outros dois, o que a cabeça arria/ da bocarra da cara preta é Bruto”. Em Sousândrade, Brutus é o porta-voz que anuncia a necessidade da chegada do povo ao poder:

(Brutus do último círculo do *Inferno* de DANTE:)

-Oh, será o mais sábio  
Caesar, que inda há de vir,  
Quem, descendo do trono,  
A seu dono,  
Diga, ao povo, subir!

É notória a recuperação da figura histórica protagonista da máxima popularizada: “Até tu, Brutus?”. Marcos Junio Brutus ficou marcado na história de Roma como uns dos conspiradores que assassinaram Júlio César e que depois, unido a Cássio, encabeçará uma das muitas guerras civis que se seguirão à morte do ‘tirânico’ César. Seu desejo era de justamente restaurar a República romana, devolvendo o poder para mãos do povo. Mas é relevante marcamos que esta figura histórica é recuperada como literatura que se nutre de literatura: Sousândrade apodera-se do Brutus de Dante, aquele que foi cegado pela selva escura da ignorância, mastigado por “cruentos dentes” e punido por seus pecados no círculo onde são castigados os traidores de seus benfeitores. No poema sousandradino, recupera-se o veio de ignorância que cerca a figura dantesca. Antes da fala de Brutus, alternam-se políticos que ironicamente questionam a validade de nossa República, votando-lhe a pecha de “cadelinha querida, rendida, herança de Senhor Alfonsim, D’el rei religião, servidão”. A fala de Brutus ecoa as críticas pedindo que o próximo governante, Caesar, ‘desça do trono’, e faça verdadeiramente o povo subir.

No espírito das leituras da tradição temos uma menção a Mefistófeles, na estrofe 77, “Mefistôs justicados”; e Homero, na estrofe 95, com o “(Espírito de PATRÓCLO,

*per Briseis sibilando por baixo da terra:)*”. Aqui adiciona um toque de ironia com o uso da palavra “tajás”:

A estrofe 95 dá bem a medida de como Sousândrade procede em seus amálgamas léxicos e culturais. [...] Parece haver uma alusão, comicamente deformada, à passagem da *Ilíada* (VIX, 282 -302) em que a escrava de Aquiles, devolvida por Agamêmnon, se depara, na tenda do herói, com o corpo morto de Pátroclo [...] Briseide chora por ele [...] No contexto, o poeta parece insinuar, maliciosamente, pela voz fantasmal de Pátroclo, que Briseide deve ‘preservar dos amigos’ os seus tajás [amuletos indígenas, com função afetiva e erótica], ou o amor perdido, dedicado a Aquiles, acabará por se realizar ‘co’os amigos’ (com ele, Pátroclo?)(CAMPOS, 2002a, p. 335-336).

A palavra tupi ‘tajás’ permite, pois, toda uma revisão erótico-irônica do episódio da *Ilíada*, reposicionando os significados na missa dessacralizadora dos indígenas. Há ainda, nesta linha profana, todo um aproveitamento diferenciado de personagens bíblicos como nos versos: “(*Major JÔNATAS*, filosofando do ventre da baleia:)”; “(PUTIFAR-CATU)”; “Tem José rota capa”. Atentemos para reconstrução tupi do nome de Potifar, o oficial do Faraó cuja esposa apaixonou-se por José, relato contado no livro de Gênesis. O texto, então, espraia-se, exigindo do leitor uma abertura de perspectiva, e um voltar ao Potifar bíblico para lê-lo sobre nova ótica. Como no episódio da *Ilíada*, a intromissão da língua indígena doa outra dimensão para os personagens, fato que vai delineando um ar de metamorfose, impulsionada pela dança ‘Tatu’ que corre o Canto.

Há também o retomar de escritores brasileiros, a partir de referências as suas musas. Nas estrofes 55, 56 e 57, comungam Consuelo, de Castro Alves, Moreninha, de Joaquim Manuel de Macedo, Juvenília, de Fagundes Varela, e Marília, de Tomás Antonio Gonzaga, unidas a uma constelação de musas como Moema, Lindóia, Coema e Paraguaçu:

*(Alvissareiras no areial:)*

Aos céus sobem as estrelas,  
Tupã-Caramuru!  
É Lindoia, Moema,  
Coema,  
É a Paraguaçu; (*II*, 55)

– Sobem céus as estrelas,  
Do festim rosicler!  
Idalinas, Verbenas  
De Atenas,  
Corações de mulher; (*II*, 56)

– Moreninha, Consuelos,  
Olho–azul Marabás,  
Palidez Juvenílias,  
Marílias  
Sem Gonzaga Tomás! (II, 57)

O fragmento retoma toda uma linhagem indianista – principalmente para aqueles participantes da primeira fase do Romantismo – ‘genealógica, para críticos como Antonio Candido, que permitiu sinalizar uma história pregressa de nossa literatura<sup>46</sup>. Voltam aqui Lindoia, *O Uruguai*, de Basílio da Gama; Moema, *Caramuru*, de Santa Rita Durão, Coema, *Os timbiras*, de Gonçalves Dias. Chamamos atenção também para menção, na estrofe das musas, a “Olho– azul Marabás”. “Marabá”, poema também de Gonçalves Dias, possui alguns versos que nos permite o cotejo: “Meus olhos são garços,/são cor das safiras,/Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;/Imitam as nuvens de um céu anilado,/As cores imitam das vagas do mar!”. Contudo, o eu do poema chora seu aspecto europeu diante do gosto do outro: “Responde anojado, ‘mas é Marabá’:/ ‘Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes” [...] “Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,/Que sou Marabá!”. O trecho deseja pôr em consonância a multiplicidade destas musas, umas indígenas, outras europeias e marabás, a junção das duas coisas, com um leve toque de ironia, pintado pelos dois versos que abrem as estrofes: “Aos céus sobem estrelas” e “Sobem céus as estrelas”, a inversão marcando os dois significados da frase. As musas assim, “Sem Gonzaga Tomás”, libertas de seus idealizadores, podem figurar de maneira que estimulem o diálogo entre si, formando pequenas constelações de leituras.

Mas estas inúmeras intertextualidades não se resumem à menção a fragmentos ou personagens da tradição, há partes que foram recuperadas, como num exercício parecido ao de *imitatio* barroca. Citamos como exemplo, em “Tataturema”, a estrofe 12 mais acima comentada:

---

<sup>46</sup> “Reconhecido por todos como fundador da poesia brasileira, Gonçalves Dias era por alguns considerado o modelo necessário [...] Todos eles exprimem a mesma aspiração genealógica [...] e constituem um movimento coeso para definir a tradição local [...] Desde que o grupo da *Niterói* proclamou em Paris a literatura autônoma do Brasil, em 1836, Durão e Basílio estiveram sempre nos escritos dos jovens, como exemplos por excelência do que o passado apontava de mais válido na direção dos temas nacionais [...](CANDIDO, 2006, p.162; 181; 196).

(Padre EXCELSIOR, respondendo:)

–*Indorum libertate*  
*Salva*, ferva cauim  
 Que nas veias titila  
 Cintila  
 No prazer do festim!  
 [...] (II, 12)

Em “I Juca Pirama”, de Gonçalves Dias temos:

Em fundos vasos d’alvacenta argila  
 Ferve o cauim;  
 Enchem-se as copas, o prazer começa,  
 Reina o festim [...] (II)

No poeta da primeira fase do Romantismo o texto abre o prenúncio do banquete antropofágico do guerreiro capturado, que iria ser devorado, tendo suas partes divididas entre os membros da tribo, e impulsionando uma grande festa, na qual se comia por vingança as carnes dos que foram feitos cativos na guerra. Em Sôsândrade, o relato veste outra roupagem, embora esteja, como numa *collage*, sobreposto ao texto. Na estrofe 5, o “Coro dos Índios” revela a mudança nas coisas: o padre vindo para “salvar as almas da perdição”, impondo-lhes a religião católica, em vez de catequizar, é catequizado pelo festim dos indígenas: “Hoje o padre folga,/ Que empolga,/Vem conosco ao tatu”. Após o coro, entra o “Taguaibunuçu”, o diabo grande, exaltando a dança sensual desgovernada da conquista:

Olha o vigário! a face da Tecuna  
 Com que mãos carinhosas afagando!  
 Guai! como a véstia santa abre-se e enfuna  
 Lasciva evolução, se desfraldando (II, 9)  
 [...]
 Outra ao Guesa arrebatada, enlaça, enleia  
 Em voltas cintilantes qual a seta!(II, 10)

Aqui o banquete é sexual, como na ambiguidade do verbo “comer”, habilitada em sentido tabuísta. A lasciva evolução conduzida pelo prazer do festim é, pois, sexual, como fica patentemente marcado no trecho 9. Na estrofe 10, o giro das danças femininas assemelha-se ao movimento da serpente, aquela que “enleia em voltas cintilantes”, talvez até no retomar de um dos sentidos da personagem que abre o Canto II, a Muxurana, a serpente, do tupi muçurana (CAMPOS, 2002a, p. 333). A fala do padre, neste contexto, é um convite à dança tatu, usando da ironia com a intromissão do

trecho em latim: *Indorum Libertate Salva*; agora “tendo sido salva a liberdade dos índios”, partimos agora a gozar dela, buscando para nós o prazer do festim.

Mencionamos ao longo de nossa análise, a presença de uma multiplicidade no Canto, marcada em vários trechos. Aqui focamos isto na temática orgiástica da forma. As estrofes, como conglomerados de versos blocados que, em muitas partes, não apresentam sequência entre si, pois cada uma introduz personagens diferentes, seguem o layout dos jornais; produzindo nisto uma certa variabilidade de ritmo de leitura. Unidas a isto estão as alternâncias tipográficas nas fontes diferenciadas, de tamanhos e formas variadas, adensando a dança ‘tatu’, a partir de uma dança visual do texto.

Campos (2006a) convida-nos a pensar Gregório de Matos como um antropófago, devorador de códigos e textos. Para a Semiótica da Cultura o lugar dos textos é definido a partir da dinâmica de relações: “O lugar do texto no espaço textual é definido pela relação do texto dado com o conjunto dos textos potenciais” (MACHADO, 2003, p.113). O texto, enquanto fato cultural, passível de ser “memorizado” – incluído no repositório da memória coletiva – deve ser compreendido dentro de uma noção de diálogo, fundamental para definir o ‘seu lugar’ na cultura. E é também dentro desta noção que a mudança de relações entre os textos provocará uma alteração neste ‘lugar’, apontando uma mobilidade para esse conceito. Podemos, a partir desta análise do Canto II, marcar seu percurso de leitura, proposto pelas apropriações presentes ao longo dos versos. Pensaremos assim o lugar do texto sousandradino no diálogo com os demais textos que vão aparecendo ao longo do poema. Sousândrade revisita a tradição não para copiá-la, mas para colocá-la sob espaço de discussão, sua perspectiva não é linear, não segue um modelo de leitura, mas propõe de maneira não retilínea, transversal, esta volta ao passado, tornando possível um texto no qual confrontam-se Gonçalves Dias, Potifar-Catu, Taguaibunuçu, Mefistófeles, Dante e Homero. Nas palavras de Sousândrade no “Tatuturema”: “Os poetas plagiam,/ Desde rei Salomão:/Se Deus cria –procriam,/ Transcriam”.

## **BLOCO CAPITULAR II**

# **O VOO DAS LETRAS E O PACTO DO TUDO TORTO: LENDO AS FRESTAS DA TRADUÇÃO**

“Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei de ‘transluciferação’ (CAMPOS, 2005, p.209).

## CAPÍTULO III

### O PACTO MEFISTÓFELICO DA ARTE

“Mas nada comprova com mais segurança o poder de um criador do que a infidelidade ou a rebeldia de sua criatura. Quanto mais a fez viva tanto mais a fez livre” (VALÉRY, 2010, p. 43).

#### 3.1. Introito

Conta-se, há muitos séculos, de diferentes maneiras e recursos, o mito do pacto do homem com o diabo, figura que amedrontou e fascinou a humanidade ao longo do tempo. A configuração literária do diabo, contudo, é marcada por um conglomerado de fragmentos nos quais foi plasmado seu desenho escritural. Na Bíblia, seu depósito primordial, é possível perceber também uma construção fragmentária, formada por partes de textos que, em sua maioria, trazem informações ambíguas, não dedicadas principalmente a contar a gênese deste representante do mal. No livro de Ezequiel, por exemplo, capítulo 28, a partir do versículo 12, apresenta-se a versão do diabo como um anjo caído. O texto indica-nos que o ser transcendental passa de entidade do bem para entidade maligna, pois foi achado neste, apesar de toda grandeza e importância de seu papel, iniquidade: “Pela abundância do teu comércio o teu coração se encheu de violência, e pecaste, pelo que te lancei profanado, fora do monte de Deus, e o querubim da guarda te expulsou do meio das pedras afogueadas” (BÍBLIA DE ESTUDOS DE GENEBRA, 2009, p.1065). Num movimento para fora, o ser é lançado, expulso do monte de Deus. O texto de Ezequiel, capítulo 28, versículo 17, ainda frisa que a abundância da beleza e do resplendor foram as causas maiores da queda do anjo: “Elevou-se o teu coração por causa da tua formosura, corrompeste a tua sabedoria por causa do teu resplendor; por terra te lancei (...) (BÍBLIA DE ESTUDOS DE

GENEBRA,2009, p.1065). Há ainda a referência em Isaías, capítulo 14, versículo 12<sup>47</sup>: “Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filha da alva! Como foste lançado por terra tu que prostravas as nações!”. E Satanás não ficou sozinho, mas levou consigo uma multidão de anjos transgressores, como fica marcado em, Judas, capítulo 6: “aos anjos que não guardaram o seu principado, mas deixaram a sua própria habitação, ele os tem reservado em prisões eternas na escuridão para o juízo do grande dia (BÍBLIA DE ESTUDOS DE GENEVRA,2009,p.903). Podemos afirmar que, a partir da exegese bíblica praticada ao longo dos séculos, muitos escritores têm se inspirado no mito do diabo como anjo caído, lançado por terra por seu criador, em razão de sua soberba e inteligência, como por exemplo, nesta parte de *Meu Fausto*: “Mefistófeles – Meu caro, o Primeiro é insubstituível... Caí, mas do mais alto” (VALÉRY, 2010, p.70). Entretanto, não é só na cultura cristã que temos um representante do mal que se contrapõe ao bem, Eco (2014, p. 90) cita diversas religiões que possuem antagonistas do bem, em sua maioria monstros horrendos, carrascos do além-vida:

[...] no Egito o monstro Ammut, híbrido de crocodilo, leopardo e hipopótamo, devora os condenados no além-túmulo; existem seres de feições bestiais na cultura mesopotâmica; em várias formas de religião dualista existe um Princípio do Mal que se opõe ao Princípio do Bem. Há o diabo como Al-Saitan na cultura islâmica, descrito com atributos animais, assim como existem vários demônios tentadores, os *guls*, que assumem o aspecto de mulheres belíssimas.

Ao partirmos da estrutura da religião cristã, é possível perceber que o mal nasce no seio do bem, mas que se revolta contra seu estatuto de harmonia, gerando, a princípio, a fragilidade deste sistema, para depois impor um ritmo oriundo de um outro tipo de harmonia, quando pontua dois polos opostos entre si. O teor de transgressão da criatura celestial, descontente de sua condição, é capaz de introduzir no círculo da perfeição<sup>48</sup>, no que se entende por movimento constante do céu, a obliquidade do

<sup>47</sup> Alguns estudiosos das escrituras consideram um erro esta leitura do versículo de Isaías, já que o capítulo trata da queda de um rei soberbo da Babilônia. Contudo, parece-nos que a interpretação não é totalmente infundada, já que Satanás também é punido por sua soberba e lançado por terra.

<sup>48</sup> Para esta noção de perfeição, partimos de Mazzari (2010, p. 47), quando comenta a configuração das imagens desenhadas pelos arcanjos, em *Fausto I*, na cena “Prólogo no céu”: “Quanto à sua dimensão imagética, elas não se orientam nem pelo sistema ptolomaico-geocêntrico [...] nem pelo copernicano-heliocêntrico, mas antes – na medida em que os arcanjos veem o Sol e Terra girarem em ‘percurso pré-traçado’ – pela astronomia pitagórica. Conforme esta concepção, Terra, Sol e sete outros orbes [...] moviam-se em torno de um fogo central, gerando ao mesmo tempo a chamada ‘música das esferas’”. Parece-nos que a ideia de fogo central está posta preliminarmente no “Paraíso”, de Dante Alighieri, mais

desvio, a deformação e dissonância na “melodia das esferas”, já que o Deus, o Signo-Supremo é o motor que move todas estas coisas:

O magno pecado do Anjo rebelde (“*il primo superbo*”, PAR. XIX, 46) foi sua tentativa não auspiciada pela graça (e portanto transgressora) de transpor os limites sígnicos: *il trapassar del segno*, culpa semiológica (paradigma, depois, do pecado original dos pais edênicos, Adão e Eva [...]) Querendo ser igual e mesmo maior do que Deus – pretendendo vãmente converter-se em interpretante final do Signo Supremo [...] querendo sobreexcedê-lo como novo Super-Signo [...] Lúcifer, o “portador da luz” que um dia pretendeu-se capaz do *Lume em si*, pecou (e caiu) por excesso de presunção luminosa, por impaciência de luz [...] Donde a marca do avesso no seu nome oximoresco, que diz *luz* e rege *trevas* (CAMPOS, 1998, p. 80, grifo do autor).

É possível, talvez, indicar uma proto-história da tentativa de um pacto demoníaco – aqui já instaurada a condição do ser antagonista que busca o status do Ser Supremo – prefigurada, por exemplo, na tentação sofrida por Cristo no deserto, assunto em Mateus, capítulo 4 (MAZZARI, 2010, p.9)<sup>49</sup>. O tentador, como é designado no texto, desafia o caráter divino de Jesus, quando indica que este deve usar de seu poder para tocar as pedras e transformá-las em pães, em seguida, citando as próprias escrituras, incita Cristo a se lançar de cima do pináculo do templo, já que os anjos, os seus supostos guardiões e servos, poderiam livrá-lo da morte, suspendendo-o pelos ares. O tentador será, posteriormente, refutado por Jesus que usará também Bíblia. A cartada final consiste no oferecimento do mais alto poder, alternativa também malograda, tendo sido seguida pela posterior fuga do diabo. Neste texto, também ficam patentes a soberba, a audácia e a vontade de obliquidade do espírito maligno, incapaz de se prostrar à linha contínua, na Bíblia, figurada na temática do paradigma do Criador.

---

especificamente no verso que fecha a trilogia da *Divina Comédia*: “*L’amor che move il sole e l’altre stelle*”, ou na versão de Mauro: “O Amor que move o Sol e as mais estrelas”. Vejamos ainda esta nota de Mauro (1998, p. 235): “Fora vencida a fantasia de Dante; mas já sua ânsia a sua própria vontade individual estavam sendo mudadas diretamente por Deus (O Amor que move o Sol e as mais estrelas), e levadas a obedecer, como uma roda uniformemente (inelutavelmente) movida, à Vontade Divina”.

<sup>49</sup> Mazzari (2010, p. 9) afirma ainda que a temática do pacto demoníaco aparece também em lendas medievais como “*Le miracle de Théophile*”. Eco (2014, p. 92) afirma a existência da lenda também medieval de Cipriano, que conta a história de um jovem apaixonado que vende sua alma ao demônio por amor de uma donzela, esta, por sua vez, o conduz ao arrependimento e ao sacrifício. Ele cita também a aparição do demônio a Rodolfo, o Glabro (séc. X–XI); em Mandeville, nos bandos de diabos que surgem nas narrativas de viagens a países exóticos; e em *O mágico prodigioso* (1637), de Calderón de la Barca.

### 3.1.1 Relendo rizomas

Sabemos que entre os clássicos que procuraram contar ao seu modo o pacto do homem com o diabo encontra-se a complexa obra de Goethe, *Fausto*, assunto de nosso estudo. Modulada durante praticamente toda a vida do escritor alemão, passou por diversas modificações, desde a tentativa primordial registrada num manuscrito, hoje conhecido como *Urfaust*, ao conjunto da obra de dois volumes, conhecidas por *Fausto I* e *Fausto II*.

O tema do pacto, desde muito cedo, apresentou-se à mente do escritor, pois ainda quando criança assistiu, representada num teatro de marionetes, no Natal de 1753, à lenda do doutor Johann Georgius Faustus (1470-1540), um sábio homem que havia feito um pacto com o diabo. O influxo da peça, relatado por Goethe em seu livro autobiográfico *Poesia e Verdade*, reverberaria até os seus 22 anos de idade, quando se inicia na longa jornada escritural de sua obra prima (MAZZARI, 2010, p. 7). No correr desta trajetória, é possível perceber a presença e os intercâmbios de movimentos estéticos como o *Sturm und Drang* e o Classicismo de Weimar<sup>50</sup>. A primeira versão chamada *Urfaust* (1772 e 1773) foi escrita sob os influxos do Pré-Romantismo alemão. Decorridos alguns anos, mais precisamente em meados de 1786, Goethe publica (*Schriften*) (Escritos), e é precisamente no oitavo tomo que surge “*Faust. Ein Fragment*”. A continuação da trajetória de escrita da obra traz as marcas do trabalho do autor alemão, com modificações formais e acréscimos de cenas como “A cozinha da Bruxa”, e “Floresta e Caverna”, juntamente com a passagem da prosa para a poesia da cena “A taberna de Auerbach” (CAMPOS, 2005).

O mito do pacto conheceu longo caminho antes de chegar à pena de Goethe, em razão de suas inúmeras elaborações. Se partirmos, por exemplo, da tradição oral europeia, segundo Mazzari (2010, p.8), colheremos a informação da existência de um homem que viveu entre 1470-1540, na Alemanha, que teria frequentado cursos em Universidades como Heidelberg, Cracóvia, Wittenberg, seguindo uma busca exaustiva em torno da *Pansofia*, ou um tipo de “saber universal”. O período de andanças pela Alemanha, como mágico e conhecedor de astrologia, rendeu ao sábio uma prodigiosa fama, já que foi capaz de conquistar uma grande quantidade de clientes: desde os mais

---

<sup>50</sup> MAZZARI, 2010.

simples angariados em feiras populares, a pessoas do alto escalão, como religiosos e cavaleiros imperiais.

Em 1587, circulou, na Feira do Livro de Frankfurt, o exemplar *História do Doutor Johann Faustus*, o “amplamente falado feiticeiro e nigromante”, promovendo uma onda de dezessete edições, nos dois primeiros anos após sua aparição, e inúmeras traduções através da Europa<sup>51</sup>. Aqui figura a história do homem que cansado de explorar as veias do mundo material, perseguirá o conhecimento transcendental, alcançado a partir de um pacto. O diabo já se apresenta sob o nome *Mephostophiles*, ou, segundo eruditos nas etimologias hebraica e grega, “aquele que não ama a luz” ou o “destruidor do bem”<sup>52</sup>. Campos (2005, p.81) afirma que no hebraico o nome significa: “aquele que arruína ou engana”, e que no grego é: “aquele que não ama a luz”, *me-photo-philes*, o que o leva a concluir, a partir de uma aproximação fônica, que a palavra também poderia significar “aquele que não ama a Fausto”, *me-phausto-philes*. Para Thomas Mann (*apud* CAMPOS, 2005, p.81), a palavra teria ainda a conotação de “mefítico”, desenhando a aura de homem execrável, em cuja veia de maldade estaria unido o humor:

Na Alemanha, o livro popular de 1587 ensejou de imediato uma série de adaptações, destacando-se a de Georg Johann Nikolaus Pfützer (talvez a obra mais consultada por Goethe, como revela a sua ficha de empréstimo na biblioteca de Weimar), e ainda a versão publicada anonimamente em 1725 por um autor que se dizia “intencionado pela fé cristã”: *Das Faustbuch des Christlich Meynenden* (MAZZARI, 2010, p. 10).

Os sentidos de “enganador” e “apreciador das trevas”, contidos na etimologia do personagem goethiano, reverbera a construção do mito na Bíblia. O nome Lúcifer, etimologicamente, é aquele que porta a luz, associada sua aparência ao brilho derramado pelos astros, como podemos perceber no livro de Isaías, capítulo 14, versículo 12: “Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filho da alva! (BÍBLIA DE ESTUDOS DE GENEBRA, 2009, p.1065)”. O inimigo de Deus é ainda astuto e enganador conforme João 8.44: “Ele foi homicida desde o princípio e jamais se firmou na verdade, porque nele não há verdade. Quando ele profere mentira, fala do que lhe é

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

próprio, porque é mentiroso e pai da mentira” (BÍBLIA DE ESTUDOS DE GENEBRA, 2009, p.1389).

A circulação do tema do pacto permaneceria, ainda, um ano após a aparição na Feira do Livro, em 1588, na peça de Christopher Marlowe *The Tragical History of Doctor Faustus*. Após um longo percurso, em 1768, a tragédia volta ao gosto popular adaptada ao *Puppenspielfabel* (Teatro de bonecos), etapa onde Goethe conheceu, ainda menino, a história. Por meio destas múltiplas e variadas leituras, o mito vai conhecendo acréscimos, recriando seus próprios caminhos, percorrendo uma diversidade de meios artísticos, como no texto escrito, na encenação do teatro comum, e no teatro de marionetes.

### 3.2.1 Goethe e a refração demoníaca de sua escrita

Fica assim exposto que a estória do pacto passa por uma extensa trajetória de elaboração antes de desaguar na obra de Goethe. O escritor e dramaturgo alemão adicionará a este mosaico cultural sua genialidade, elevando-o a um alto patamar literário: uma consequência do incansável trabalho estético pelo qual passou a obra. Um exemplo disso está no uso criativo de partes da Bíblia, recurso que percorre as cenas de *Fausto I e II*. Cabe examinar alguns caracteres refratários deste fazer, que nos leva a apontar, tomando de empréstimo uma expressão de Chiampi (1998, p.8), uma “*poiesis* diabólica” em Goethe. Ela menciona esta expressão através do pensamento de Lezama Lima, quando aponta os dois caracteres conjuntivos da singular linguagem barroca latino-americana: a tensão e o plutonismo. A primeira em sua rebelião ao *horror vacui*, tencionava elementos “dísparos para alcançar a forma unitiva”<sup>53</sup>. O plutonismo, termo derivado do deus Plutão, retoma o “magma ígneo” da divindade das profundezas, capaz de “promover ruptura e unificação dos fragmentos para formar uma nova ordem cultural”<sup>54</sup>. É nesta linha que Chiampi (1998), baseada no significado do verbo *diaballein* (em grego, separar, romper) relaciona o que chama de “*poiesis* diabólica”, ao ato de ruptura do plutonismo. Esta *poiesis* está impulsionada por um fazer que provoca

---

<sup>53</sup> Id.

<sup>54</sup> Id.

rompimentos, fragmentando signos para reorganizá-los numa lógica criativa. Desbordando o quadro do barroco, é possível sinalizar este sentido de “rebelião implícita” no fazer da arte, fecunda para a construção de um novo, ou de uma percepção artística do mundo.

Em Goethe, a *poiesis* diabólica está marcada pelo seu trabalho refratário com a tradição. O emblema maior que inaugura este nosso pensamento é a aparição da canção de amor executada pela personagem Ofélia – na peça *Hamlet*, de Shakespeare – na cena “Noite”, de *Fausto I*. Byron, desconhecendo provavelmente o recurso criativo de Goethe, o acusará de plágio, ao que ele responde:

“Então, meu Mefistófeles canta uma canção de Shakespeare? E por que ele não o deveria? Por que eu deveria dar-me ao trabalho de inventar uma canção própria, se a de Shakespeare veio a calhar e disse exatamente o que precisava ser dito? Se por isso, a exposição do meu Fausto tem alguma semelhança com a do Livro de Jó, isso é inteiramente correto e, portanto, as pessoas deveriam antes louvar-me do que censurar-me (GOETHE, 1825 *apud* CAMPOS, 2005, p.75).

Goethe alude a uma necessidade de uso criativo da voz do outro, o seu personagem Mefistófeles lança sobre as palavras de Shakespeare novas roupagens, rompendo fragmentos, o que contraria completamente o ato de plagiar aludido por Byron. É Campos (2005, p.75) quem coloca a questão em termos de plagiotropia, apontando que o *modus operandi* da escrita de Goethe é singularizado. Nós, por outro lado, somamos à noção de plagiotropia, à de *poiesis* diabólica: o ponto de contato aqui é a obliquidade própria do espírito transgressor, capaz de fragmentar a ordem do discurso transformada, por usurpação, na fala de Mefistófeles:

Dos seus direitos paródicos, ou seja, da plena assunção daquilo que se poderia chamar *movimento plagiotrópico da literatura* (também no sentido etimológico, do gr. *plágios*) derivação por ramificação ‘oblíqua’, como em botânica se diz do esgalhar de certas plantas, Goethe mostrou-se, de resto, plenamente consciente, ao rebater com altanaria uma censura de Byron, que o acusou de ter ‘plagiado’ a canção de amor da louca Ofélia (*Hamlet*, IV,5), na cena em que Mefistófeles canta, acompanhando-se de cítara, em frente à casa de Margarida [...] (CAMPOS, 2005, p.75).

Além do exemplo ora apontado, a tradução de Jenny Klabin Segall do *Fausto* está repleta de notas, nas quais Mazzari (2010) vai pontuando a presença de textos da tradição na escrita de Goethe, como: Petrarca, Shakespeare, Lutero, Jô, João, entre outros. Nesta perspectiva, percebe-se que o retomar do discurso do outro, em Goethe, é marcado por uma espécie de usurpação da fonte original, já que a mensagem, ao entrar em contato com as falas dos personagens do *Fausto*, modifica-se. Em *Hamlet*, ato IV, cena 5, Ofélia, desvairada, desfere sua canção de tristeza para os reis da Dinamarca, lamentando a morte do amante e da promessa malograda. Goethe, por sua vez, recria criativamente parte da canção. Agora quem a canta é o zombeteiro Mefistófeles, que a utiliza no intuito de seduzir a pobre Margarida. O demônio chama a canção de “fado moralista/ para mais depressa seduzi-la”. O jogo de significados é estimulado pelo trocadilho “*Let in the maid/ that out a maid* (Shakespeare) e “*Als Mädchen ein/Als Mädchen nicht zurücke*” (Goethe), traduzido por Segall: Entras donzela/ Donzela já não sais”. Goethe apropria-se de um trecho da canção, em razão de um jogo de palavras que está em Shakespeare, através de “*maid*”. O caminho é perfeito para o seu personagem diabólico, de discurso irônico, amante dos intercâmbios possibilitados pela materialidade da língua, ou como diriam Fausto e Mefistófeles, em *Meu Fausto*, de Valéry:

#### **Fausto**

Um estilo, enfim, que despose todas as modulações da alma e todos os sobressaltos do espírito; e que, como o próprio espírito, por vezes volte àquilo que exprime para sentir-se aquilo que exprime, e se faça reconhecer como vontade de expressão, corpo vivo daquele que fala, despertar do pensamento que subitamente se surpreende de ter podido por um momento confundir-se com algum objeto, embora esta confusão seja precisamente sua essência e seu papel

#### **Mefistófeles**

Oh!Oh!... Já se vê que você conviveu comigo. Esse estilo me parece inteiramente, senhor Autor!... Em suma, o estilo... é o diabo!<sup>55</sup>

Estaríamos diante de uma leitura transgressivo-oblíqua da tradição, configurando em *Fausto*, uma *poiesis* demoníaca/plagiotrópica. Diríamos ainda que contribui para isto uma dinâmica singular no desenho das estrofes da obra em questão: sua organização em blocos, que se vão alternando em número de versos, mimetiza o corpo

<sup>55</sup> Tradução de Lídia Fachin e Sílvia Maria de Azevedo, 2010.

físico dos personagens no palco: o tablado é a própria folha em branco. O recurso paródico é levado a cabo através de um exercício que ou altera a roupagem dos textos da tradição, quando altera ‘interlocutores’ e ‘figurinos’, ou põe lado a lado o texto de Goethe e uma referência textual, que acabam caminhando como um par, num alerta para uma leitura dialética: caso das cenas “Alta região montanhosa” e “Palácio”, em que aparecem referências bíblicas ao lado de algumas estrofes. Frisamos ainda que, no caso da paródia da canção de Ofélia, Goethe poderia apenas ter inserido, em inglês, as referidas partes de *Hamlet*, contudo, configurando este exercício transgressivo-oblíquo, traduz para o alemão e não ‘cita’ diretamente esta fonte, que será elucidada, quando for o caso, pelos iniciados na obra de Shakespeare. Nas citações das referências bíblicas, há uma duplicação de vozes: as leituras, na ação de caminhar lado a lado, produzem, ao final, um novo texto, fruto da fricção inevitável das vozes textuais.

Para pensarmos nesta questão com mais detalhes, na linha da *poesis* demoníaca, indicamos a cena “Prólogo no Céu”, com suas marcas dos livros de Jó e Salmos. É importante frisarmos que somos levados a esta leitura, com base no tom da tradução de Segall, aliás, a referência a Jó é ratificada no comentário de Mazzari (2010, p. 47), que abre a cena em questão. Ele chama atenção para o fato de que Goethe recria o coro de seus arcanjos, relendo a “audiência entre o Criador e os ‘Filhos de Deus’”, pertencente a Jó. Por outro lado, devemos também a Mazzari (2010, p.47), a nossa ponte com o livro de Salmos: “Do ponto de vista formal, as estrofes iniciais (três oitavas seguidas de uma quadra coral) seguem o modelo de salmos alemães dos séculos XVII e XVIII”. Esta dicção formal abriu-nos, assim, a possibilidade de um estudo comparado com Salmos, capítulo 19. Nosso ponto de contato é o tom extraído da fala dos arcanjos de Goethe, quando estes vão costurando uma verdadeira apologia às obras de Deus; e o tom de louvor proferido pelo rei Davi. Vejamos:

**Em *Fausto I – Prólogo no céu*<sup>56</sup>(Segall):**

[...]

RAFAEL:

---

<sup>56</sup> A partir daqui todas as nossas citações diretas do livro *Fausto* serão retiradas da tradução de Jenny Klabin Segall, 2010. Quando necessário, para efeito de comparação ou discussão, cotejaremos com outras traduções nas quais os tradutores serão devidamente explicitados.

Ressoa o sol no canto alado  
 Dos orbes no infinito espaço,  
 E seu percurso pré-traçado  
 Vence com majestoso passo.  
 Anima os anjos a visão  
 De inescrutável harmonia:  
 Da obra máxima a imensidão  
 Pasma, qual no primeiro dia [...]

Conforme Salmos 19:1-7:

Os céus declaram a glória de Deus e o firmamento anuncia a obra das suas mãos. Um dia faz declaração a outro dia, e uma noite mostra sabedoria a outra noite. Não há linguagem nem fala onde não se ouça a sua voz. A sua linha se estende por toda a terra, e as suas palavras até ao fim do mundo. Neles pôs uma tenda para o sol, o qual é como um noivo que sai do seu tálamo, e se alegra como um herói, a correr o seu caminho. A sua saída é desde uma extremidade dos céus, e o seu curso até à outra extremidade, e nada se esconde ao seu calor. A lei do Senhor é perfeita, e refrigera a alma; o testemunho do Senhor é fiel, e dá sabedoria aos símplices. (BÍBLIA DE ESTUDOS DE GENEBRA, 2009, p.701).

Percebamos a relação entre os versos “Ressoa o sol no canto alado/ De seu percurso pré-traçado/ Vence com majestoso passo” e “Nele pôs uma tenda para o sol, o qual é como noivo que sai do seu tálamo, e se alegra como herói, a correr seu caminho” e “Anima os anjos a visão de inescrutável harmonia” com “A lei do Senhor é perfeita, e refrigera a alma”. Semelhantemente, a criação é louvada como fruto divino: “Da obra máxima a imensidão/ Pasma, qual no primeiro dia”; “Os céus declaram a glória de Deus e o firmamento anuncia a obra das suas mãos”; o percurso do sol é plasticamente perfeito e percorre o mundo de ponta a ponta, numa referência metafórica à perfeição da “lei do Senhor”: “E seu percurso pré-traçado/ Vence com majestoso passo”; “A sua saída é desde uma extremidade dos céus, e o seu curso até à outra extremidade, e nada se esconde ao seu calor”. Os textos versam poeticamente – embora divirjam quanto à forma, um em verso e outro em prosa – tendo por base a figura da luz, sobre a harmonia/perfeição da lei de Deus. A paródia aqui rege-se pela ideia de canto paralelo. O texto de Goethe ecoa o canto bíblico do rei Davi. No caso de Jó, capítulo 1, versículos de 1 a 12, percebemos que Goethe recria o relato bíblico com a criatividade poético-demoníaca e singular de seu Mefistófeles<sup>57</sup>. Passemos a comparação:

---

<sup>57</sup> “De acordo, contudo, com indicações do próprio autor, a principal inspiração para “Prólogo no céu” é o *Livro de Jó*, cujas provações são emolduradas por um encontro entre Deus e Satanás [...] (MAZZARI, 2010, p.47)”.

**Em Jó 1.1-12:**

Havia um homem na terra de Uz, cujo nome era Jó. Era homem íntegro e reto, temente a Deus e desviava-se do mal [...] E num dia em que os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o Senhor, veio também Satanás entre eles. O Senhor perguntou a Satanás: Donde vens? E Satanás respondeu ao Senhor, e disse: De rodear a terra, e de passear por ela. Disse o Senhor a Satanás: Observaste tu ao meu servo Jó? Porque ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro e reto, temente a Deus, e que se desvia do mal? Então respondeu Satanás ao Senhor, e disse: Porventura teme Jó a Deus de balde? Porventura tu não cercaste de sebe, a ele, e a sua casa, e a tudo quanto tem? A obra de suas mãos abençoaste e seu gado se tem aumentado na terra. Mas estende a tua mão, e toca-lhe em tudo quanto tem, e verás se não blasfema contra ti na tua face. E disse o Senhor a Satanás: eis que tudo quanto ele tem está na tua mão; somente contra ele não estendas a tua mão. E Satanás saiu da presença do Senhor (BÍBLIA DE ESTUDOS DE GENEVRA, 2009, p.651).

**Em Fausto I – Prólogo no Céu:**

MEFISTÓFELES

Já que, Senhor, de novo te aproximas,  
Para indagar se estamos bem ou mal [...]  
Perdão, não sei fazer fraseado estético,  
Embora de mim zombe a roda toda aqui;  
Far-te-ia rir, decerto, o meu patético,  
Se o rir fosse hábito ainda para ti [...].

O ALTÍSSIMO

Do Fausto sabes?

MEFISTÓFELES

O doutor?

O ALTÍSSIMO

Meu servo, sim!

MEFISTÓFELES

De forma estranha ele vos serve, Mestre!  
Não é, do louco, a nutrição terrestre.  
Fermento o impele ao infinito,  
Semiconsciente é do vão conceito [...]

O ALTÍSSIMO

Se em confusão me serve ainda agora,  
Daqui em breve o levarei à luz [...]

MEFISTÓFELES

Que apostais? Perdereis o camarada;  
Se o permitirdes, tenho em mira  
Levá-lo pela minha estrada!

O ALTÍSSIMO

Enquanto embaixo ele respira,  
Nada te vedo nesse assunto [...]

MEFISTÓFELES

Grato vos sou, já que um defunto  
Não é lá muito do meu gosto;

O ALTÍSSIMO

Pois bem, por tua conta o deixo!  
 Subtrai essa alma à sua inata fonte,  
 E leva-a, se atraíres pra teu eixo,  
 Contigo abaixo a tua ponte.  
 Mas, vem, depois, confuso confessar  
 Que o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima,  
 Da trilha certa se acha sempre a par.

MEFISTÓFELES

Bem, bem! Meu dia se aproxima  
 E minha aposta está a salvo [...]  
 (GOETHE, 2010, p. 55)

Podemos perceber nestes escritos, guardadas as singularidades, que o diabo apresenta-se como uma figura transgressora, contestadora da verdade esboçada pelo criador. Isto fica claro no trecho em que Deus/O altíssimo apresenta a figura de Jó/Fausto, ao diabo, como servo fiel, a resposta de Satanás/Mefistófeles almeja contestar a veracidade da afirmação: “Observaste tu meu servo Jó? Porque ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro [...] temente a Deus” / “Do Fausto sabes? [...] Meu servo, sim!”; ao que o diabo responde: “Porventura teme Jó a Deus debalde?” / “De forma estranha ele vos serve, Mestre!”. O anjo caído deseja retificar a afirmação do Deus criador: Jó/ Fausto seriam desviados de seus caminhos de fidelidade e retidão e tragados para o lado avesso do bem. O diabo da Bíblia é mais taciturno, amedrontador e contundente em sua contestação, pois afirma que a fidelidade de Jó estava vinculada aos bens e vida próspera que possuía, o demônio indica a Deus que “toque” ou subtraia toda a fartura de Jó, incluindo filhos e bens, para “provar” sua servidão, e mostrar que o suposto fiel blasfemaria na face do seu criador. Mefistófeles, por outro lado, cria de Goethe, é mais zombeteiro e irônico, e esta cena já aponta o tom de mofa que será seguido pelo personagem ao longo da obra. No trecho aqui destacado, percebemos a ironia, quando afirma que não consegue formar palavreados bonitos, zombando do tom pomposo derramado pelos anjos nos diálogos da cena, e reafirmando a ironia mefítica ao dizer que Deus riria dele se “o rir fosse próprio” do criador.

### 3.2.2 A gargalhada do diabo

Parece certa constante na literatura a representação do diabo como espírito zombeteiro e brincalhão, atrelados estes à sua maldade. Há também os exemplos em que

o anjo caído é representado como figura assustadora, dono de uma feição desfigurada e de uma maldade descomunal. Sobre o primeiro tipo, dentro da linha de Mefistófeles, relembramos aqui o diabo do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, um tipo irônico e gozador; e os asseclas de Mefistófeles, na recriação de Paul Valéry, *Meu Fausto*:

### **AUTO DA BARCA DO INFERNO**

FIDALGO

Que deixo na outra vida  
quem reze sempre por mim.

DIABO

Quem reze sempre por ti?!...  
Hi, hi, hi, hi, hi, hi, hi!...  
E tu viveste a teu prazer,  
cuidando cá guarecer  
por que rezam lá por ti?!...

[...]

FIDALGO

Esperar-me-ês vós aqui,  
tornarei à outra vida  
ver minha dama querida  
que se quer matar por mi.

[...]

DIABO

Ó namorado sandeu,  
o maior que nunca vi!...  
[...]

DIABO

Pois estando tu expirando,  
se estava ela requebrando  
com outro de menos preço;

(VICENTE, 2010, p.12-18)

### **MEU FAUSTO**

BELIAL

Ignóbil RÓI-TUDO, eu tenho critérios!... O que há de mais puro, é o que me atrai... A inocência é meu quinhão; o imaculado me inebria... Ah, como o lírio me agrada, como o arminho me é caro! Toda candura traz uma esperança de imundície...

ASTAROTE

Que poeta babão que você é...

GUNGUNA

Basta... goelas infames ... Vocês me impedem de entender o que estou lendo...

ASTAROTE

Que é que você está fazendo aí em cima, sua dupla puta?

GUNGUNA

Estou à procura de temas para sonhos... Às vezes os livros dão boas ideias.

BELIAL

Velho Sessenta e Nove, então para isso você precisa ler?

ASTAROTE

Deixe-o ou deixei-a em paz. Nunca se sabe em que gênero falar, com esse vadio de dois fins (VALERY, 2010, p. 102).

A atitude de mofa diante do mundo e das coisas consideradas sérias reverbera o caráter transgressor da figura, numa vontade de, tomando o riso como norte, instaurar uma nova ordem das coisas. E parece ser este um dos pontos fundamentais capazes de identificar o homem à figura sobrenatural: nesta vontade de buscar uma organização nova do mundo ao seu redor, algo impossibilitado pela lógica automática do mundo exterior. Bakhtin (2002) associa esta “desorganização” ao riso oriundo das festividades de carnaval na Idade Média e Renascimento. O cômico tomado como medida das coisas instaurava outra visão de mundo e libertava dos dogmas concretos e inabaláveis da Igreja Católica:

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista [...] Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava par um futuro ainda incompleto (BAKHTIN, 2002, p. 4-8).

O trecho acima ratifica a noção do riso como libertário, instaurador de ruídos na ordem séria e correta do mundo. Munidos desses aspectos, os demônios cômicos da literatura, ao assumirem uma atitude de negação diante da estética unilateral do medo, têm, em suas próprias personalidades, os vetores da obliquidade, transgredindo a noção

corrente do anjo caído como “monstro de escuridão”. Entretanto, esta mesma Idade Média valeu-se sobremaneira do medo atrelado à figura do diabo e do inferno. Segundo Eco (2014, p. 92), é a partir do século XI que se iniciam as representações plásticas do diabo como monstruosidade, portador de “cauda, orelhas animais, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres”. O livro bíblico que mais joga com o terror advindo do mal talvez seja o Apocalipse de João:

O feio, sob a forma do terrífico e do diabólico, faz seu ingresso no mundo cristão como o Apocalipse de São João Evangelista. Não é que faltassem menções ao demônio e ao inferno no Antigo Testamento e/ nos outros livros do Novo Testamento, mas nesses textos o diabo é nomeado sobretudo através das ações que realiza e dos efeitos que produz (as descrições dos endemoniados nos Evangelhos, por exemplo), à exceção do Gênesis, onde assume forma de serpente. Ele nunca aparece com a evidência “somática” com que será representado na Idade Média e, da mesma forma, os padecimentos dos pecadores no além-túmulo (prantos e ranger de dentes, fogo eterno) são citados de maneira bastante genérica, sem nunca oferecer imagens vívidas e evidentes. O Apocalipse é, ao contrário, uma representação sacra [...], na qual nenhum detalhe é poupado (ECO, 2014, p.73).

O terror fica marcado nos inúmeros trechos de Apocalipse que versam sobre a destruição do mundo, com a posterior separação dos “filhos de Deus”, herdeiros do bem, e dos “filhos do diabo”, herdeiros do mal e futuros habitantes do inferno. A narrativa, desta forma, está permeada por monstros com cabeças de animais no corpo de homens, corpos de seres sobrenaturais carregados de olhos e asas por todos os lados, cataclismos com a perda da luz do sol, metamorfose da lua em sangue, queda das estrelas no céu, recolhimento do céu em “pergaminho”, terremotos capazes de mudar ilhas e montes de lugar. Mais especificamente no capítulo 13, “A besta que sobe do mar”, podemos ler sobre os horrores de uma besta de sete cabeças, dez chifres, corpo de leopardo, pés de urso e boca de leão, desenhando uma imagem horrenda do diabo. Não podemos esquecer, é claro, da primeira figuração do mal na Bíblia, representada pela serpente, como bem frisou Eco mais acima. É preciso lembrar ainda, no terreno da literatura, o *Inferno*, parte da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, com o seu Lúcifer assustador, além de seus círculos onde são punidos severamente os penitentes:

#### (Canto XXXIV)

Afastou-se e, fazendo-me parar:  
 “Esse é Dite, e onde mais de força armado  
 convém que estejas”, disse, “este é o lugar”.

Como fiquei então fraco e gelado,  
 Não perguntes, leitor, e eu não direi,  
 Que o fato restaria sempre apoucado.

[...]

Se belo foi quão feio ora é o seu modo,  
 e contra o seu feitor ergueu a frente,  
 só dele proceder deve o mal todo.

Mas foi o meu assombro inda crescente  
 Quando três caras vi na sua cabeça:  
 Toda vermelha era a que tinha à frente,

E duas outras, cada qual egressa  
 do meio do ombro, que em cima se ajeita  
 de cada lado e junta-se com essa,

branco-amarelo era a cor da direita  
 e, a da esquerda, a daquela gente estranha  
 que chega de onde o Nilo ao vale deita.

Um par de grandes asas acompanha  
 Cada uma, com tal ave consoantes:  
 – vela de mar vira eu jamais tamanha –

[...]

por seis olhos chorava, e dos três mentos  
 sangrenta baba co' o pranto pingava.  
 (ALIGUIERI, 1998, p.226-227)<sup>58</sup>

Tudo isso contribuiu fortemente como instrumento de proliferação do pavor e do terror do inferno e dos seus anjos, como uma forma de governo da Igreja, que soube cultivar o medo na mente do homem da Idade Média: “A influência mais visível historicamente do texto do João teve, em todo caso, um caráter social e político e diz respeito aos chamados ‘terrores do milênio’ e ao nascimento dos movimentos milenaristas (ECO, 2014, p.78)”. Contudo, é interessante, ainda sobre estes movimentos, mencionar que do medo e do terror emergiram grupos políticos no novo milênio cujo objetivo era confiscar o poder estabelecido:

No entanto, se as inquietudes anteriores ao ano Mil eram sofridas passivamente por populações camponesas que não conseguiram ver nenhuma escapatória, no novo milênio toda uma gama de diferenças sociais se delineia e as novas massas, que hoje definiríamos como “subproletárias”, começam a ver no Apocalipse a promessa de um futuro melhor a ser conquistado através da revolta. O milenarismo gera movimentos místicos como o profetismo de

---

<sup>58</sup> Tradução de Italo Eugenio Mauro.

Joaquim de Flora [...] a passagem para essa Terceira Era desenha-se nos vários joaquinismos como oposição ao poder constituído e ao mundo da riqueza (ECO, 2014, p.80).

Feitas algumas considerações a respeito das faces do diabo ao longo da tradição literária, voltamos à figura inquietante de Mefistófeles, o anjo irônico de Goethe. Segundo Eco (2014, p. 182), a figura demoníaca goethiana é precursora de uma “terceira metamorfose do diabo”, que “no século XX se tornará absolutamente laico”. Aqui encontramos as diferenças marcantes entre os diabos cristão, de Dante e de Gil Vicente acima citados. Mefistófeles, depois de perseguir Fausto sob a forma de um cão negro, aparece vestido primeiramente como “estudante viajante”, e depois como “nobre fidalgo” e se furta aos rótulos de amedrontador e “fascinante”, como podemos perceber através da reação de Fausto: “Do perro era esse o cerne, então?! É de se dar risada! Um escolar viandante!” (GOETHE, 2010, p.137).

Na obra de Goethe, o pactário é um homem culto e de erudição inimaginável, que busca o transcendental como válvula de escape do conhecimento enfadonho e exato do mundo. Ele não cruza por acaso o caminho do anjo caído, não foge dele e não vai visitar sua morada, mas invoca o espírito que dialoga, se assim podemos dizer, de igual para igual com ele: “Vem visitar-me, a teu desejo” (GOETHE, 2010, p.143), fala fáustica. É Fausto quem propõe, também, em primeira mão, um ‘contrato’, que será rechaçado por Mefistófeles. Nesta cena, Mefistófeles não encontra um terreno fértil ao pacto, pois o espírito do intelectual, pleno de sensações agradáveis, de um amor transbordante pelas coisas transcendentais, pelos homens e pela Natureza, produzidas por um passeio ao ar livre na Páscoa, encontra-se em estado de tranquilidade e coerência, numa reverberação posterior da harmonia das esferas celestes cantada pelos anjos em “Prólogo no Céu”. O entorno fecundante ao pacto será modificado na cena seguinte<sup>59</sup>, também chamada “Quarto de trabalho”, pois, após o canto mágico dos Gênios invocados por Mefistófeles, desaba sobre o espírito de Fausto uma onda turbulenta de emoções dolorosas, depressivas e tediosas:

É o eterno canto, este, que assim  
A todo ouvido vibra e ecoa,

---

<sup>59</sup> MAZZARI, 2010, p.155.

Que a vida inteira, até o seu fim,  
 Cada hora, rouca, nos entoa  
 [...]
 E da existência, assim, o fardo me contrista  
 A morte almejo, a vida me é malquista.  
 (GOETHE, 2010, p.159)

O tédio da existência está aqui prefigurado na repetição insistente de um canto que persegue e derrama-se ao destino de todos os homens, e este é o tédio que a arte combate, por meio do pacto mefistofélico, transgressor do automático, que instaura uma ordem nova na leitura do mundo. Assim, só após semear a incongruência e o caos na alma do intelectual, o diabo encontra a brecha para aceitar o contrato proposto por Fausto. O pacto do artista com a transgressão se dá, pois, num terreno da desordem, da desconstrução, assim, é necessária ao criador a inquietação diante desta paz automática que a lógica nos oferece. Segundo Mazzari (2010, p. 155), é no pacto, que é mais uma aposta<sup>60</sup>, que se tem toda uma recriação inovadora da tradição fáustica.

É na cena “Quarto de Trabalho” que Mefistófeles se revela como substância perene da negação, “O Gênio sou que sempre nega!” atestando o vetor de obliquidade incluído no personagem. É interessante que esta frase seja depois tantas vezes revisitada na literatura como no conto de Machado de Assis, “A igreja do diabo”, quando o demônio afirma: “Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega” e em Joyce que recria a frase negativa, torcendo-a, no fluxo de consciência de Molly Bloom, em *Ulisses*: “Eu sou a carne que sempre afirma” (MAZZARI, 2010, p. 139):

O linguajar de Mefistófeles, na sua corrosiva negatividade, põe tudo à bulha, dessacraliza tudo, crenças e convicções. O “alto e o “baixo” nele coexistem, aproximados em convívio derrisório; a tirada filosófica e o palavrão chulo podem alternar-se; o divino e o misterioso se humanizam, familiarizados (CAMPOS, 2005, p. 79).

Na lógica da negação cabe ainda trazer algumas considerações sobre a etimologia da palavra ‘diabo’. Segundo Mazzari (2010a, p. 23), *diá-bolos* é um

<sup>60</sup> Ver aqui os versos: “**Fausto** – Se eu me estirar jamais num leito de lazer,/Acabe-se comigo, já!/ Se me lograres com deleite/ E adulação falsa e sonora,/Para que o próprio Eu preze e aceite,/ Seja-me aquela última hora!/Aposto! E tu?; **Mefistófeles** – Topo! ; **Fausto** – E sem dó nem mora!/ Se vier um dia em que ao momento/ Disser: Oh, para! És tão formoso!/ Então algema-me a contento,/ Então pereço venturoso!/ Repique o sino derradeiro,/ A teu serviço ponhas fim,/ Pare a hora então, cai o ponteiro,/ O Tempo acabe para mim! (GOETHE, 2010, p. 169)

vocábulo grego que, relacionado ao verbo *dia-bállein*, constrói um sentido conotativo de “desunir, embaralhar, desagregar”. Ao mal é permitido, junto à noção de “embaralhar”, mostrar ao humano um conhecimento, ou uma perspectiva diferente, o homem tem acesso ao um saber além de sua materialidade, ganhando uma visão incomum do mundo e das pessoas.

### 3.3.1 A língua, poesia e pacto mefistofélico

É possível traçarmos uma relação entre o impulso criativo e o impulso diabólico-transgressivo. Chklóvski aponta a *desautomatização* como procedimento necessário ao devir da arte. Em certo sentido, desautomatizar é negar o automático, o cotidiano, o forçosamente concretado por regras. A singularização dos objetos permite liberá-los da categoria de “serem reconhecidos” para “serem vistos”, como se estes fossem os primeiro exemplares da espécie no mundo inteiro. Chklóvski (1978, p.45) fala também em obscurecer a forma, “aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. O processo de tornar a linguagem obscura, para o caso da literatura, possibilita, a partir da ruptura, a desagregação dos sentidos objetivos e o alcance de um patamar singular, único da percepção do objeto.

Campos (1977, p. 142), ao discutir as contribuições de Jakobson relacionadas às funções da linguagem, afirma que “a função do poeta, no sentido do exercício predominante da função linguística centrada sobre a própria estrutura sensível da sua mensagem é, pois, a de um *designer* da linguagem”. O artista da palavra é assim combinador de códigos linguísticos, executando sua obra, com base nas múltiplas possibilidades de um idioma: “[...] o poeta é um diagramador da linguagem, tirando especial partido, no campo onde a função poética é a dominante, das virtualidades desses constituintes icônicos” (CAMPOS, 1977, p. 142). Nesta acepção, o artista cria, acima de tudo, uma linguagem diferencial, inusitada, obscurecida em razão das relações novas que forma entre os signos. Logo, artista é um transgressor, sua atitude de negação para com o que está estabelecido linguisticamente é fundamental para sobrevivência da obra de arte, já que, ao instaurar ambiguidade na mensagem,

proporciona variadas leituras de um mesmo objeto artístico e a novidade torna-se um devir constante:

Se o ideal da comunicação referencial poderia bem ser a univocidade e a logicidade das mensagens, ou seja, um uso estritamente denotativo do idioma como se ele fosse um código tipo Morse, justamente pelo fato de que a língua desborda desse sentido restrito, técnico, da palavra código é que nela se instala a ambiguidade, a possibilidade de um uso inesperado, imprevisto, original do seu código, na acepção lata deste termo. Falando das unidades de primeira articulação da língua (palavras, ou mais exatamente “monemas”), Martinet afirma que é no agenciamento inesperado delas que se manifesta a originalidade do pensamento (CAMPOS, 1977, p. 145).

Campos<sup>61</sup> menciona ainda que a ambiguidade não é propriedade única e exclusiva da língua poética, mas que se faz presente na língua cotidiana no que Chomsky chama de “aspecto criador da linguagem”, quando o falante, baseado na sua experiência da fala e interação com o discurso do outro, “assimila à sua própria substância pensante um código genético, espécie de matriz aberta”.<sup>62</sup> Contudo, a diferença consiste em que, enquanto na língua cotidiana a ambiguidade se faz presente a partir da interação social, ao lado de outros constituintes linguísticos, na poesia ela “domina”<sup>63</sup>. Campos chama esta ambiguidade de “operacional”, um fazer que “põe em discussão o código da língua e as expectativas criadas por seu uso normal, revelando-lhe possibilidades”<sup>64</sup>. O pacto mefistofélico renova o arsenal linguístico a partir da discussão das estruturas da língua, abrindo esta a novas relações, alargando o inventário semântico das palavras. Eliot (1991) afirma inclusive que esta é a “função social da poesia”: o desenvolvimento e a possibilidade da constante renovação da língua:

Para além de qualquer intenção específica que a poesia possa ter, tal como foi por mim exemplificado nas várias espécies de poesia, há sempre comunicação de alguma nova experiência, ou uma nova compreensão do familiar, ou a expressão de algo que experimentamos e para o que não temos palavras — o que amplia nossa consciência ou apura nossa sensibilidade [...] descobre novas variantes da sensibilidade das quais os outros podem se apropriar. E, ao expressá-las, desenvolve e enriquece a língua que fala.

---

<sup>61</sup> Id.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Id.

<sup>64</sup> Id.

[...] Podemos dizer que a tarefa do poeta, como poeta, é apenas indireta com relação ao seu povo: sua tarefa direta é com sua *língua*, primeiro para preservá-la, segundo para distendê-la e aperfeiçoá-la (ELIOT, 1991, p.29.)

Para Jakobson (1998), o poeta obtém uma singularidade linguística projetando o eixo da similaridade, o paradigma, sob o eixo da contiguidade, o sintagma. Contrariando o *modus operandi* da formação da língua cotidiana, seleção e posterior combinação, o poeta projeta o eixo da seleção sobre o da combinação, o que irá provocar uma equivalência/ “semelhança, dessemelhança” sonora, rítmica e semântica no sintagma, fazendo brotar do discurso poético melodia, ritmo e criatividade de significados, esse é, inclusive, o “característico indispensável, inerente a toda obra poética” (JAKOBSON, 2008, p. 129). Se partirmos desta visão de Jakobson, podemos depreender que o discurso poético é construído através de um processo que, em si, é transgressor, e que por isso exige do leitor uma postura também transgressora quando este encontra o campo da leitura poética:

A pulsação dos sentidos determina a esfera de busca e de relação. Trata-se da delimitação de molduras. Independente da modalidade expressiva, sempre haverá o procedimento de emolduragem sem o qual cairíamos num ofuscamento de referências e dos signos no ato de leitura do mundo. Construir o espaço oracular é estabelecer a singular passagem e iscar o olho mental para as dependências do invisível [...] Uma atitude se impõe por aquele que vê e se propõe a mostrar os hieróglifos que se inscrevem sob a epiderme das coisas e dos seres. Essa atitude pode ser nomeada como gesto semiótico. A arte como procedimento de singularização, tão precisamente explicitada por Victor Chklóvski, eleva o signo da condição de instrumento de comunicação para a condição de estilhamento significativo e passa a valer da máscara-simulacro que na conjunção parece representar o que se denomina signo da arte (GONÇALVES, 2010, p. 9).

A singularização dos objetos é alcançada a partir de uma fragmentação/ “estilhamento significativo”, que formará a partir destes semissímbolos<sup>65</sup> uma rede relacional nova, estendendo esta ao domínio do significado. A postura do artista pede “uma coragem para se lançar à ousada viagem” (GONÇALVES, 2010, p. 27), ele deseja acima de tudo ir além. Assim, o grande propulsor do pacto mefistofélico reside antes na

---

<sup>65</sup> “O ato de modular é próprio para qualquer trabalho de invenção artística, de qualquer gênero ou de qualquer época [...] Seja o efeito da ‘luz vista da janela’, sobretudo durante o neoclassicismo do século XVIII, ou a intensidade da função inebriante e sensual do romantismo, tudo depende do grau de modulação, das nuances semissimbólicas a serem trabalhadas (GONÇALVES, 2010, p.18).

inconformidade sempre constante no homem, no impulso por singrar por mares “nunca dantes navegados”, e adquirir o impossível. A sede do conhecimento transcendental, numa vontade de lançar a mente por novos mundos, assemelha-se bastante ao impulso que perseguiu toda a vida do Ulisses homérico, numa busca sequiosa pela aventura. Incessantes, perenes e inadiáveis são as necessidades de criatividade linguística que permeiam o desenvolvimento de toda linguagem poética, passível, ao ficar estagnada pelas repetições e destrinchamento de seus métodos de construção, seja por parte da crítica ou dos poetas leitores de poetas, de permanecer estacionada no tempo, envelhecida. Gonçalves (2010) defende uma mobilidade necessária à palavra para que esta recupere a vida das coisas: “É por esse exercício, isto é, pela busca do movimento circular dos nomes que os livra das coisas para recuperar a essência mesma das próprias coisas que a poesia é a poesia”. Entendemos esta circularidade enquanto mobilidade, e para efeito de nossa discussão aliamos esta à transgressão.

Ao longo dos capítulos, temos tratado a questão da plagiotropia, enquanto dinamicidade proposta à leitura da tradição literária, e, ao falarmos de sua plasticidade, temos citado a figura da obliquidade. Pensamos aqui que, mais do que movimento circular, poderíamos falar num movimento transgressivo oblíquo, no qual a arte ancora-se ao recusar os referenciais impostos pelo cotidiano. No caso da plagiotropia, o escritor-crítico assume esta postura de recusa, quando ousa aplicar suas pontes constelares e sincrônicas entre artistas. A ousadia mefistofélica do artista transgride o caráter automatizado da percepção: nega-se uma visão, para posterior construção singularizada do objeto, de maneira a possibilitar/desencadear o caráter aberto do inventário das significações.

### **3.3.2 O tudo torto e a plagiotropia**

No poema “Jubileu”, Maiakóvski denuncia toda passividade diante do que é intocável no terreno da literatura, daquilo que lança ares sepulcrais nas obras, ou das redomas de vidro nas quais habitam obras separadas de um público criativo, viventes apenas para serem admiradas e citadas como monumentos da cultura:

Amo-te,

Mas vivo,  
 não múmia.  
 Sem o verniz  
 dos florilégios-catacumba.  
 (CAMPOS, 2006, p.95)

A este “verniz” que empobrece as leituras de uma obra ao longo do tempo, tornando-a múmia, objeto intocável da tradição, se opõe Valéry e Vianna, quando recriam os personagens Fausto e Mefistófeles, respectivamente, em *Meu Fausto* e *A última encarnação de Fausto*. A partir desta peça, que estreou na Semana de 22, seu criador, o dramaturgo nordestino Renato Vianna, parecia levar a sério uma das frases mais conhecidas de Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Isto ficou patente na sua vontade de incorporar ao teatro mudanças formais significativas, numa busca de acompanhar esteticamente a marcha dos acontecimentos culturais e políticos na segunda década do século XX: a Semana de Arte Moderna, o levante do Forte de Copacabana, e a criação do Partido Comunista do Brasil (MILARÉ, 2011, p.25).

Vianna vai ficar conhecido pelas transformações aplicadas ao papel do ator em cena, e na própria introdução da figura do encenador da peça, já que, nas primeiras décadas do século XX, contava-se apenas com um tipo de ensaiador, “função organizadora de idas e vindas dos atores pelo tablado e nada criativa” (MILARÉ, 2011, p. 11). Sobre a peça em questão, trouxe para a estrutura da encenação, a noção de organismo, no qual participavam através de um sistema relacional: “cenografia, música, luz, e atuação do elenco” (MILARÉ, 2011, p.12). Suas peças trouxeram, contudo, um grau de renovação capaz de impactar “negativamente” o público – ainda não acostumado às transformações que seguiram o século XX – que bradava fortemente contra: “os longos silêncios, as suas grandes cenas em que a mímica substituía a palavra, os seus jogos de luz, escurecendo partes do palco para valorizar terrivelmente outras”<sup>66</sup>.

*A última encarnação de Fausto* está permeada de traços simbolistas, ao contar os últimos dias de vida de um artista, a partir de recortes e fragmentações, frutos de devaneios. O tom simbolista também fica marcado nos lances da luz e escuros que vão percorrendo os personagens em cena, sugeridos pelas notas que acompanham o texto da

---

<sup>66</sup> LEITE, 1948 *apud* MILARÉ, 2011, p.20.

peça, contribuindo assim, para que as personagens de Fausto e Mefisto protagonizem as nuances do artista em crise (MILARÉ, 2011, p.26). É curioso que o personagem que virará o Fausto entra em cena com o nome genérico de “Artista”, assim como Mefisto que tem o nome de “O Homem”.

Em boa parte do primeiro ato, Fausto é apenas mais um artista que, num estado de profunda confusão mental, se vê rodeado pelo representante do mal. Ao caminhar da peça, Fausto se transformará em Eduardo, este sim o nome do personagem no qual se firmará a “última encarnação do Fausto”. No primeiro ato, entre os inúmeros pedidos feitos por ele ao diabo, temos a “busca da perfeição” ou da “beleza perfeita” que não deve ser entendida enquanto esquema harmônico/ clássico:

**FAUSTO:** Não, não, essa é efêmera e monótona! Fatiga depressa. Passa com o minuto que passa! Eu quero a perfeição absoluta, perfeição moral, que seja eterna, que seja o espírito mesmo do Infinito do ser ou não ser, da vida e da morte! (VIANNA, 2011, p.27).

Aqui, mais uma vez, o Fausto brasileiro aspira ao Infinito, assim como o Fausto alemão de Goethe. Há também uma paixão por uma Margarida, permeada por episódios de devaneios, nos quais a personagem é protagonizada ora por uma estátua, ovacionada pelo artista, ora por uma mulher de carne e osso: Ilda. Os personagens oscilam, deste modo, em cena, seja a partir da troca de seus nomes, seja a partir das transformações de sua matéria. Vianna, a seu modo, relê a personagem, o seu Fausto é um artista às voltas com a criação, que vê no resgate do pacto, no penetrar a zona do sobrenatural, o encontro da perfeição: um espírito uníssono da essência de todas as coisas, misto de vitalidade e morte (VIANNA, 2011).

O terreno da suprema perturbação – que na peça é introduzida pelas questões que rodeiam o Artista, mas que segue do mesmo modo na paixão pela estátua-Ilda, e na preocupação sem remédio do escudeiro-Antônio – é fértil ao espírito maligno, o ingrediente que é capaz de, a partir do caos, introduzir uma abertura para um nível do inteligível artístico. Este seria o lugar onde as coisas, que não reverberam no mundo das aparências, passariam a ressoar umas através das outras. Aqui, marcamos bem que esta noção que estamos trabalhando ao longo do capítulo, ao metaforizar a relação Fausto-Mefistófeles como Artista-Transgressão, é ratificada na peça, já que o corpo no qual Fausto vai desencarnar no século XX, é o corpo de um artista em voltas com sua

criação, que necessita do pacto mefistofélico para construir um terreno de possibilidades para sua arte.

Em *Meu Fausto*, de Valéry, por seu turno, chamamos atenção, primordialmente, ao pronome que indica a posse e recriação de Goethe. O poeta-crítico francês deseja, entretanto, apontar esta recriação como “possibilidade”, como um tipo de reverência-rebelião ao escritor alemão, na medida em que, reescrevendo os seus personagens, possa injetar, pela transgressão da leitura clássica e reverencial, leitura nova: “O possessivo não parece indicar uma afirmação de originalidade, sendo antes uma declaração de possibilidade [...] (BARBOSA, 2010, p. 9)”. O “seu” Fausto foi dividido em duas partes: a primeira “Lust: A donzela de Cristal”, composta por quatro atos; e a segunda, que não foi finalizada, intitulada “O solitário ou as Maldições do Universo”.

O Fausto de Valéry reverbera uma atitude de desilusão, de cansaço do viver, da zombaria com o diabo: “[...] Mefistófeles é antes ridicularizado. Fausto o trata como inferior e lhe demonstra que os ‘espíritos’, por definição, não têm espírito, não podem pensar...”<sup>67</sup> (VALÉRY, 1974, p. 1459 *apud* BARBOSA, 2010, p.18). Retoma, assim, esta atitude de mofa que já estava impressa no texto de Goethe, sobre isso versa Campos:

A própria celebração do pacto, a ser assinado solenemente com sangue, é tratada desrespeitosamente por Fausto, como uma formalidade excessiva, uma ridicularia protocolar, um trejeito farsesco (*Fratze*), e é Mefistófeles quem assume a posição de defender o “pergaminho escrito e estampilhado” [...] (2005, p.83).

Além disso, Valéry utiliza-se do mesmo procedimento parodístico que leva o texto de Goethe ao diálogo com a tradição, quando nas cenas V e VI, do ato II, apropria-se do tom do texto de Gênesis, numa “vibração lírica” (BARBOSA, 2010, p. 20), lançando, no episódio do contato primordial com o pecado através da mordida compartilhada no fruto proibido, um tom erótico:

---

<sup>67</sup> Conferir o trecho da fala de Fausto: “Sei o que estou dizendo. Você está na eternidade, meu Diabo, e não passa de um espírito. Portanto não tem pensamento. É incapaz de duvidar e de procurar. No fundo, você é infinitamente simples. Simples como um tigre, com todo o poder de caçar, mas reduzido a um instinto predador [...] Não há nada mais em você, Devorador de almas que não sabe degustá-las! Você nem suspeita que há no mundo muitas coisas além do Bem e do Mal. Não vou explicar-lhe isso. Você seria incapaz de me compreender. Digo-lhe apenas que pode precisar de alguém que pense e reflita por você. O espírito puro, ainda que impuro, é totalmente incapaz disso (VALÉRY, 2010, p. 63).

FAUSTO (*senta-se*)

Vamos. Vou ditar sem seguir uma ordem. As ideias não custam nada... A forma é que é custosa. Mas é preciso saber apreendê-las.

LUST

Entendi, Mestre.

FAUSTO

Bom, bom... Eu é que não sei mais se entendi. (*Um tempo.*) Está divina esta tarde...(*Lust escreve*)

*Lust (relendo)*

“Divina, esta tarde...”

FAUSTO

Não... não estou ditando... Eu existo. Está divina esta tarde. Muito boa, muito suave, bela até demais. A Terra é toda ternura...

[...]

FAUSTO

...Vamos descansar...Vamos dar uma volta no jardim que a bruma da noite já encobre e para o qual a doçura confusa de trevas e árvores nos atrai...

LUST

Com prazer... Mas estou com uma sede!... Permita-me antes apanhar este belo pêssego (*Colhe a fruta, dá uma mordida e oferece a Fausto.*) Oh! que gostoso! E agora... é sua vez... E depois, minha vez de novo...

(*Fausto pega o pêssego dá-lhe uma mordida, devolve-o olhando para Lust. Ela lhe toma o braço, os dois saem pela esquerda.*)

## Cena VI

MEFISTÓFELES (*Vestido de verde como uma serpente cai da árvore*)

Frut... fru...to! De novo uma história de Frrutto... É um reprise... E nunca ninguém se lembra de me oferecer, a mim, uma simples maçã, um pêssego ou uma pera! Sou um velho amigo das Árvores, mas é em vão que circulo entre elas, pois ainda não encontrei a árvore da Gratidão. A ingratitude para com o Diabo é de praxe. Bah! Todos os frutos são frutos amargos, e todo o que crê morder doce polpa é mordido no coração. Tudo é veneno na natureza: não existe zéfiro, perfume, riacho, em que eu não flutue ou murmure<sup>68</sup>.

A beleza paradisíaca do Jardim do Éden, citada em Gênesis, capítulo 1 versículo 11, marca, desde os primórdios de sua criação, o lugar onde Deus “fez brotar toda árvore agradável a vista e boa para comida” (BÍBLIA DE ESTUDOS DE GENEBRA, 2009, p.10), um espaço, acima de tudo, agradável aos olhos. No texto de Valéry, podemos perceber isto quando Fausto diz que “a tarde está suave e bela até demais” e que “toda terra é ternura”. Primeiramente, devemos observar que, assim como Goethe transfigura o tom bíblico, ao longo dos dois tomos de *Fausto*, com apropriações diretas

<sup>68</sup> Tradução de Lídia Fachin e Sílvia Maria de Azevedo, 2010.

e indiretas da Bíblia, Valéry escolhe também um fragmento bíblico, recriando-o através de um véu de erotismo latente. Sobre o processo desdobrado nos tomos I e II do *Fausto*, comenta Campos:

Já no *Primeiro Fausto*, o texto é profundamente paródico (na acepção etimológica do termo, que encerra a ideia de “canto paralelo”, e que parece marcar o sentido da releitura da tradição fáustica até o mais recente *Doktor Faustus*, 1947, de Thomas Mann). Entre as fontes mais óbvias estão a Bíblia (o pacto com o Demo, no “Prólogo no Céu”, é inspirado no “Livro de Jó”), Shakespeare (*Hamlet* e *Macbeth* em especial), além de tratados alquimocabalísticos, hinos sacros, canções e provérbios populares, para não falar dos próprios antecedentes fáusticos (2005, p. 73-74).

“Não pertence tudo que se fez, desde a Antiguidade até ao mundo contemporâneo, de *jure*, ao poeta? Por que ele haveria de hesitar em colher flores onde as encontrasse? Somente se pode produzir algo grande mediante a apropriação dos tesouros alheios. Eu não me apropriei de Jó para Mefistófeles e da canção de Shakespeare? (GOETHE, 1825 *apud* CAMPOS, 2005, p. 76).

Goethe, por exemplo, vale-se deste recurso na cena “A taberna de Auerbach em Leipzig”, baseado na paródia do Cântico dos cânticos, cotejado ao texto de Shakespeare, numa releitura burlesca de *Romeu e Julieta*. Frosch, um dos estudantes que dialogam na cena, proferindo um canto, anuncia:

Ala a asa, amigo rouxinol,  
Cem vezes vais saudar-me a amada ao pôr-do-sol  
(...) Abre o trinco, é noite tranquila!  
Abre! O teu amado vigila!  
Cerra o trinco é madrugada!

Agora, vejamos: **Romeu e Julieta, Ato III, Cena V:**

Julieta

Já te vais? Mas se não está nem perto de amanhecer! Foi o rouxinol, não a cotovia, que penetrou o canal receoso de teu ouvido. Toda noite ele canta lá na romãzeira. Acredita-me, amor, foi o rouxinol.<sup>69</sup>

É possível ainda encontrar ressonâncias desta fala de Frosch no Cântico dos Cânticos, na voz da “Esposa” que anuncia no capítulo 5, versículo 2 e 3: “Eu dormia, mas o meu coração velava;/ eis a voz do meu amado, que está que batendo”; e na

<sup>69</sup> Tradução de Beatriz Viégas-Farias.

resposta do “Esposo”: “Abre, minha irmã, minha amiga” (BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA, 2009, p.1084). O canto do rouxinol ao raiar do dia, em *Romeu e Julieta*, introduz um sentido eufórico, anuncia o dia, uma alvorada. Suas nuances semânticas trazem esperança, nascimento, despontar de uma nova vida, promessa de uma felicidade vindoura, após a noite ‘nupcial’ dos amantes. Em Goethe, o rouxinol saúda a amada “ao pôr-do-sol”, elemento disfórico, o cair da tarde traz a ideia de um fim que se aproxima, do ocaso da vida. Lança-se sobre o amor um véu de melancolia, uma tristeza sutil, bem ao gosto do Pré-Romantismo. É justamente nesta época que é reconfigurada a noção da “beleza melancólica do Outono” que, no Classicismo, expressava a fecundidade dos frutos nas colheitas, e que, no Pré-Romantismo, continha o tom do “elegíaco e solitário, tempo das folhas caídas, do sol pálido e dos crepúsculos magoados” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 536).

A fala de outro personagem da cena “A taberna de Auerbach em Leipzig”, Siebel, adensa este tom numa réplica malcriada: “Não a saúdes, não!/ não quero ouvi-lo, afirmo”. A frase abrirá um debate sobre o ato de ‘saudar a amada’, ou ‘acordar o amor’. Siebel, com uma fala desenganada, desconstrói o sentido do amor romantizado de Shakespeare, apontando outra faceta, por meio da figura da amada traiçoeira, jogando nesta uma praga: “Pois, canta, sim, exalta e louva a tua amada!/ Quero ver quem depois se ri./ Já me logrou a mim, há de lograr-te a ti/ Tenha ela um velho gnomo por amante,/ Com ele numa encruzilhada tope!”. A maldição antecipa os rituais macabros da cena *Noite de Valpúrgis*, narrada depois. Observa-se, pois, como Goethe apropria-se destes tons discursivos e, ao misturá-los, vai ressignificando, revigorando esta tradição, processo que Valéry aplica em *Meu Fausto*, quando lança um tom erótico na sua releitura do episódio do fruto proibido do livro de Gênesis.

Observamos que os textos viajavam de um tempo a outro através das penas dos escritores, sendo reapropriados, relidos e renovados. Nesta acepção, a Bíblia, enquanto material literário, também é encarada como livro que deve ser relido e revivido, recriado para não morrer artisticamente. É justamente nessa linha que almejamos esta relação entre o pacto mefistofélico e o impulso de renovação plagiométrico, firmado na revisão diacrônica e sincrônica da tradição: uma ponte que se dá a partir do ato da transgressão. No terreno da plagiotropia, o impulso do autor criativo é de tencionar as pontes entre obras, entre vozes que não dialogam somente diacronicamente, criando a possibilidade sincrônica dos diálogos de poéticas e tempos. A plagiotropia é uma transgressão crítico-criativa do desenho da tradição, para o criador, esta vira “serpente”, tanto no sentido de

impor-lhe transgressão/obliquidade – como protótipo do diabo no Éden, como quando nega o desenho linear, plano, e passa ao traço curvilíneo, produzindo, através de suas ondas serpenteantes que se encontram, a reconstrução da tradição.

O criador-crítico, que escolhe esta vereda de produção, assume o gesto de criatura rebelde da epígrafe de Valéry, que abre o presente capítulo, revelando, pela transgressão, o poder da perenidade de uma grande obra: algo que reside na sua capacidade e abertura para ser reescrita. As malhas dos discursos, suas costuras profundas, precisam ser revistas, e o traçado posto em conjunto a outros traçados, numa dinâmica sincrônica, contribui para esta renovação. Assim, assumir o gesto da obliquidade é tomar por caminho a transgressão posta no pacto mefistofélico.

Voltando mais uma vez ao texto de Goethe, notamos um eco criativo desta noção proposta na aparição/criação de Eufórion, o filho do belo supremo e do humano pactuado com o sobrenatural: Helena e Fausto. Em “Bosque Frondoso”, *Fausto II*, ele surge como fruto da união sobrenatural que desafia o tempo e espaço. O encontro é possibilitado por Fórquias, ou Mefistófeles. Eufórion é a personificação da poesia, como nos é explicitado por Mazzari (2011, p. 680) nas páginas que abrem a cena em questão: “Em Goethe este atributo transforma-se na imagem grandiosa das ‘asas da poesia’”; Goethe (1829 *apud* MAZZARI, 2011, p.680) afirma: “Eufórion não é um ser humano, mas apenas um ser alegórico. Nele encontra-se personificada a Poesia, a qual não está presa a nenhum tempo, a nenhum lugar e a nenhuma pessoa”.

A aura na qual surge a alegórica aparição é de “gritos de êxtase e encanto” e o infante “salta sobre solo firme, mas o solo reagindo/ Arremessa-o para a altura” (GOETHE, 2011, p. 685). É justamente o pacto com Mefisto que permite o encontro frutificado com o nascimento de Eufórion. Parece-nos pertinente, assim, ressaltar que é o pacto com a transgressão que possibilita a formação do fruto-alegoria da poesia. Numa leitura simbólica de todo episódio, percebemos que a beleza, aqui protagonizada por um espectro que atravessa o tempo, é unida ao paradigma carnal-humano audacioso e ambicioso, tendo por possibilitador, o pactuante diabólico; o fruto disto é a poesia.

Aplicando esta visão à nossa discussão, podemos encontrar aqui o artista, Fausto, que, por meio do pacto com o sobrenatural transgressivo, a desautomatização, conhece o passado, Helena, e a conjunção carnal-espiritual produz a arte. Eufórion nasce evitando a linearidade do chão, e salta; ao sentir o toque dos seus passos o “solo reage arremessando-o”, como a obliquidade evita o congelamento da tradição.

### 3.4. Tradução e trevas: os labirintos de palavras

#### 3.4.1 Transcrição – ressonâncias: Campos e Benjamin

Para Campos (2005), tradução é também transluciferação, transluminação.<sup>70</sup> A tradução não é servil, submissa, mas busca criativamente o percurso de criação do texto-base: seu objetivo primordial é capturar a informação estética do texto traduzido. A consequência disso é que o tradutor não deve apenas conhecer uma língua, mas ser um excelente leitor de poesia, num primeiro momento, para depois, como poeta, reescrever o texto num idioma diferente, submetendo-o a ‘violência’ do contato com a língua estrangeira. Uma das tônicas que reforça a ideia de Campos está no texto “*Die Aufgabe des Uebersetzers*”, de Benjamin: a tradução deve pautar-se na transmissão de “uma forma”, caso contrário corre um sério risco de, buscando uma suposta fidelidade, focar-se na “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”. Ainda, segundo Benjamin:

O que ‘diz’ uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse transmitir algo não poderia transmitir nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial. Pois é essa mesmo uma característica distintiva das más traduções (2011, p. 102).

Recuperamos aqui o título original do ensaio de Benjamin, comumente traduzido por “A tarefa do tradutor”, em razão das nuances semânticas que percorrem o substantivo “*Aufgabe*” e que nos auxiliam na compreensão benjaminiana de tradução. Segundo nota de Gagnebin (2011, p. 101), ao recuperar o verbo “*aufgeben*”, em seu uso intransitivo: “*ich geben auf* – eu “renuncio, desisto, me entrego”, teríamos outros sentidos para o substantivo “*Aufgabe*”, como: “proposta”, “renúncia” e “desistência”. Se tomarmos alguns destes sentidos para a noção de “tarefa”, compreenderemos que, para Benjamin, o tradutor apresenta uma proposta, a partir da renúncia à transmissão do que está comunicado, o que é significado, buscando o nível da não-comunicação, a forma-significante; assim, sua tradução é uma possibilidade, não barrando o horizonte no qual poderão surgir outras versões do mesmo texto: o tradutor, acima de tudo, é um

<sup>70</sup> “Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original) – ideia que subjaz a definições usuais, mais ‘neutras’ (tradução ‘literal’), ou mais pejorativas (tradução ‘servil’), da operação tradutora” (CAMPOS, 2013, 79).

mensageiro, o “*ángeles*” portador<sup>71</sup>. Para Benjamin, a tradução injeta a renovação na “vida do original”, como algumas boas-novas, trazidas pelos anjos, provocavam intensas modificações nas histórias dos agraciados: “Nelas [nas traduções], a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento” (BENJAMIN, 2011, p.105). Esta vida, fôlego de criação, é compatível com a noção de tradução como transcrição defendida por Campos: traduzir é reescrever a informação estética do texto de partida no texto de chegada. Isto implica dizer que, em alguns momentos, certos sentidos incrustados nos vocábulos e expressões vocabulares serão modificados, causando horror aos que são devedores/partidários da noção de “fidelidade”, ainda Benjamin (2011, p.107-108):

Pois na sua “pervivência” (que não mereceria tal nome, se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. Existe uma maturação póstuma mesmo das palavras que já se fixaram: o que à época do autor pode ter obedecido a uma tendência de sua linguagem poética, poderá mais tarde esgotar-se; tendências implícitas podem surgir como novas da forma criada.

O processo de tradução na compreensão de Campos, no que este exige de recriação de informação estética, pede do tradutor, além da decifração dos códigos profundos que regem a produção estética da linguagem, a capacidade de transcrição destes códigos no idioma de chegada; o tradutor é, pois, criador, noção esta também presente em Benjamin (2011, p.117): “A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação”. Segundo Campos (2013, p.98), Benjamin vê na tradução de poesia: “uma tarefa, dirigindo-a ao escopo para o qual está teleologicamente [...] vocacionada: atestar [...] a afinidade [...] entre as línguas”.

Contudo, alargando a função da tradução como a do anjo veiculador de mensagem desenvolvida por Benjamin, para Campos, o tradutor é o anjo insubmisso, audacioso, que subvertendo a suposta fidelidade, vê na transgressão a possibilidade de usurpação do texto traduzido: sua reescritura almeja dialogar de igual para igual com o modelo, existir ao lado dele como um original. O ato de traduzir está, pois, carregado da *hýbris*, da audácia também mefistofélica. Ao romper a ponte que une “os limites sígnicos”

---

<sup>71</sup> Campos (2005, p.179) diz: “De fato, no entender do próprio W. Benjamin, cabe à tradução uma função angelical, de portadora, de mensageira”.

(CAMPOS, 2005, p.180), o tradutor impõe, pela sua criação, um texto que não é mais uma “cópia” de um original, mas que se põe como um original. Neste impulso da tradução reside o pacto mefistofélico, ela também, no entender de Campos, para ser autenticamente fiel à informação estética, deve ser infiel a este “conteúdo inessencial”. O tradutor criativo não é apenas transmissor de mensagem, mas acima de tudo criador de informação, e então insubmisso e transgressor. Quando Campos propõe a usurpação do *status* do texto original, ecoa a figuração do gesto diabólico, oblíquo porque transgressor em sua essência. Ao contrário do que se pode pensar, isto não produz uma contradição na proposta da tradução, no sentido em que anula a voz do autor traduzido, ao invés disso, entende-se que nenhuma tradução pode ser imparcial, de maneira que, do seu resultado, emergja apenas a voz do autor traduzido, negando o sujeito tradutor. Assim como a leitura de um texto sempre leva consigo o mundo intelectual do leitor, não existe tradução ‘inocente’, todo ato de traduzir leva em seu cerne a singularidade do tradutor. Isto fica bastante patente na obra de Campos, já que, na grande maioria dos casos, escolhe apenas “pedras-de toque”, como ele mesmo diz, ou fragmentos de textos para transcriar. Estas escolhas vão tecendo o longo tecido que perpassa sua obra, construído por proposições críticas, criativas e por sua noção de tradução. E é nesta linha que as traduções de Campos, apresentam **sua** leitura de uma obra, autorizando, pois, um estudo do *modus operandi* de sua criação e crítica a partir de uma tradução:

Quanto à contribuição relevante de Meschonnic, resumida na proposição 10, segundo a qual a tradução é ‘escritura duma leitura-escritura, aventura histórica dum sujeito’, poderíamos reescrevê-la paronomasticamente [...] como TRADUTOR: TRADITOR, pensando na tradução como tradição do passado no presente (CAMPOS, 2013, p.94).

Aqui, pois, ecoa nossa afirmação de que a tradução contém em si um ato de leitura singular, mesmo aquelas que desejam e se julgam fiéis; parece-nos ingenuidade, ao partirmos deste ponto, acreditar na ideia da tradução como transposição, como numa xérox, de um texto para outro texto. Nesta compreensão, parece-nos que o tradutor, como uma espécie de Pilatos, ‘lava’ suas mãos e, a partir de sua cabeça-máquina, verte o conteúdo de uma fôrma para outra, a partir de uma leitura imparcial do texto ‘original’. Campos (2013, p.13) prefere partir, por exemplo, da noção de “paramorfismo” dos textos, no lugar de “figuração” ou “teoria da cópia” instituídas pela necessidade de “assimilação do sentido do original” ou aproximação exata do

conteúdo. O prefixo “para” assemelha-se à noção da paródia como canto paralelo, como textos que caminham lado a lado: “A exatidão (*Genauigkeit*) no traduzir se regula não por essa busca imprecisa de ‘similaridade’ no plano do significado, mas pelo resgate da ‘afinidade’” (CAMPOS, 2013, p.102):

Não haveria texto ou sentido original antes de uma leitura. Aquilo que chamamos original se estabelece e se modula segundo as diversas interpretações de um texto, que dessa maneira perde qualquer essência ou significado intrínsecos. O sentido do original é o sentido que lhe atribui um leitor ou uma determinada situação interpretativa, um determinado contexto de leitura. O argumento pode ser resumido da seguinte maneira: não existe original antes de sua tradução; é a tradução que, de alguma maneira cria seu original (SISCAR, 2013, p.168-169).

### 3.4.2 Transluciferação/Plagiotropia

Estamos em terreno análogo à plasticidade assumida pela linha oblíqua, plagiotrópica: ambas tradução e plagiotropia se constituem como atos de transgressão. A primeira, no seu rompimento com a linearidade imposta à compreensão de uma tradição, instaura, pelo desvio, um movimento constelar síncrono-diacrônico. Reverbera-se, pois, um *modus operandi* que também reside na ideia de transgressão presente na tradução luciferina, fato que não seria estranho a uma teoria da tradução que se põe como crítica e como criação. O ato de transgredir engloba, assim, a usurpação da origem e a negação da tradução de um “conteúdo inessencial”:

Em vez de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor-usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. Esta, como eu a chamo, a última *hybris* do tradutor luciferino: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução. Reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia: como ‘movimento infinito da diferença’ (Derrida); e a *mimesis* como produção mesma dessa diferença (CAMPOS, 2013, p.56).

O impulso plagiotrópico é capaz de reencenar esta origem enquanto obliquidade, diferença, através de um reposicionamento da tradição, o que permite a “pervivência” da obra no campo de uma literatura. Na transluminação, o texto traduzido é o resultado de um ato que refaz a origem do texto original; o produto final, assim, não pode mais constituir-se como reflexo fiel, mas impondo-se como diferença, tem uma identidade própria. Este, agora, ser individual usurpa/põe em questão o *status* do que é ser

“original”. A relação aqui não é isomórfica: forma/conteúdo, mas paramórfica, no sentido em que os textos andam ‘ao lado de’, como no conceito preconizado por Campos de paródia como canto paralelo. É importante enfatizar que a empresa luciferina não se impõe como versão única, mas posiciona-se enquanto possível originalidade, abrindo o horizonte para as possibilidades de outras traduções, “restituindo o campo cambiante do provisório” (CAMPOS, 2013, p.56).

Percebamos a ressonância entre os campos da tradução e da crítica plagiotrópica, quando Campos associa àquela a alegoria – no sentido em que é trabalhada por Benjamin – quando esta provoca uma ruptura na ‘unicidade’ do símbolo. O ponto de convergência do pensamento está no processo de rompimento de uma harmonia e seu consequente bloqueio do “sentido definitivo”. O que se tem é a reconstrução de um panorama literário, que não deve ser reverenciado como cânone, bloco definitivo, mas que, sob o signo da obliquidade, pode fazer pontes sincrônicas entre autores, construindo, assim, uma cadeia de “pervivências”. Vista através do prisma da tradução criativa, quando permite o revisar de um padrão de leitura de um texto dentro de uma tradição, o tradutor, a partir de uma noção específica de história, instaura o *status* da possibilidade:

[...] Assim como as ‘monstruosas’ traduções hoelderlinianas ameaçam os originais com a corrosão de toda garantia de restituição do sentido (*Sinwiedergabe*), também a alegorese ‘profana’ a unicidade harmônica do símbolo, arruína a linearidade do sentido definitivo e permite, mais adiante, compreender a história como pluralidade sufocada e a historiografia como instância de ruptura e possibilidade de tradução transgressora (CAMPOS, 2013, p. 59)

Para ilustrar ainda mais este raciocínio, citamos ainda Siscar (2013, p. 192): “Em outras palavras, a tradução, nesse sentido amplo, entendida como fato de poesia, também envolve um entendimento sobre os paradigmas da nossa relação com a tradição” e “Creio que reler a tradição é sempre necessário, para que o termo tradição não se torne sinônimo de depósito – ou de museu – de cultura”. (*Ibid.*, p.195).

### 3.4.3 Transcrição – ressonâncias: Campos e Valéry

Campos (2013, p.62), lendo “*Variations sur les Bucoliques*”, comenta que reside em Valéry: “a ideia da literatura como uma operação tradutora permanente – escrever é

traduzir –, logo a relativização da categoria da originalidade em favor de uma intertextualidade generalizada”. É mister lembrarmos a noção da literatura como “operação tradutora”, que aparece em nota<sup>72</sup> em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Campos vai relacionar este ponto com a noção de paródia como “canto paralelo”, através da intertextualidade, e acrescenta neste raciocínio a ideia de que esta intertextualidade generalizada é oblíqua, plagiotrópica, vejamos:

A plagiotropia [...] se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. Encerra uma tentativa de descrição semiótica do processo literário como produto do revezamento contínuo de interpretantes [...] Conjuga-se com minha concepção de operação tradutora como capítulo por excelência de toda possível teoria literária (e literatura comparada nela fundada) (CAMPOS, 2005, p.75-76).

Para Valéry, o exercício de criação de linguagem implicado no fazer poético é também uma operação de tradução: traduzir o falar cotidiano em arte linguística, a partir da manipulação consciente dos códigos da língua (CAMPOS, 2013, p.66-7). Percebemos que surge neste diálogo Campos/Valéry, uma das pontas do tecido que forma a concepção do primeiro de tradução como criação.

Campos (2013, p.74) assinala ainda que, para Valéry, traduzir é “discutir por analogia”, ou seja, refletir sobre os ditames e liames empregados nas redes criativas que formam a linguagem do poema a ser traduzido, e as possibilidades de recriá-lo em uma transcrição: “discutir por analogia não era, pois, [praticar um exercício de] mera cópia ou imitação, mas significava algo ativo e transformador”<sup>73</sup>. Aqui, poderíamos depreender que, do mesmo jeito que Valéry entendia o poeta como tradutor, sua noção da tradução também entende o tradutor como crítico. A ideia da discussão “por analogia” assemelha-se bastante ao chamado “método dos biólogos”, apresentado em o *ABC da literatura* de Ezra Pound (2003, p.23), que preconizava o exame comparado: “O MÉTODO adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma ‘lâmina’ ou espécime com outra”. Aliás, o paideuma que apresenta no final do livro está perpassado por esta noção de analogia, já que os textos ou partes de textos são cotejados como num mosaico sincrônico, ou melhor, constelatório, permitindo-nos vislumbrar sua noção de crítica analógica. Nesta esteira,

---

<sup>72</sup> Nota 5, p. 75.

<sup>73</sup> Idem.

ao tradutor, é permitida uma manipulação com o espaço da língua, análoga ao exercício do poeta, quando, como “designer da linguagem”, cria novas significações:

É como se Valéry [...] se dispusesse a “descristalizar” o original para surpreender nele o “modo de intencionar” (de formar) harmonizado com a “língua pura” e, a seguir, fazer ressoar a *intentio* desse original no “modo de formar” do poema traduzido. Não como “moldagem”, imitação superficial [...], mas como “afinidade eletiva”, convergência na divergência, “figuração ao lado de” [...]: transformação mais que conformação (CAMPOS, 2013, p.72).

Campos aproxima dicções poéticas, sincronizando-as transversalmente, em sua tradução das duas cenas finais de *Fausto II*, conduzido por esta ideia de “convergência na divergência”. Seu olho crítico-criativo foi capaz de sinalizar estas ressonâncias poéticas, fazendo de sua transcrição, o espaço das afinidades eletivas entre textos.

## Capítulo IV

### TRANSFUSÕES LINGUÍSTICAS: LENDO O PERCURSO OBLÍQUO NA TRANSCRIÇÃO DAS DUAS CENAS FINAIS DE *FAUSTO II*

#### 4.1 Vampirismo e Transusão linguística

Ele crava sutilmente seu lápis na veia do texto e, interrompendo o fluxo sanguíneo de significâncias, suga nutrientes criativos para si, postos no sangue do outro. Mais do que isso, opera, extraindo excertos de tecido tegumentar e vai compondo a matéria de seu próprio texto. Com seu olho clínico, sabe escolher a parte primordial, aquela capaz de fazer coro, junto ao seu próprio tecido, com as peles de outras épocas. O resultado é um corpo híbrido, seiva vermelha e pele de multiplicidades, um texto-tecido formado de fragmentações. As palavras de Campos reforçam esta noção, quando afirma a expressão “vivisseccção implacável do original” e “que lhe revolve as entranhas” (CAMPOS, 2005, p.75) enfatizando o ato de tradução como operação de texto, reafirmando o tradutor como dono de um olho arguto para escolher o excerto exato. O tradutor é vampiro e cirurgião ao mesmo tempo, talvez a imagem real daquele composto de médico e monstro, de Robert Louis Stevenson. A imagem do tradutor como vampiro é também colhida em Campos (2005, p.208), quando, via Hugh Kenner, afirma: “Tradução como transfusão. De sangue. Com um dente de ironia poderíamos falar em vampirização, pensando agora no nutrimento do tradutor”<sup>74</sup>.

A ação de transfundir sangue e pele de um organismo para outro, no caso da tradução criativa, deve ser observada no que ela tem de mão dupla, isso porque não se trata apenas de um beber numa fonte alheia, mas o ato de reler/traduzir um texto pertencente a uma tradição, abre possibilidades de renovadas leituras deste original, e uma posterior reorganização desta tradição, principalmente nos casos de traduções

---

<sup>74</sup> A noção de tradução como transfusão é mencionada, numa perspectiva bastante similar a Campos, por Guilherme de Almeida em *Flores das flores do mal de Baudelaire*, (TÁPIA, 2013, p.216). Almeida, objetivando afastar-se da noção de tradução como fidelidade linear, ratificará a transfusão como “revivificação de um organismo pela infiltração de sangue alheio, mas de ‘tipo’ igual”. (ALMEIDA, 2014, p.98)

estimuladas pela plagiotropia. Tápia (2013, p.217) fala de “contaminação” no ato das misturas destes sangues:

Adotando-se alguma liberdade de uso de nova alusão à metáfora vampiresca, pensaríamos que, além da nutrição do tradutor, haverá de certo modo, a “contaminação” da fonte alimentadora pela ação de quem a vampiriza, o que corresponderia à ideia de mutabilidade do original pela atuação crítica de sua tradução.

O sangue do original, ao entrar em contato com o da tradução, torna-se outro, um novo relido pelo olho do gesto tradutório. O corpo do texto traduzido passa a ser nutrido por uma troca de sangues que acabará por reler/reposicionar na tradição a fonte primordial: “[...] uma associação de identidades que envolveria a incorporação da qualidade alheia, na qual a identidade receptora se modifica e modifica a que recebe (TÁPIA, 2013, p. 219)”.

Para Campos (2005), como comentado no capítulo anterior, o processo vai além, quando num impulso luciferino almeja usurpar o “trono” do texto original, pôr-se como um original, como uma “transluciferação” que “intenta, no limite, a rasura da origem” (2005, p.209). O gesto operatório de “dissecar”, fragmentando pela leitura cuidadosa e minuciosa do texto original, produz um tecido textual construído pela leitura do tradutor. O tecido textual da transcrição está, assim, perpassado pelos escombros desta origem. Na plagiotropia, teríamos uma complexificação deste processo, dada quantidade de excertos textuais postos em relação. No ensaio “Paul Valéry e a Poética da Tradução: as formulações radicais do célebre poeta francês a respeito do ato de traduzir<sup>75</sup>”, Campos levanta quatro pontos, a partir de excertos do texto de Valéry, nos quais vai sinalizando tópicos para a noção de tradução criativa, fazendo do poeta e crítico francês, um dos pioneiros a contribuir com a teoria e prática da transcrição. Para nossa discussão, enfatizamos o ponto um: “A ideia da literatura como uma operação tradutora permanente – escrever é traduzir –, logo a relativização da categoria da originalidade em favor de uma intertextualidade generalizada” (CAMPOS, 2013, p.62). Este raciocínio nos é particularmente caro quando afirmamos que, na plagiotropia oriunda de um processo de tradução, as veias textuais que trocam material linguístico entre si são multiplicadas, o que adensa o fluxo de significâncias e, conseqüentemente, o processo de transfusões linguísticas. O texto base, visto em sua totalidade, funciona como um corpo, um sistema integral, uma mancha branca galáctica. O olhar do tradutor-criador

---

<sup>75</sup> CAMPOS, 2013.

deve ser capaz de penetrar esta brancura, sinalizando as caves ou reentrâncias nas quais fulgura o fluxo mais violento de sangue, aqueles possíveis pontos de transfusão. Campos (2006a, p.149), salientando a similaridade posta num estudo da historiografia do “como”, afirma:

O status deste “como” (conjunção adverbial comparativa) não é afixado pela lógica-discursiva, mas pela analógica da similitude. E aqui entra de novo Aristóteles, pai da lógica ocidental, “rector” do Logos, e teórico da metáfora, ou seja, padrao da Analógica, da – por assim dizer – não lógica do terceiro incluído, onde uma coisa pode deixar de ser igual a si mesma para incorporar o outro, a diferença, desde que postulada uma relação de similaridade, cabendo ao poeta (sendo mesmo sinal de seu gênio) perceber estas relações – essas afinidades “simpoéticas”, capazes de reconciliar, no amplexo da mesmidade assim relativizada, o estranhamento subversivo da outridade.

Se tomarmos essa “mesmidade assim relativizada” como o texto base, aqui relativizada sua “originalidade” pelo processo de tradução criativa, ou através do contato com o “estranhamento subversivo da outridade”, depreenderemos que as caves ou reentrâncias que ora citamos, sinalizadas pelo “gênio” do poeta, propulsoras dos fluxos de trocas textuais, são relacionadas pela “analógica da similitude”, um motor indispensável às complexas redes plagiotrópicas desenhadas a partir de uma transcrição.

Neste ponto, entendemos a aferição de Campos quando afirma sua ideia de literatura como “operação tradutora permanente” e “intertextualidade generalizada”. O caractere marcante dos textos literários está na sua multiplicidade de sentidos, nos seus “vazios”, na riqueza de leituras fundamentais para renovação e reposição destes ao longo da tradição, o que acaba também por relativizar esta noção de “originalidade”. O gesto do tradutor-criador é compatível com esta plenitude, quando, encontrando estas caves de possibilidades, ofertadas pelo material linguístico do texto base, executa as pontes intertextuais, praticando uma tradução criativa, mas acima de tudo crítica. Desta maneira, revisa-se o lugar do texto traduzido na tradição, por meio de uma revitalização de leituras.

A plagiotropia, enquanto proposta de revisão da tradição a partir de diálogos textuais, segue esta “analógica da similitude” ou da “intertextualidade generalizada”, mas a grande contribuição do procedimento tão rico para o pensar dialético da produção de Campos está na etimologia de “plágios”, como “oblíquo”. Nesta obliquidade, contraposta a uma noção lógico-discursiva, impulsionada pelo “princípio aristotélico da

identidade e da não-contradição”<sup>76</sup>, reside, ao nosso ver, a grande contribuição da crítica haroldiana para o entendimento da evolução de formas na literatura brasileira. Plasticamente nega o traço linear da continuidade, para incorporar a “diferença, o divergente”<sup>77</sup>, o desvio, como fator caro e necessário ao desenvolvimentos de formas. É nesta linha de pensamento que um Sousândrade, por exemplo, grande articulador da palavra – dono de uma consciência poética a frente de seu tempo – pôde ser resgatado e posto na linha evolutiva da literatura brasileira, já que antes dos estudos dos irmãos Campos, o poeta romântico gozava, quando possível, de pequenas notas ou menções fracas nos compêndios e estudos sobre o Romantismo no Brasil:

É aqui que entra Haroldo de Campos. Antes e depois dele, temos tido mediadores de qualidade. A invenção não prescinde deles ou tampouco os relega ao ostracismo. Faltava-nos, contudo, o crítico inventivo, i.e., capaz de enfrentar e dialogar com a reflexão teórica ou até impulsioná-la. Essa falta talvez se deva à educação recebida pelo crítico brasileiro. A partir da crítica que foi entre nós praticada desde finais do século XIX, ele teve como paradigmas ou o modelo sociológico ou o modelo filológico [...] O crítico de invenção, ao contrário, é o homem de juízo, i.e., aquele cuja apreciação assenta em uma disposição conceitual ou propensamente conceitual, a que alude ou demonstra (LIMA, 2005, p.122-123).

Esta “apreciação” baseada numa “disposição conceitual”, a nosso ver, é a leitura transversal da tradição, com a conseqüente busca do inventivo, no entendimento de nossa evolução literária. Lima (2005) vai defender também que há um princípio convergente nas produções críticas, tradutórias e criativas haroldianas: o foco na “experimentação” ou “romper o consolidado”. Este rompimento da lógica linear vai então ser impulsionado por uma noção de transversalidade, formada na crítica que está marcada em suas traduções e poemas. Lima (2005, p. 124) defende ainda:

Ao contrário da obra de arte, que só pode ser inventiva, a invenção é uma modalidade de crítica. Ao passo que a invenção na arte se afirma (ou se nega) por sua própria textura, a invenção crítica depende de um encaminhamento demonstrativo. Já por aí, a crítica mostra dispor-se na metade do caminho entre a arte e a reflexão filosófica, este veio se apoia em uma rede de conceitos.

Para Lima, a crítica de invenção é um tipo de crítica. Esta modalidade deve, pois, partir para um “encaminhamento demonstrativo”, o que é executado por Campos quando, por exemplo, parte da noção de plagiotropia crítica, para transformá-la em

---

<sup>76</sup> CAMPOS, 2006a p.148

<sup>77</sup> Idem.

procedimento de contatos sincrônicos e transversais de poéticas no tempo. Do mesmo modo, na qualidade de poeta, Campos executa, a partir de excursos poéticos, estas redes constelares de textos que trocam informação entre si, tendo como motor destes diálogos sua própria criação. O impulso de crítico inventivo, focado no rompimento do consolidado, está pautado nesta vontade de lançar outras leituras, a partir do desvio plagiotrópico, sobre textos “clássicos”, transformados em “totem”:

Não deixa de ser surpreendente que Haroldo se interessasse por um romance da fase indianista de Alencar. Há muito que o romancista cearense estivera reservado à incômoda posição de um “clássico”, i.e., de alguém em que se redescobrem as mesmas trivialidades. Ante o olhar de Haroldo, a situação é subvertida: *Iracema* é relido por uma ótica que nunca conhecera. Seus adversários poderão considerá-la arbitrária, mas, ao dizê-lo, já afirmam que o clássico perdera as aspas (LIMA, 2005, p. 124).

#### **4.1.1 O tônus poético de Campos na prática da transcrição e a alta temperatura do texto**

Campos (2005, p.181) aponta, na tradução, uma “pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original, já pré-formado, numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava.” A crítica guiada unicamente pelo princípio ‘lógico-discursivo’ ou lógico-linear, diacrônico, acaba por lançar esta camada de diamantização, endurecendo discussões e leituras, e incentivando uma prática de adoração das obras. Aqui, para Campos, o ato da tradução é fundamental para dissolver a camada dura do texto original, a partir desta “pulsão dionisíaca”, pondo em questão o conceito de originalidade. A múltipla rede intertextual, que se estabelece a partir da tradução criativa, acaba por converter a plagiotropia nesta nova organização oblíqua da tradição, numa “festa sígnica”, num aporte de possibilidades.

A plagiotropia põe em “reebulição de lava” o texto base, ou seja, revitaliza seu lugar na tradição, lançando novas camadas de leituras sob seu corpo textual. Nesta linha, trazemos aqui novamente<sup>78</sup> a voz de Chiampi (1998, p.8) quando comenta a “*poiesis* diabólica” advinda do “plutonismo barroco”:

---

<sup>78</sup> A menção à *poiesis* diabólica já havia sido feita no capítulo III.

Se temos em conta que o plutônico é o magma ígneo, formador da crosta terrestre, e que Plutão é o senhor dos infernos, entende-se que o fazer se torna “o fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica” (p.79). Isto é, o barroco promove uma ruptura e unificação dos fragmentos para formar uma nova ordem cultural. É evidente que a metáfora conceitual de Lezama presta-se para sugerir que essa ruptura procede do que chamamos *poiesis* diabólica, se verificamos que na etimologia de “diabo” está o verbo *dia-ballein* (em grego, significa separar, romper).

A fala de Chiampi estimula uma discussão com a “pulsão dionisiaca” que “dissolve a cristalografia” do texto base, pondo-o em “reebulição de lava”. Este ponto permite-nos perceber como este procedimento pode ser aproximado, como “simpoética”, aos processos que envolvem a construção de um poema. Sabemos que o conceito de tradução de Campos engloba também a noção de criação, o que nos leva a afirmar que, por meio da leitura do percurso da tradução das duas cenas finais do *Fausto II*, de Goethe, é possível vislumbrar, como em “linha d’água”, algumas características de sua poesia, e entre estas: a sua *poiesis* diabólica. Para discutir este ponto, é necessário um pequeno excuro até o pensamento do crítico franco-cubano Severo Sarduy.

É no seu texto “Barroco e Neobarroco”, de 1979, que Sarduy identifica, a título de singularidade do barroco iberoamericano, o que chama de “artificialização”. O termo é de cunho de J. Rousset e diz respeito a um processo que esfacela o signo e o transforma: “[...] processo de mascaramento, de envolvimento progressivo, de irrisão [...]”<sup>79</sup>, consiste na transgressão linguística, por meio de uma ruptura do liame que une o significante e o significado. A artificialização é dividida em três categorias: substituição, proliferação e condensação. Na substituição, o significante x será substituído por um significante y, afastado semanticamente do primeiro, impondo ao significante x, um significado que desborde a compreensão cotidiana, assim, propondo um estranhamento entre ambos. Na proliferação, o processo é análogo, contudo, ao invés de substituir um significante por outro, este será obliterado do texto e estilhaçado em inúmeras partes, ou seja, em seu lugar ficará uma cadeia de significados. Sua identidade terá de ser construída pelo ritmo do texto, que vai capturando esta cadeia de significados e os recompondo, reconstruindo o significante perdido, por meio de uma “leitura radial” (SARDUY, 1979, p. 164). A condensação, por sua vez, funde dois significantes, ou mais, num terceiro, que não deve ser lido como soma dos primeiros, mas como produto. Esta fusão também provoca um tipo de ruptura. Se partirmos do

---

<sup>79</sup> SARDUY, 1979, p.163

significante “circuladô de fulô”<sup>80</sup>, por exemplo, não obteremos nenhum significado ao somarmos as duas palavras, mas precisamos, transgredindo a lógica frasal da soma das palavras para obtenção de resultado, procurar um terceiro termo que nascerá da conjunção criativa entre estes dois. O texto, a partir de sua natureza relacional, possibilitará esta construção sígnica, mostrando uma nova compreensão, reconduzida pela lógica da condensação, dos sentidos das palavras.

Dito isto, citamos a obra *Galáxias*, de Campos, como um exemplo da forte veia neobarroca que perpassa a sua poesia. Embora uma análise neobarroca do texto não seja nosso objetivo, é mister perceber que alguns caracteres que compõem a artificialização estão na escrita deste livro de Campos, reforçando uma *poiesis* diabólica. Este viés de leitura nos foi proposto a partir de uma entrevista, no vídeo “Grande Sertão Veredas: Haroldo de Campos sobre Guimarães Rosa”, no qual Campos descreve um encontro com o escritor Guimarães Rosa<sup>81</sup>. Neste, ao conversarem sobre *Galáxias*, segundo Campos, Rosa afirma categoricamente um viés diabólico na linguagem da obra.

Para efeito de compreensão deste viés de linguagem, voltemos um pouco à metáfora do diabo, signo de caos, negação e transgressão. No texto galáctico, isto fica patente pela negação da pontuação, o que dará as linhas evolutivas de leitura uma fluidez de sangue, que corre velozmente e livremente pelas veias do texto. A sensação primeira é de caos, para depois instaurar-se uma lógica de febre linguística: um aumento da temperatura verbal que proporciona um derretimento das pontes entre significantes e significados, praticando, após, a união sígnica pelo “magma ígneo” plutonista, entrados em “ebulição, em estado de lava”. O aumento da temperatura textual e o fluxo adensado de significantes irão favorecer as constantes metamorfoses das letras, quando palavras vão sendo transformadas freneticamente:

[...] o rosício roçar rosa da dedirrósea agora aurora pois/ o mar remora demora na hora da paragem da hora e de novo recolhe suas safra de verdes como se águas fossem redes e sua ceifa de azuis como se fosse um plus [...] mar marcado e vário murchado e flóreo multitudinoso mar púrpureo marúleo mar azúleo [...] (CAMPOS, 2004, s/p.).

<sup>80</sup> Do texto “Circuladô de fulô” de *Galáxias*.

<sup>81</sup> Entrevista dada por Haroldo de Campos sobre a obra de Guimarães Rosa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>

O gesto de fragmentação de significantes, adensado pela proliferação neobarroca, vai doando uma característica de móbile, transformando o texto numa quase escultura. Esta plasticidade – eco convidativo da criatividade verbi-voco-visual do Concretismo – ecoa, do mesmo modo, o inventário paradigmático projetado sobre as estruturas sintagmáticas de linguagem, aqui representado pela aproximação paronomástica de verbetes:

A poesia concreta de Haroldo foi sabiamente complementada com a prosa das *Galáxias*, que – como ele mesmo disse – alinha as palavras numa sequência contínua com todas as suas relações semânticas, desconsiderando a estrutura sintática usual. O material da palavra expressa “a viagem” e “o livro”, conteúdos mais gerais e supremos, num movimento fluido com múltiplas associações. Este texto tem o efeito de um tecido, uma textura entretecida com as coisas mais diversas (BENSE, 2005, p.37),

Esta costura feita de linhas múltiplas vai doando uma cor diversa, furta-cor, à textura do livro, sincronizando poéticas dos mais diversos espaços e tempos. As letras se trocam e se tocam no interior das palavras, adensadas pelo ritmo pulsante do sangue e da temperatura febril do texto. Formam-se, por uma espécie de dinâmica erótica, novos pares de palavras; o processo é perene, corre todo o livro como em “linha d’água”, ratificando a afirmação de Campos (2004, p. 119) de que “cada fragmento isolado introduz sua “diferença”, mas contém em si mesmo [...] a imagem do livro inteiro, que através de cada um pode ser vislumbrada como por um miradouro ‘aléfico’”:

[...] Haroldo nos devolve a um mar geográfico-linguístico-mítico de proporções clássicas, tecendo novas metamorfoses literárias na sua rede “verbivocovisual”, ou seja, fono-morfo-sintática. [...] o monólogo de *Galáxias* se afirma e se nega, alternadamente, num ritmo orgânico [...]. As *Galáxias*, nos seus cinquenta fragmentos, podem ser lidas como um drama neobarroco, dominado por uma técnica de espelhamento e de formas reversíveis: *esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar* (frag.13). [...] Mais do que contrastes, ou encontro de contrários, trata-se de um jogo de imagens, e de palavras que voltam ou se repetem, em qualquer momento, como seu contrário, numa metamorfose da forma e da fala, em que cada afirmativo/positivo contém já seu próprio polo negativo (JACKSON, 2005, p.40-44).

Este “jogo de espelhos”, que caracteriza a linguagem móbile do livro, este pendor para transformação, votam movimento ao texto, permitindo ao leitor aplicar os

excursos que os poemas pedem. Jackson (2005, p.44) afirma que: “o libreto é a escritura em si, sendo os fragmentos excertos de uma fala lendária sem fim”. A “escrita em si” é, pois, o fazer/desfazer, o ler/reler como os atos que presidem todo o processo de criação literária, logo, o gesto de espelhamento preside no texto como eco metalinguístico desta criação.

Feitas estas aferições, ratificamos a presença de um *poiesis* diabólica em *Galáxias*. O ritmo é do demo: caótico, veloz, erótico, febril, transgressor. É a transgressão presente na negação da pontuação, no aspecto de crueza paradigmática que seus versos exibem, e no aumento da temperatura verbal, levando ao derretimento do magma ígneo significante e conduzindo a leitura à proliferação de significados. Lembramos também a “condensação”, representada por blocos coesos de palavras valises<sup>82</sup>, que figuram como escolhos de um naufrágio<sup>83</sup>; da “substituição”, na presença de palavras inesperadas, estranhas aos sentidos que vão sendo construídos nos versos; e da proliferação, com seu estilhaçar significante cujos fragmentos vão viajando na velocidade sanguínea da veia do verso, provocando, às vezes, uma “perda parcial do objeto”.<sup>84</sup> Animadas pela pulsão veloz das letras, a artificialização barroca vai, assim, percorrendo os versos de *Galáxias*, reforçando sua face diabólica.

#### 4.2.1 Frequentando a língua mefistofélica

Campos também pactuou com esta *poiesis* diabólica em sua transcrição das duas cenas finais de *Fausto II*. Guardadas as devidas diferenças, o procedimento comentado mais acima marca presença nas escolhas do tradutor, crítico e poeta brasileiro, deixando seu “rastro coruscante”, nas estruturas que compõem, principalmente, a fala de Mefisto. Vejamos um excerto mesclado da fala de Mefisto e dos Anjos:

---

<sup>82</sup> Entendida esta coesão como desautomatizada, porque desconstrói a ponte cotidiana que liga significante e significado.

<sup>83</sup> Lembramos aqui principalmente do poema “Finismundo –A última viagem”, no qual abundam estas composições de palavras e suas poéticas do fragmento, “escolhos” provocados pelo naufrágio. Sobre o uso das palavras, “escolho” e “naufrágio”, e sua relação, ver nota 18 do capítulo II.

<sup>84</sup> Para Sarduy (1979), o ato da proliferação poderia adensar-se de modo tão violento, de forma a tornar impossível, para o leitor, a reconstrução do significante perdido. Nada, nem mesmo a leitura radial seria capaz de refazer o percurso desta fragmentação.

[...]

**Mefisto** (Aos diabimagros, de chifre longo e torto)

E vós, escanifrados cabecilhas,  
 Varai o ar, varejai sem cansaço!  
 Braciabertos, as garras em cavilha,  
 Pegai tudo o que voe pelo espaço.  
 O gênio não suporta mais a casa  
 Em ruínas, quer fugir, bater asas...

(Desce uma auréola do céu, à direita)

**Legião Celeste**

Vinde, enviados,  
 Celialados.  
 Em vô suave:  
 Perdoai as penas,  
 Cinzas serenas  
 Reanimadas.  
 Nas criaturas  
 Assinaturas  
 Deixai traçadas.  
 Sendas amenas,  
 Ruflam as penas  
 Revôos de ave!

Primordialmente, salta aos olhos o ritmo diferenciado, através da métrica, na fala dos personagens. Mefisto cadencia seu chamado infernal, “aos diabigordos”, por meio de versos decassilábicos e rimas alternadas, enquanto que nos versos da Legião Celestial temos tetrassílabos e rimas misturadas. Sobre a escolha do esquema rítmico de sua tradução, Campos comenta:

[...] usei como medida de base, o decassílabo, rompendo-lhe as estruturas coercitivas, sempre que me era necessário para manter a sintaxe em movimento (ao invés de emperrá-la em contorções canhestras, para pagar o débito do metro e da rima); vali-me, para tanto, da técnica de cortes, do agilizante *enjambement*; quanto ao rimário, em lugar de apertá-lo no sapato chinês das consonâncias, abri-lhe o leque, incorporando a assonância (rima toante) e a quase-rima ou rima imperfeita (2005, p. 190).

Percebemos aqui uma combinatória singular nas falas de Mefisto e da Legião Celeste. Os versos mefistofélicos estão cadenciados por decassílabos rimados alternadamente e com rimas consoantes, contudo, esta suposta ‘fala classicizante’ vai

sendo mesclada ao caos impactante da porção sonora, com suas pancadas bruscas, praticadas pelas consoantes oclusivas. A fala dos anjos, por sua vez, caracterizada por tetrassílabos e por uma gama sonora melodiosa e macia, com palavras curtas unidas a rimas toantes e rimas misturadas, configuram-se, assim, como o oposto da configuração da linguagem na fala de Mefisto.

O ritmo diabólico da fala de Mefisto, na tradução de Campos, está na proliferação de vocábulos e permutas de fonemas, doando um toque hirsuto ao texto. Isto fica por conta do choque de bloco de fonemas como: /q/, /f/, /r/, /b/, /j/, /t/, /d/, /p/. O uso combinado de fricativas e oclusivas reforça esta ideia. Campos vai chamar o trabalho com a gama sonora de “jogo paronomástico”, alcançado a partir de uma “leitura partitural” do texto base (CAMPOS, 2005, p.184). É importante ainda mencionar que este típico *verbum diablo* é reforçado também pela abundância de palavras – se comparado com o texto pio e conciso dos anjos – que doa um ritmo caudaloso ao discurso:

Nas cenas finais do Fausto, esta elocução demoníaca entra em deliberado contraste com a “superpoesia” dos Coros Angélicos e com o tom de exaltação mística e absorção contemplativa dos anacoretas e doutores da igreja que intervêm a seguir, acompanhando a elevação às alturas do “eidos” imortal do pactário redimido (CAMPOS, 2005, p.199).

Os fonemas oclusivos, fricativos e vibrantes são como pequenas pedras, nas quais a água do ritmo vai batendo, acelerando e tornando seu curso mais violento. O contraste está no discurso dos anjos de tipo melodioso, lacônico, que vai doando um ritmo lento e marcado como uma valsa. É notável marcar, para efeito comprobatório do que viemos demonstrando, a fala de Mefisto após a entrada dos anjos em cena:

#### **Mefistófeles**

Som desacorde, fanha charamela,  
Traz lá do alto a aziaga luz do dia!  
Trino meloso de moço-donzela  
Que só pode agradar à gente pia.  
Aquilo que na extrema danação  
Nós lucubramos contra a espécie humana,  
Coisa nefanda, serve à devoção  
E ressoa nesse canto de hosana.

Vêm de manso os palermas, sem alarma  
Muitas vezes nos pilham distraídos.  
Nos combatem como nossas próprias armas,  
Não passam de demônios enrustidos.  
Perder a aposta agora? Opróbio eterno!

Firmes ao pé da cova, à beira-inferno!

A fala ‘malcriada’ de Mefisto carrega uma ironia e um aviso do desfecho final da cena, quando os anjos seduzirão o assecla do diabo e surrupiarão a alma de Fausto: “Aquilo que na extrema danação / Nós lucubramos contra a espécie humana, / Coisa nefanda, serve à devoção / E ressoa neste canto de hosana” e “Nos combatem com nossas próprias armas, / Não passam de demônios enrustidos”. O canto dos anjos – totalmente eufórico se pensarmos no verso “Traz lá do alto a aziaga luz do dia” – vai pontuando um embate que é também do plano da forma: é a luz da melodia e da gama rítmica tranquila – que será adornada mais frente com o odor e o toque suave das rosas espalhadas<sup>85</sup>, contra as trevas de um ritmo caudaloso, verborrágico e violento.

Campos comenta ainda que a opção pela expressão “moço-donzela”, em sua tradução, é uma busca de aproximar-se de uma “dicção maliciosa, irônico-erótica” advinda deste estilo mefistofélico criado por Goethe. O texto original traz esta dicção na expressão “*bübisich-mädchenhafte*”. A expressão escolhida por Campos é, assim, explicitada: “Joguei com o sintagma lexicalizado ‘moça-donzela’ (que lembra um pouco o populario nordestino), introduzindo nele, com o masculino ‘moço’, um desejado ‘efeito de estranhamento’, que é claro fica patente na mistura de gêneros posta na expressão” (CAMPOS, 2005, p.197). É importante salientar que este estilo “grotesco e irônico-satírico”, posto principalmente na fala de Mefistófeles, é algo que se faz presente em boa parte do texto dos dois tomos de *Fausto*, marcando a fala do personagem. O excerto traduzido recupera, deste modo, com maestria, esta linha singularizada da linguagem do diabo, um estilo balizado pelo rastro do fogo.

#### 4.2.2 O jardim dos crisantemos

Em nossa leitura mais acima, comentamos o fato da *poiesis* diabólica marcar sua presença, produzindo assim, uma “dicção satânica” (CAMPOS, 2005, p.200); que se contrapõe à melodia luminosa do Coro dos Anjos. Contudo, chamamos atenção para o fato de que essa luminosidade é de outra feita, num misto de clássica e moderna: os

<sup>85</sup> Aqui, lembramos a abertura dos versos seguintes na qual os Anjos vão cantando e esparzindo rosas, Campos (2005, p.199) vai lembrar, por cotejamento, da passagem do *Purgatório*, de Dante Alighieri, quando anjos vão lançando lírios e voando ao redor de Beatriz: “Todos diziam: “*Benedictus qui venis*”/e, flores ao lançar à cima e em torno,/ “*Manibus, o, date lilia plenis!*” [...] assim, em meio a uma nuvem de flores/que, de angélicas mãos, subia festiva/e retombava espargindo candores,/sobre um véu níveo cingida de oliva,/dama me apareceu num verde manto/sobre as vestes da cor de chama viva;” (Tradução de Italo Eugenio Mauro em: Alighieri, 1998, p.197.

versos tetrassilábicos dos anjos são cortados por rimas toantes e misturadas. Estas peculiaridades, postas na mistura de formas, estão, *mutatis mutandis*, em outras partes de *Fausto I*, como, por exemplo, na cena “Catedral”, na qual Margarida é atormentada por coros musicais dialógicos:

Neste episódio, a voz do “Espírito-Mau” (*Böser Geist*), falando por trás de Margarida, repercute-lhe na consciência e dialoga com ela, enquanto que as terríveis palavras latinas do “*Dies irae*” se mesclam à voz reprobatória, que aparenta ressoar também no órgão e nas paredes do templo (CAMPOS, 2005, p.114).

Enquanto as falas de Gretchen e do “Espírito Mau” se articulam em versos não rimados e com ritmo livre, as estrofes latinas do coro ecoam em andamento rasante, firmemente “amarradas” pelo ritmo, métrica e rima. Goethe retirou essas estrofes do hino composto pelo franciscano Tomás de Celano (aproximadamente entre 1190 e 1260) e que desde então passou a integrar o “ofício dos mortos” (ou a “sequência do dia de Finados”) (MAZZARI, 2010, p. 423).

Observamos que esta mistura de formas nas falas da cena “Catedral” é peculiar em marcar os lugares dos personagens, como no palco do teatro: de um lado Margarida e o “Espírito Mau”, o acusador, falando pelo ritmo livre; de outro, a fala de Deus, enquadrada pelo ritmo, métrica e rima calculados: a linguagem da piedade, que destila aqui apenas a ira em razão do pecado. Neste mesmo excerto, Campos menciona um cruzamento de vozes similar ao processo de dialogismo, estudado por Bakhtin na obra de Dostoiévski<sup>86</sup>. A voz do “Espírito Mau” é configurada como uma projeção, ou alter ego de Margarida, a consciência punitiva cristã (MAZZARI, 2010, p.425). A ponte responsável por reafirmar esta conclusão está na forma similar – versos brancos e ritmo livre – que caracteriza as falas do “Espírito Mau” e de “Margarida”. Em “Catedral”, o espírito sai da cabeça da ‘penitente’ e toma corpo na voz de um personagem, para dialogar com ela. É notório o caráter de acusação posto no discurso do “*böser geist*”, num remontar de uma característica primeva do adversário de Deus na Bíblia. Em Apocalipse, capítulo 12, versículo 10, temos:

E ouvi uma grande voz no céu, que dizia: Agora é chegada a salvação, e a força, e o reino do nosso Deus, e o poder do seu Cristo; porque já o **acusador**

<sup>86</sup> “A posição de Bakhtin em relação à Goethe é curiosamente oscilante. No livro sobre Dostoiévski (1929), Goethe é, de início, oposto ao escritor russo; este visaria à coexistência e à interação do simultâneo, enquanto Goethe estaria preocupado com uma ‘série em processo de devir’. Mais adiante, no mesmo livro, Bakhtin destaca e examina o exemplo de ‘polifonia’ extraído de O adolescente, inspirado na cena da catedral do Fausto, sem, aparentemente, dar-se conta de que o fenômeno contrapontístico transposto em Dostoiévski já se encontra, embrionariamente, na própria tessitura da cena fáustica, não apenas dialógica, mas inter-língua (alemão/latim) (CAMPOS, 2005, p.118)”.

de nossos irmãos é derrubado, o qual diante do nosso Deus os acusava de dia e de noite” (BÍBLIA DE ESTUDOS DE GENEBRA, 2009, p.2072 grifo nosso).

Margarida vai sendo duplamente acusada: por sua consciência, posta como espírito cruel e pelo Coro esfuziante da “*Dies irae, dies illa*”. Goethe, assim, utiliza a dicção satânica optando pelo ritmo caudaloso de versos branco e ritmo livre, contraponto o ritmo marcado e bem pontuado do coro da igreja. Como faces da mesma moeda, a fala da pobre penitente, enganada pelas artimanhas de Mefisto e futura beata que vem para resgatar a alma de Fausto, é posta ao lado do tom diabólico do “Espírito Mau”, antecipando a singularidade na mistura dos versos tetrassílabos e rimas misturadas que marcará o discurso do Coro dos anjos de “Enterramento”.

É a este duplo no discurso que Campos volta sua atenção quando vai entremeando à tradução dos versos de *Fausto*, versos de poetas brasileiros, aproveitando a dicção destes, tudo numa busca por transcriar a porção estética do texto original. É curioso que a tônica da tradução, ou busca pela palavra exata, também esteja presente em *Fausto I*, precisamente na primeira aparição da cena intitulada “Quarto de Trabalho”<sup>87</sup>. Fausto, ao se apresentar em seu gabinete de estudo, no anseio por alcançar alguma revelação transcendental, decide executar uma tradução da Bíblia para o alemão e, para tal, escolhe o livro de João. Aqui, temos não somente uma menção ao fato de que Fausto está traduzindo o livro de João, mas o versículo em questão: “*Im Anfang war das Wort!*” ou “Era no início o verbo”, responsável por introduzir toda uma discussão metalinguística sobre o sentido exato das palavras numa tradução, para se alcançar uma interpretação satisfatória. Depois de várias tentativas que, segundo o “tradutor”, não são capazes de capturar o sentido original, escolhe: “*Im Anfang war die Tat*” ou “Era no início a ação”, dando ao texto bíblico nova interpretação. Goethe também joga com o novo, em *Fausto*, com a questão do tempo histórico, quando num espaço de uma cena, por exemplo, vai lançando uma rede multicolorida na qual estão épocas como a Antiguidade, Alta Idade Média, Idade Média tardia e Renascimento. O trato do dramaturgo alemão com o tempo é dialético:

Não se trata porém de uma “história linear”, mas antes uma “dialética da história”, na qual cada época é mostrada na duplicidade de seu caráter (assim, na antiguidade grega, ao lado do ideal de beleza e humanismo nela

<sup>87</sup> Há duas cenas seguidas com este nome no *Fausto I*.

corporificado pelo presente, Goethe identifica os traços bárbaros do tempo: guerras, sacrifícios humanos, mutilações). E Pickerodt traz à baila a teoria das “repetições espelhadas” [...]. O passado, qual “imagem entóptica”, recorre especularmente, não apenas vivo, mas elevado a uma vida mais alta: a imagem não empalidece, no seu reflexo de espelho a espelho, mas antes mais se inflama no repetir-se. Goethe, no *Fausto II*, não teria obedecido exatamente à sua teoria, pois, em lugar de elevar o passado a um plano mais alto, procura, mais dialeticamente, captar os reflexos (espelhamentos) do presente em formações do passado, e vice-versa, com o objetivo de desenhar uma imagem dinâmica do processo de evolução histórica (CAMPOS, 2005, p.119-120).

Esta percepção sobre a “dialética da história” no *Fausto* nos é de extremo valor, quando pensamos no uso da plagiotropia, enquanto procedimento, na tradução efetuada por Campos. A obliquidade no trato com a tradição, quando procura abrir novos caminhos para o estudo da literatura, a partir do cotejamento de poetas do presente com poetas do passado, também deve ter em seu cerne esta compreensão do tempo, permitindo ao criador/tradutor apontar as ressonâncias entre dicções poéticas. Ao executar estas aproximações, possibilita um reposicionamento dos textos da tradição.

Como já foi citado, em razão do grande espaço de tempo de elaboração do *Fausto*, é sabido que desfilam por lá movimentos como *Sturm und Drang*, Classicismo de Weimar e Antiguidade Clássica, mas não de maneira planificada. Em sua percepção do tempo, Goethe vai mixar caracteres, doando um trato singular a esses movimentos. Com efeito, Campos (2005, p.129) chamará o classicismo de Goethe de “tardo-classicismo ambíguo”, enfatizando ainda a recuperação da roupagem do *Urfaust*, com seus elementos “mágico-alquímicos decoctados ainda ao calor do *Sturm und Drang*”. A pureza e a medida, próprias de um classicismo, são repensadas “sob o signo da desmesura e do hibridismo barroco”.<sup>88</sup> Esta vertente barroca não é somente defendida e desenvolvida em estudo por Campos, em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, mas está também nas palavras de Curtius e Hefele<sup>89</sup>. Curtius vai ratificar a questão da mixagem das épocas literárias, comentando como o barroco, enquanto estilo, adentra o tecido clássico, dando-lhe uma aura singularizada na obra goethiana:

Herman Hefele elogiou “o vigor e a magnificência barrocos” dos versos da “Noite Clássica de Valpúrgis”. A cena do mar, o hino ao que se põe em movimento, é “uma esplendorosa fonte romana de Bernini só que fundida em

---

<sup>88</sup> Idem

<sup>89</sup> Chegamos a estas fontes a partir dos apontamentos do próprio Campos ao longo de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*.

palavras” – “da mesma forma que o barroco é a forma na qual o espírito alemão pode plasticizar o clássico de modo mais retumbante”. A inteligente formulação marca, caso se desembarace o preguiado histórico-artístico, nada além do fato de que *Fausto II* não faz parte da cataforia do clássico. A essência do mundo clássico é vista pela perspectiva de um tempo antigo que não está ligado a nenhuma época histórica [...]. Não ocorre uma continuidade, mas sim o retorno a um patamar mais elevado –“tendência espiral”, tomando de emprestado um conceito da ciência da natureza de Goethe (CURTIUS, 2012, p.174-175).

A presença, pois, de movimentos literários e estilos em *Fausto* está marcada por uma compreensão singular do tempo histórico, que age como uma espiral capaz de idas e voltas. Percebamos que a menção à espiral feita por Curtius resgata a plasticidade do entendimento que o dramaturgo alemão tinha da evolução histórica, guiando-se pelo princípio das curvas e não de uma linha contínua, como causa e consequência. Só tal noção poderia levar Goethe, por exemplo, a fazer uma recuperação criativa de Shakespeare na canção de amor de Ofélia, quando esta vira um canto na boca de Mefistófeles na cena “Noite”, ou quando o tom dos coveiros de *Hamlet* entra em cena em “Enterramento” (CAMPOS, 2005, p.192). Este aspecto soube ser lido com maestria por Campos em sua transcrição, e isto é o que vamos discutir nos próximos tópicos.

### **4.3. Tradução plagiocrópica: Goethe-Campos-Sousândrade**

#### *4.3.1 Preâmbulo*

Em nosso segundo capítulo, iniciamos a discussão sobre a presença da dicção poética de Sousândrade na tradução das duas cenas finais de *Fausto II*, através de uma análise plagiocrópica das fontes textuais que percorrem o “Tatuturama”. Assim, passaremos agora ao estudo comparado dos versos do Canto X, do *Guesa*, com as respectivas cenas traduzidas por Campos. O aporte desta relação foi colhido no próprio estudo de Campos em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, quando vai iluminando a trajetória seguida em sua transcrição. Aqui, é esboçado seu método de tradução como crítica e criação. Sim, porque quando se utiliza de versos de outros poetas para alcançar a informação advinda do texto goethiano, Campos vai reorganizar toda tradição de leitura, tanto da obra traduzida como do poeta posto em diálogo, um processo, pois, de cotejamento crítico e criativo.

Para ele, a transcrição ia além de recuperar o tônus métrico ou das rimas<sup>90</sup>, cabendo ao tradutor criador a tarefa de apontar a semiótica espinhal do texto, ou seja, seu modo estrutural de composição. Este é o motivo principal que o faz defender a tradução “monadológica”, ou de fragmentos de textos, focando o que o olho crítico e criativo sinaliza como “visada aléfica” do texto original. Para ilustração deste pensamento traduz a fala do Grifo, pertencente à “Noite de Walpurgis”:

[...] também o tradutor-criador poderá divisar a fábrica geral da poética de Goethe espelhada nesse texto-mônada: *Áleph* borgiano, que lhe permite descortinar o universo pelo olho de uma agulha... Aquilo que aqui se encontra em concentração, em outros momentos do poema de Goethe se achará, via de regra, em dispersão: como se compactura monadológica tivesse, por seu turno, explodido meterioriticamente, deixando incrustados a espaços, com intermitência estratégica, fragmentos, detritos, esquirolas, que, feito siglas e algoritmos, sustentam, como parcelas imantadas ou pontos constelares, o desenho geral dessa poética. A tarefa do tradutor-transcriador é reconhecê-los com sua mirada aléfica e, por través deles, redesenhar a forma semiótica dispersa, disseminando-a, por sua vez, no espaço de sua própria língua (CAMPOS, 2005, p.189).

Esta espécie de olho clínico do tradutor é o que vai sinalizar, após o conhecimento do “desenho de uma poética”, as possíveis relações entre dicções, trazendo-as para compor o “espaço da outra língua”. É neste caminho que Campos trará Sousândrade, Odorico Mendes, João Cabral de Melo Neto, entre outros, transformando o texto de Goethe num lugar de diálogo plagiométrico. O ponto nodal para relação com o poeta do *Guesa* é a técnica de formação dos compostos vocabulares, ou palavras-valises, praticado também por Goethe. Campos vai demonstrar como o poeta romântico brasileiro apresenta um procedimento de composição similar, quando traduz estas palavras-valise de Goethe, recriando ou aproveitando os vocábulos presentes no *Guesa*. É importante salientar também que a prática de tradução do poema “Marinha barroca”, do poeta alemão Arno Holz, reiterou ainda mais estas recriações de palavras compostas, inspirando os inúmeros vocábulos que figuram no texto (CAMPOS, 2005, p.193). Além destas questões apontadas por Campos, irei acrescentar outros pontos de contato como, por exemplo: o imagismo e o trabalho reiterativo com a gama fônica, objetivando uma melhor compreensão do aproveitamento da dicção poética de Sousândrade.

Há ainda outras questões que aclaram o porquê desta relação Sousândrade-Goethe, buscada por Campos em sua transcrição. Lembramos, primordialmente, as

<sup>90</sup> Campos (2005, p.189) diz: “Como à visada aléfica corresponde uma leitura partitural, o transcriador não pode contentar-se com o jogo parco das rimas terminais e a compulsão da métrica”.

menções ao *Fausto* que ocorrem nos Cantos II e X, “Tatutureka” e “O inferno de *Wall Street*, respectivamente, do “Guesa”<sup>91</sup>. Sousândrade, num processo de leitura criativa do *sabbat* das bruxas de Goethe da primeira “Noite de Walpurgis”, e da segunda “Noite de Walpurgis” clássica – quando a reescreve sob a ótica de inferno financeiro – vai trazer uma tônica brasileira, resgatando para o seu “ritual infernal”, personagens históricos, indígenas, colonos, além de acrescentar os fatos e homens pertencentes à história norte-americana:

O *sabbat* das bruxas do Monte Brocken (primeiro Fausto) é substituído, no primeiro episódio (Canto II), pelo “Tatutureka”, a dança-pandemônio dos indígenas decadentes da Amazônia, corrompidos pelos colonizadores, e que envolve, no seu rodopio infernal, personalidades autênticas da história brasileira e americana. A segunda *Walpurgisnacht* sousandradina (Canto X), ao invés da Farsália clássica do segundo *Fausto*, tem como cenário nada menos que Nova Iorque, *Wall Street*, e toda peripécia da República Norte Americana na década de 1870 [...] (CAMPOS, 2002a, p.56).

Contudo, os Cantos II e X, se diferenciam do resto do poema não só pelo conteúdo, mas principalmente pela estrutura. Os Cantos figuram como pequenas peças compactadas ao *Guesa* pela lógica da narrativa (CAMPOS, 2002a, p.55). Contribuem para isto a métrica mista, variando entre 2, 6 e 8 sílabas poéticas – já que o verso decassílabo predomina em outros Cantos – e as rimas em *a-b-c-c-b*, contrariando o esquema de rimas cruzadas ou entrelaçadas que percorrem o livro como um todo (CAMPOS, 2002a, p.51). Outro aspecto que salta aos olhos é a tipografia diferenciada, com o uso de travessões duplos, letras em itálico e caixa alta, estrofes mais curtas, presença de outros idiomas e personagens históricos (CAMPOS, 2002a, p.53).

Ainda no aspecto da forma, vale a pena salientar que a narrativa dos cantos é composta através de processo analógico, isto é, a partir de *collages* de episódios históricos que são posicionados de maneira criativa, resgatando o *layout* dos jornais. Cada grupo de estrofes figura como uma minúscula galáxia, na qual os personagens e fatos são aproximados sincronicamente. É interessante notar que a estes episódios são acrescentados excertos de obras literárias, através de personagens e menções a fragmentos de cenas.<sup>92</sup> O processo analógico de narração assemelha-se, do mesmo

<sup>91</sup> Campos (2002a, p.55) diz: “Sousândrade parece ter imaginado estes dois episódios, realmente, como peças inteiriças, pequenas farsas poéticas, que corresponderiam programaticamente às duas “Noites de Walpurgis”, do *Primeiro* e do *Segundo Fausto* de Goethe”.

<sup>92</sup> Um exemplo disto é a aparição das bruxas de Shakespeare no meio de uma estrofe em que aparecem Goethe e Stephen Symonds Foster: “Nesta collage de versos extraídos da cena inicial de *Macbeth*, as

modo, *mutatis mutandis*, a partir deste “critério de ordenação analógica-sintético-ideogrâmica” (CAMPOS 2002a, p.57), à transcrição comparativa, quando Campos utiliza-se de versos de outros poetas, assim como, de outras dicções em sua recriação do texto de *Fausto II*.

#### 4.3.2 O diabo e a bolsa de valores

A temática do inferno está marcada ao longo do percurso do *Guesa*, principalmente nos Cantos II e X. Contudo, a recuperação feita pelo poeta dá-se através do prisma da crítica social, ou da problematização de fatores culturais aflorados pela colonização. Em “Tatuturema”, dançam e cantam, doando tons demoníacos ao discurso, como numa espécie de carnaval medieval: índios, padres, colonos e entidades divinas frutos da cultura indígena, retomando o ritual orgiástico das bruxas das Montanhas do Harz: “o quadro é simbólico e tributário da temática geral do Inferno sousandrino, posto sob o signo da fraude e da especulação e, ainda, da espoliação do índio pelo colonizador (CAMPOS, 2002a, p.68)”. O Canto X, por sua vez, além das menções à “Noite de Walpurgis”, é finalizado com uma estrofe invocatória ao deus infernal “Mammão”:

(Magnético *handle-organ*; ring d’ursos sentenciando à pena-última o arquiteto da FARSÁLIA; Odisseu fantasma nas chamas dos incêndios d’Albion:)

-Bear... Bear é ber´béri, Bear... Bear...  
 = Mammumma, mammumma, Mammão.  
 -Bear... Bear... ber´... Pegàsus...  
 Parnasus...  
 = Mammumma, mammumma, Mammão.

As palavras postas na estrofe funcionam como onomatopeias e figuram como um canto encantatório ao deus infernal. Lembramos que em nosso segundo capítulo mencionamos a presença de tons demoníacos e entidades invocadas para compor o “Tatuturema”, marcando, assim, a entrada de um universo infernal no *Guesa*. O mundo escuro sousandrino é construído pela pluralidade da cultura ameríndia, europeia e estadunidense, com demônios advindos da cidade de Nova Iorque e da cultura indígena.

---

bruxas shakespearianas são introduzidas, aliás com muita propriedade, no *sabbat* de Goethe, extrapolado para Bolsa de Nova Iorque. Stephen Symonds Foster (1809-1881), político revolucionário; pregou o abolicionismo, a paz mundial, os direitos da mulher e da classe operária [...]” (CAMPOS, 2002a, p.67).

Campos, em seu percurso de leitura do *Guesa* e poesia praticada por Sousândrade, comenta a estrofe que fecha o Canto X:

Trata-se de um verdadeiro hino à divindade infernal, *Mammão* (do grego *Mamonas*), personificação da riqueza, onde as palavras são grotescamente deformadas, como por um fanhoso realejo (*handle-organ*)[...] Ao som deste coro fantástico de louvação ao deus do *Stock Exchange*, o poeta (arquiteto da Farsália de Wall Street, como Lucano da Farsália épica e Goethe da Farsália fáustica) é condenado à pena capital por um círculo de ursos, que substitui o círculo de sacerdotes-Xeques dos quais o Guesa, na lenda índia, deveria receber a morte ritual [...] neste Inferno financeiro a fantasia do poeta serve jocosamente de um Pégaso-Bear. O espectro de Ulisses, confundindo-se também com a persona do poeta-Guesa, novo Odisseu, assiste ao pandemônio, invocado expressamente na introdução desta estrofe-epílogo (Ulisses que, convém lembrar, faz, no Canto XI da Odisseia, a sua Nékuia – descida aos infernos) (CAMPOS, 2002a, p.104-5).

A temática satânica é reiterada no *Guesa*, do mesmo modo, por um estilo mefistofélico posto em algumas estrofes. Nas duas cenas finais de *Fausto II*, este estilo está marcado por uma fala malcriada, zombeteira, cujo pelo se eriça pelo embate das consoantes oclusivas, constrictivas. Assim, a invocação das tropas diabólicas, em vez de provocar terror e medo, traz um tom de mofa que envolve o texto de Mefistófeles. Observemos, as estrofes da cena “Enterramento” e do Canto X:

(Aos diabigordos, de chifre curto e grosso)

Ó rubicundos, rubibuchechudos  
 Patifes, que o enxofre do inferno aquece!  
 Pescocicurtos, maciços, parrudos,  
 Vigiai, lá embaixo, se algo fosforesce:  
 É a alma frágil, Psiquê alada.  
 [...]
 O umbigo é seu pouso mais seguro –  
 Cuidado, ou ela foge pelo furo!

(Aos diabimagros, de chifre longo e torto)

E vós, escanifrados cabecilhas,  
 Varai o ar, varejai sem cansaço!  
 Braciabertos, as garras em cavilha,  
 Pegai tudo o que voe pelo espaço.  
 O gênio não suporta mais a casa  
 Em ruínas, quer fugir, bater asas...  
 (CAMPOS, 2005, p.13)

(*Pretty-girl* moribunda em Newark ‘*stupefied with liquor* nos bosques e visitada por vinte e três’ sátiros:)

- Hui! Legião, Vênus-Pandemos!  
 Picnic, O! Cristãos de Belial!

Paleontologia!  
 Heresia  
 Preadã! Gábaa protobestial!  
 [...]  
 - Risadas de raposas bêbadas;  
 Cantos de louco na prisão;  
 Desoras da noite  
 O açoite;  
 Dia alto, safado o carão...

A tônica do insulto está marcada por um véu de zombaria posto também na plasticidade das figuras contrapostas dos “diabigordos” e “diabimagros”. O tom escolhido por Campos alterna entre a linguagem popular e erudita, a primeira posta em palavras como: “patife”, “parrudo”, “umbigo”, “furo”; a segunda em: “rubicundos”, “desplumar”, “perscrutar”, “ventrudo”, “escanifrado”, “cavilha”, etc. A invocação dos diabos fica bem marcada pelo uso combinado das palavras compostas ou qualitativos, balizados por ponto de exclamação. Assim, como no texto da tradução de Campos, a estrofe do Canto X está balizada por pontos de exclamação e palavras compostas, numa invocatória alucinante. A “linda-moça” está posta num cenário inebriante, “estupefata com o licor” de bosques e arrodada por sátiros. A menção ao deus pã, em “sátiro” e “Pandemos”, reitera esta visão.

A palavra “Pandemos” traz em si a noção da mistura do deus mitológico com o diabo, já que Pã é comumente associado à “astúcia bestial” e aos prazeres sexuais (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2012, p.675). É importante lembrar também os sentidos oriundos de ‘pã’, que resgatam a noção de totalidade: “Ele seria o deus do Tudo, indicando, sem dúvida, a energia genésica desse Tudo (GRID, 342) ou o Tudo de Deus ou Tudo da vida”.<sup>93</sup> Esta linha de sentido nos leva ao fusionismo que vai sendo descrito na estrofe: o *picnic* venusino de cristãos e sátiros ‘palenteológicos’, afirmando o resgate de uma religião “pré-adâmica” de “protobestas”. É mister ainda marcar o furor sexual dos versos – não podemos esquecer a menção à Vênus- Pandemos<sup>94</sup> – que vai sendo confirmado por sons vocálicos que se assemelham a gemidos, como: “hui” ou “o”, e assonâncias em /o/ , /i/, remontando ao tom semelhante da dança diabólica do “Tatuturama”. Além destas questões mencionadas, que permitem trazer um conteúdo diabólico à estrofe do Canto X, há ainda outros pontos de contato entre a tradução de Campos e a dicção de Sousândrade:

<sup>93</sup> Idem.

<sup>94</sup> [...] a Vênus-Pandemos (do grego), “pública”, patrona das cortesãs [...] (CAMPOS, 2002a, p.65).

Aqui sob uma superfície aparentemente críptica, opera um realismo que não hesita entre a expressão crua, o fraseado popular, a violência escatológica: trata-se, como o próprio poeta diz, de um canto verídico e grosseiro/em toada monótona alternado (Canto II). É onde se poderia detectar, ainda em nossa língua, a presença de um Gil Vicente (de certos autos irreverentes) e do estro desabusado de Gregório de Matos. Fora dela, na tradição provençal, o “*trobar clus*” de um Arnaut Daniel ou de um Marcabru, forma de trovar na qual Robert Briffault vislumbra “concisão que penetra até a medula, uma elipse ousada, nada de termos inúteis” e o emprego da “palavra, do fraseado vulgar, grosseiro mesmo” (CAMPOS, 2002a, p.58).

Não há na tradução de Campos – e no *Fausto* como um todo – fala mais carregada de “expressão crua”, num uso de um “fraseado popular”, e de “violência escatológica” do que a de Mefistófeles, com suas ironias, insultos e atitudes desabusadas diante da “luz”. Vejamos excertos da penúltima cena:

Deitou-se o cadáver. A alma quer voar?  
Hoje, em sair do seu reduto escuro,  
Do asqueroso despojo, a alma hesita.  
[...]

Marcha batida! Venham todos! Presto!  
Senhores do chifre, reto ou recurvo,  
Da velha cepa do Cujo.  
E tragam junto as goelas do Inferno!  
Por várias bocas o Inferno esgoela,  
Pois vário é o grau da vítima engulida.  
[...]

Ressaca rubra rebate nos dentes,  
A nado, os danados buscam salvar-se.  
A enorme hiena os apresa, rangente  
[...]

Som desacorde, fanha charamela  
Traz lá do alto a aziaga luz do dia!  
Trino meloso de moço-donzela  
[...]

Vêm de manso, os palermas, sem alarma.  
[...]

Não passam de demônios enrustidos.  
Perder a aposta agora? Opróbrio eterno!  
[...]

O quê? Viram-me as costas? Por detrás  
Os traquinas são mais apetitosos...

Nestas partes do texto traduzido por Campos, podemos observar uma busca por um falar popular em vocábulos como: “A velha cepa do Cujo”, “goela”, “esgoela”, “engulida”, “meloso”, “moço-donzela”, “palermas”, “enrustido”. A violência escatológica marca presença nas imagens do “asqueroso despojo”, “reduto escuro”, “cadáver”, os diabos de “chifres retos e recurvos”, nas “goelas do Inferno”, na “ressaca rubra” da boca escancarada plena de dentes, como uma “hiena”, que tenta afogar os “danados”. A expressividade crua, por sua vez, está na “fanha charamela”, no “trino meloso de moço-donzela”, e “por detrás os traquinas são mais apetitosos”.

Menciona-se, ainda, que Sousândrade usará a expressão “monótono alternado” para explicar as misturas das métricas no seu texto, semelhantemente, esta mistura também está presente na tradução de Campos, quando alternam-se as métricas do decassílabo e tetrassílabo, em “Enterramento”, e redondilha maior e decassílabo, em “Passos íngremes na montanha”. Sobre suas escolhas métricas diz:

No caso das duas cenas finais do *Fausto*, usei, como medida de base, o decassílabo, rompendo-lhe as estruturas coercitivas, sempre que me era necessário para manter a sintaxe em movimento (ao invés de emperrá-la em contorções canhestras, para pagar o débito do metro e da rima); vali-me para tanto, da técnica de cortes, do agilizante *enjambement*; quanto ao rimário, em lugar de apertá-lo no sapato chinês das consonâncias, abri-lhe o leque, incorporando a assonância (rima toante) e quase-rima ou rima imperfeita [...] só nesta tratativa sincrônica se deixa restituir o modo de intencionalidade do original, oprimido e obscurecido pelo cerimonial museológico do versejar acadêmico, ao qual se arrimam, como a um corrimão obsequioso, as traduções convencionais (CAMPOS, 2005, p.189-190).

As escolhas de Campos, como podemos perceber, são assim pautadas por este desejo de atualização da leitura de Goethe, porque entende a tradução como crítica, tomando, para isso, liberdades criativas autorizadas pela conformação estética do texto fáustico. Em “Transluciferação Mefistofáustica”, do livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, além de marcar o seu percurso de tradução, expõe junto às suas escolhas, as escolhas de outros tradutores renomados do *Fausto*, como Agostinho d’Ornellas e Jenny Klabin Segall, por exemplo. O exercício vai aflorando as singularidades da tradução alcançada por Campos, ratificando práticas adquiridas em seu exercício como poeta e como crítico de literatura. Em meio a estas práticas, destacamos o trabalho de Campos com a porção fônica do texto do *Fausto*, seguindo uma linha que está fortemente presente em sua poesia. Sua noção de ritmo, combinando o trabalho com a gama fônica, vai ser capaz de, aproveitando as alternâncias da métrica tetrassilábica e decassilábica,

singularizar as falas dos personagens postos em cena, como comentado no presente capítulo, no caso do Coro dos anjos e Mefistófeles, em “Enterramento”. E Campos segue a linha de Goethe:

[...] diz Adorno que nenhum escritor como ele, na literatura alemã, deu tanta primazia à palavra (motivo pelo qual na exegese do pacto mefistofélico seria fútil distinguir a letra do espírito). Uma instância evidenciadora, ao nível mais imediato, dessa profunda ciência da função poética enquanto função configuradora (auto--reflexiva) da mensagem, encontra-se na passagem do *II Fausto*, posta em destaque por Roman Jakobson e sua colaboradora, Linda Waugh [...] Falando das “analogias gramaticais”, escrevem Jakobson e Waugh: ‘Palavras ligadas por som e sentido manifestam ‘afinidades eletivas’ [...] capazes de modificar a conformação e o conteúdo das palavras envolvidas’. E, por via de Albert Wellek [...] trazem à cena a fala do Grifo na *Walpurgisnacht* clássica do *II Fausto* [...] (CAMPOS, 2005, p.181).

Embora a cena da “Noite de Valpúrgis clássica” não faça parte da tradução de Campos, ele vai recriar este pequeno excerto da fala do Grifo para ilustrar o quanto Goethe fez uso da musicalidade como fator de impulso de sua poética em *Fausto*. A mini transcrição de Campos também servirá para ratificar a aproximação da tradução com a criação, uma vez que é praticamente impossível lograr uma tradução que abarque a totalidade do ritmo e do som, sendo profundamente “fiel” aos sentidos. Para Campos (2005, p.188-189), a fala do grifo figura como um compacto monadológico, um modo exemplar de apuro estético no cuidado com o aspecto sonoro do texto, no qual é possível vislumbrar “em concentração” o que depois estará disperso no *Fausto* como um todo. Para efeito de comparação, vejamos o original em alemão e a solução tradutória de Campos:

*Greif (schnarrend)*

*Nicht Greisen! Greifen –Niemand hört es gern,  
Daß man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt  
Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt:  
Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig,  
Etymologisch gleicherweise stimmig,  
Verstimmen uns.*

Um Grifo, resmungando:

Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!  
Do gris de giz, de grisalho de velho  
Ninguém se agrada. O som é um espelho  
Da origem da palavra, nela inscrito.  
Grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris  
Concertam-se num étimo ou raiz

Rascante, que nos desconcerta.

Campos (2005, p.182) vai comentar que este trecho é altamente representativo do que Jakobson chama de “operação paronomástica generalizada centrada no princípio de equivalência da função poética”, algo que está exposto na escolha das palavras de grafia aproximada, à maneira da organização paradigmática da língua, projetada sobre o sintagma. O primeiro verso do original traz um trocadilho com as palavras “*Greisen*” (de ‘greis’= velho) e “*Greifen*” (de Grifo), algo que Campos procurou reproduzir com: “Gris, de grisalho” junto a “Grifo”. É Mefisto que, nas estrofes que antecedem esta, vai cometer a “gafe” propositada, saudando “às damas” e “aos velhos sábios”. Campos<sup>95</sup> notará que Goethe provoca a motivação de GREI “ou do dígrafo DR (área do é que velho)”, a partir da palavra “*GREIfen*”, construindo uma “área sêmica de tons sombrios e tristes”. Podemos perceber como este grupo de letras insiste em palavras como “*gern*”, “*Greis*”, “*grau*”, “*grämlich*”, “*griesgram*”, “*greulich*”, “*Gräber*”, “*grimmig*” e “*gleicherweise*”, reforçando, assim, a ideia posta:

Como proceder, então, para transcriar em português este fragmento quase-sonorista do *Fausto* goethiano? Isto só se poderá obter por uma operação radical, cuja virtude transfusora aja blocamente sobre os paradigmas (desprezando-se o sentido pontual desta ou daquela palavra isolada), para remobilizar, no texto traduzido, um análogo contraponto de séries fonosemânticas, visando ao efeito icônico do todo: na tradução, mais do que em nenhuma operação literária, se virtualiza a noção de mimese, não como teoria da cópia ou reflexo salivar, mas como produção da di-ferença no mesmo (CAMPOS, 2005, p.183).

Campos balizará sua tradução paronomástica, tendo por base o verso: “*Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig*”, dando detalhadamente os significados de cada palavra isolada, num quadro semântico. Notadamente, percebe-se a dificuldade posta pelo excerto em questão, uma vez que caberá ao tradutor a tarefa de, alcançando o significado, não anular a porção fônica do texto, tão fundamental para informação estética da obra. A porção do “diferente no mesmo” cabe, portanto, à tradução como transcrição, exigindo do tradutor uma reescritura do texto em outro idioma.<sup>96</sup> Segall, em sua recriação do excerto em questão, não parece atingir o tecido

<sup>95</sup> 2005, p.182

<sup>96</sup> “A morigeração da intervenção estética e a identificação ingênua entre a complexa e sutil dinâmica da função poética, em sua multiplicidade configuradora, e os aspectos mais óbvios e mais exteriores do exercício desta (a métrica e o rimário), levam ao obscurecimento da intrincada teia de som e sentido que

fônico do texto de Goethe, sua opção pelo termo “grilos”, remonta apenas ao som do original, mas não obtém o significado nele posto:

GRIFO (rosnando)

Grilos, não! Grilos! – Ninguém quer que o chamem  
De velho e Grilo! inda que em todo termo tina  
O som de base de que se origina:  
Grileira, grima, grife, gris, sangria  
Há concordância de etimologia,  
Mas soam mal para nós.

As diferenças marcantes estão na opção pelo vocábulo “grilos”, em lugar de “gris” e “grisalho”, e no verso altamente sonoro, que é vertido por Segall como: “Grileira, grima, grife, gris, sangria”. Embora capte a porção fônica do texto, “grilo” não obtém o mesmo trocadilho que habita no alemão entre “*Greisen*” e “*Greifen*”, fazendo com que a solução de Campos seja mais apropriada. Com relação ao verso: “*Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig*”, Mazzari (2011, p.361), em nota, vai traduzi-lo literalmente, deste modo: “Gris, rabugento, macambúzio, horrível, túmulos, irado” e cita ainda as escolhas de João Barrento, na versão portuguesa do *Fausto*: “Gris, griséu, grifenho, gridelim, grifaria”. Campos, por sua vez, vai trazer também outra solução, a de Agostinho D’Ornellas. Foquemos no primeiro verso da estrofe e naquele carregado de som: “Não são velhos, são Grifos!” / “Velho, vilão, velhaco, vil, velhote”. Fica claro que pretere o significado no primeiro verso, não logrando atingir a musicalidade do original. Nesta linha, seguindo a figura fonética da labiodental, imprime uma sequência aliterativa em /v/, aproximando-se do jogo sonoro obtido por Goethe. O confronto de todas estas soluções tradutórias supracitadas, informa-nos o apuro e a necessidade de Campos de trabalhar a informação estética como um conjunto, optando sempre por soluções criativas capazes da “di-ferença no mesmo”. A partir deste pequeno trecho do Grifo, é possível ratificar um exercício que está marcado como em linha d’água no *Fausto*, isto é, o trabalho com o tecido sonoro do texto, pondo ao tradutor mais dificuldades no intento de obter uma tradução de qualidade.

Sousândrade também presou bastante pelo trabalho com a camada sonora no *Guesa*, e este é também um ponto que pode ser pensado para aproximação da tradução

---

percorre o texto como um todo, qual disseminado jogo paronomástico, só acessível à leitura partitural própria da tradução radicalmente criativa (CAMPOS, 2005, p.184).

executada por Campos e o poeta maranhense. É corrente no *Guesa*, o uso de figuras como a paronomásia, a aliteração, assonâncias, ritmo alternado, grupos de rimas toantes, consoantes e até rimas singulares como as que mesclam palavras em português com outros idiomas, tudo para motivar na letra a aura do conteúdo exposto:

**SOUSÂNDRADE:**

(W. Childs, A.M. elegiando sobre o filho de Sarah Stevens:)

Por sobre o fraco a morte esvoaça...  
Chicago em chama, em chama Boston,  
De amor Hell-Gate é esta frol...  
Que John Caracol  
Chuva e sol,  
Gil engendra em gil rouxinol...  
Civilização...ão!... *Court-hall!*

[...]

(*Out-laws* Unitários:)

[...]

-Só o leal, nunca o Loiola,  
Conquista um nobre coração:  
Vulcânico monte,  
Aqueronte...  
'*Water-head*'? 's *mother-Goose* Ton'-Tão!

É nítida a presença de figuras sonoras nestas duas estrofes: assonâncias, aliterações, paronomásias, e rimas consoantes, estas últimas: frol/ caracol/, sol/rouxinol/, unidas também pela proximidade sonora com a palavra “*hall*”<sup>97</sup>. É interessante como esta reiteração ao final do verso vai antecipando o eco que ocorrerá em “civilização ...ão”, fazendo com que a técnica do eco seja espalhada pela estrofe. Percebe-se também, na primeira estrofe, assonâncias em “e” e “o”, aliteração na repetição das fricativas palatais, /x/ /j/, em “Chicago”, “chama” e “chuva” e “Gil engendra em gil rouxinol”. Este verso equivaleria talvez ao verso sonoro do trecho do Grifo, em razão do seu alto teor de musicalidade. Temos aqui assonância marcante de sons agudos em “gil” e “rouxinol”, além das vogais nasais em “engendra” e “em”. A música fruto do verso lembra os sons advindos de um mantra, coisa que Caetano Veloso soube aproveitar muito bem, quando apropriou-se do fragmento em “Gil misterioso”, no CD “Araçá Azul” (1973).

<sup>97</sup> “Desse recurso, e ainda da interferência no texto de palavras e frases estrangeiras, resulta um rimário insólito, híbrido, onde o poeta exercita seu virtuosismo combinatório” (CAMPOS, 2002a, p.98).

Na segunda estrofe temos “leal” e “Loiola” que se aproximam em virtude da assonância em “o” que vai atravessando a estrofe como um todo. As rimas também seguem um padrão consoante em “monte/Aqueronte”, e toante em “coração/tão”. Há também forte presença de vogais nasalizadas em “nunca”, “Conquista”, “um”, “coração”, “vulcânico”, “monte”, “Aqueronte”, “Ton” e “Tão”. Aqui também o último verso ganha ares de canção em razão de sua menção a “*Tom, Tom, the Piper’s son*”, uma das músicas da “*Mother Goose*” (CAMPOS, 2002a, p.52). A melopeia é um fator constante da dicção de Sousândrade cuja noção de musicalidade foi sendo construída em sua poesia a partir de figuras como: a onomatopeia, a aliteração, a sibilação, a assonância, a sinalefa, o uso de proparoxítonas, a parequese, a apócope, entre outras (CAMPOS, 2002a, p.92). Esta compreensão de uma relação profunda entre som e sentido foi largamente partilhada e executada na poesia de Campos, que entendia esta como fundamental à materialidade linguística do poema. Entendendo a tradução como criação, impôs às suas escolhas esta mesma noção.

Entretanto, o que mais chama atenção, sem dúvida, nesta apropriação da dicção sousandradina, é o uso da técnica de montagem de palavras, um recurso largamente presente no *Guesa* e que vai doar à tradução de Campos uma singularidade, quando comparada com outras traduções do *Fausto* para o português. Há mesmo a presença de palavras retiradas do *Guesa*, como é o caso de “circunvoando”, aproveitada três vezes ao longo da tradução. Todo este aporte das palavras-valise vai contribuir para construir na tradução, em recuperação da poética de Goethe que também utiliza o procedimento, uma aura profundamente melopaica, doando, ao som, o papel de objeto e luz colaborativa como nos palcos do teatro:

(Os, Anjos, circunvoando, ocupam toda a cena)

**Mefistófeles (empurrado para o proscênio)**

Vós nos tratais de espíritos danados,  
E vós, que sois? Bruxos enfeitados,  
Corruptores de homens e mulheres.  
Que aventura mais negra, mais sinistra  
[...]

**Coro dos Anjos**

À claridade,  
Chamas amadas  
Estão voltadas.  
Luz da verdade,  
Onde os danados

Serão curados.  
Livres, refeitos,  
Do mal libertos,  
No Todo-Sumo  
Júbilo uno.

“Circunvoando”, aproveitada na tradução de Campos, faz parte do Canto VIII do *Guesa*: “[...] No ar circunvoando,/ vivo-escarlatas indolentemente/ Os guarazes à luz dos céus traçavam/Coroas de sangue [...]”. Combinada com a música dos versos e com um exercício imagético, o vocábulo pinta a cena com precisão para o leitor. A escolha por uma palavra composta é única em Campos, já que o original em alemão não traz esta combinação poética<sup>98</sup>. Na versão de Segall, temos: “Os Anjos, em movimento envolvente, ocupam o palco todo”.

É importante lembrar, da mesma forma, a técnica sousandradina de montagem que constrói verbos a partir de compósitos vocabulares (CAMPOS 2002a, p.109), como “florchameja”, transformado em “flamirrompe”, no verso de Mefistófeles, em “Enterramento”: “Flamirrompe da abóbada da gorja,”. O tom sousandradino também percorre os versos do Coro dos Anjos na mesma cena: “Ó Primavera/Vem sem espera/Primícias d’íris”. No Canto II, do *Guesa*, temos a expressão “visões d’íris” e o verso: “Riso do íris da noite entristecido”, salientando que Campos vai mudar a conotação disfórica deste verso para eufórica na sua tradução<sup>99</sup>.

No tocante ao manuseio com o tecido fônico, a fala de Mefisto está carregada por consoantes oclusivas combinadas com uma assonância em “a”, motivando as palavras no intuito de lançar um tom de violência e raiva ao discurso. A ‘luz do palco’ mostra-se, pois, aqui, através da claridade lançada pelo som vocálico. O verso seguinte adensa-se pela reiteração da alveolar /s/ com sons sibilantes que se assemelham a soluços, ou uma fala entrecortada, em virtude do sentimento de ira posto no conteúdo. Esta percorre os versos, em virtudes dos sons consonantais de “corruptores” e “mulheres” e o verso “Que aventura mais negra e sinistra”. A música, da mesma forma, vai marcando o movimento da luz fortemente na estrofe do Coro dos Anjos, através de

<sup>98</sup> “*Die Engel nehmen, umherziehend, den ganzen Raum ein*”.

<sup>99</sup> Campos aponta aqui seu processo de escolhas: “A fim de manter a delicadeza e a precisão do volteio goethiano, desdobrei para efeito rítmico e rímico, alguns versos do original [...] assim como introduzi uma variante fono-semântica em torno de “Primavera” (Primícias d’íris), justificada ainda por uma reminiscência da “Região Aprazível” (*Anmutige Gegend*), do início do Primeiro Ato desde II Fausto, onde ocorre uma antevisão paradisíaca (*Ein Paradies wird um mich her die Runde/ Em torno a mim se faz um Paraíso*) e desponta a imagem irisada do reflexo espelhante (*farbiger/Abglanz*): Sousândrade, “visões d’íris” (Dante, “*comme iri da iri/ pareia reflexo...*”, *Paradiso*, XXXIII). Tradução: transtextualização” (CAMPOS, 2005, p.200).

assonâncias. Os três primeiros versos contam com uma reiteração vocálica em “a”, doando claridade aos versos ou luz total à cena. Nos versos seguintes temos uma combinação de sons vocálicos em /e/, /i/ e /o/, fechando o percurso da luz para escuridão que vai anunciar a entrada da fala melancólica de Mefisto em cena: “No Todo-Sumo,/Júbilo uno”. Este trabalho com a parte sonora do texto confirma a preocupação de Campos em transcriber a informação estética do texto base, deixando este ser percorrido por seus *insights* poéticos. A apropriação de dicções confirma esta visão, uma vez que este fazer é reiterativo também em sua poesia.

Voltando à utilização de palavras compostas, por parte de Campos, na tradução de *Fausto II*, podemos perceber que o recurso corre as duas cenas finais de ponta a ponta, como: “conjurogesticulante”, “cabeça-de tropa”, “flamirrompe”, “rubibochechudos”, “pescocicurtos”, “diabimagros”, “braciabertos”, “celializados”, “moço-donzela”, “beira-inferno”, “rosiodorantes”, “celivoláteis”, “cospe-brasas”, “ardor-carícia”, “ponta-cabeça”, “sobredemoníacos”, “Luzbel”, “felino-angelical”, “circunvoando” (aparece três vezes), “Todo-Sumo”, “circum-mura”, “nuvem-manhã”, “mãos-dadas”, “tesouro-alma”, “duplo-unida”, “alma-crisália”, “docegrave”, “Virgem-Mãe”, “mais-que-pura”, “eterno-clara”, “luz-cristal”, “sobrevence”, “não-dizível”, “Eterno-feminino”, “céu-acima”. Como podemos perceber, o traço sousandrino está marcado no texto da tradução de Campos e, unido com outros caracteres, vai confirmando o aproveitamento da dicção do poeta maranhense por uma via plagiocrópica.

#### 4.3.3 As frestas da criação de Campos: os excursos poéticos

A prática das palavras-compostas e o trabalho melopaico marcam presença também na poesia de Campos, e, unidos com outros caracteres, colaboram para o que chamamos de excursos poéticos. Ao leitor de Campos é reservada, muitas vezes, a excursão por uma multiplicidade de textos cujo condutor é a linguagem. A letra articulada no papel pelo poeta é o cartão de embarque, para que a leitura se transforme em viagem. Assim, denominamos estas saídas da linha do verso, do branco do papel, para buscar o diálogo oblíquo com a tradição, ou, a maneira como Campos leu esta, de “excursos poéticos”: transversalidades plagiocrópicas postas enquanto fator de criação.

A plagiocrópia, ao possibilitar relações com outros textos da tradição, no espaço da poesia ou tradução de Campos, está crivada por uma noção oblíqua de evolução

literária, quebrando com a ideia da linearidade, ou desenvolvimento ‘gradativo’ da evolução de formas numa literatura. No caso da tradução das cenas finais de *Fausto II*, a dicção goethiana é, então, revisitada através do confronto com outras poéticas, pondo em prática a noção de Campos de que o tradutor de um texto clássico deve sempre estar antenado com a poesia de seu presente, não permitindo que uma tradução, que não entenda esta dialética síncrono-diacrônica, esterilize a capacidade poética do texto traduzido (CAMPOS, 2005, p.185).

O leitor de Campos depara-se, pois, com uma necessidade nodular, para uma leitura verticalizada de sua poesia e tradução: a de saída da rota dos versos impressos no papel para refazer o percurso de produção da linguagem. O pensamento de Campos está construído em meio aos vãos destes excursos, é como uma linha que subitamente toma outro rumo, sai do papel e busca a tridimensionalidade, o traço transgressor, a constelação móvel. Para exemplificarmos este raciocínio, citamos aqui um pequeno fragmento no qual podemos perceber a configuração do excurso poético: um pequeno excerto do poema *A Máquina do Mundo Repensada*:

[...]  
 e imaginar-me em plena escuridão  
 do túnel onde a lápide do rei  
 guardava seu segredo – e ao repelão

do tremor submetido me aterrei  
 (pós-fato como em transe): cessa o excurso  
 e torno agora ao ponto em que parei

nem ao antes pré-antes o percurso  
 nem à névoa que o após-fim esfria  
 me conduziu: estou qual no ante-curso

na véspera de entrar na estreita via  
 do meu desígnio estava –duas panteras  
 aquela mais leopardo esta (eu diria)

mais lince em salto elíptico – duas feras  
 [...] (CAMPOS, 2004a, p.91).

O eu-lírico, saindo subitamente da curva narrativa, embrenha-se por outro caminho, um sulco aberto pela linguagem. Depois disto, empreende sua fuga, enfatizando que precisa retomar do ponto “onde parou”. A dinâmica do tempo é dialética, algo que contém passado e presente ao mesmo tempo, o eu-lírico está no “ante-curso”, no qual habitam a pantera (retomando o primeiro verso do poema) e outra que agora é “mais leopardo, mais lince em salto elíptico”. A imagem da pantera híbrida

que salta assemelha-se ao que Campos, num texto de sua crítica, tomando de empréstimo Benjamin, chama de “pulo tigrino no passado<sup>100</sup>”, ou a capacidade de desvencilhar-se da amarra de um tempo diacrônico, impondo a este a dinâmica da sincronia, a partir da noção de obliquidade. É interessante notar que o ato de “saltar” também admite esta ideia de sair da linearidade, buscando o desvio e a transversalidade plagiotrópica. Nos versos do excerto acima, seu excursão, no sentido de “desvio”, resgata todo um *modus operandi* pelo qual a narração vai caminhando: uma sequência de pensamentos, desviados por outras sequências, que, por sua vez, são redesenhadas constantemente, e que vão construindo uma rede constelar. É deste modo que o poeta vai possibilitando um diálogo metalinguístico, quando vai resgatando e redimensionando poéticas, e uma relação da literatura com a ciência, quando retoma a astronomia e a física quântica, por exemplo.

#### 4.3.4 O jardim da tradução oferta outra flor: Odorico Mendes

Vimos comentando como o processo da montagem de palavras marca presença na tradução que Campos fez de *Fausto II*, como recuperação dialogal com a dicção poética de Sousândrade. Contudo, este fazer chama também um outro nome, o do tradutor Odorico Mendes, citado como um dos pioneiros da prática do método de transcrição no Brasil<sup>101</sup>. Sobre a dívida, no tocante ao uso da montagem de palavras, ao tradutor brasileiro da *Íliada* e da *Odisseia*, Campos afirma: “Não poderia de deixar, portanto, de reconfigurar em português as aglutinações neológicas de Goethe. Tinha a meu favor, nesse sentido, uma prática literária que vem de Filinto Elísio e Odorico Mendes até Sousândrade [...]” (CAMPOS, 2005, p.193). Odorico Mendes foi chamado pelo poeta maranhense de “pai rococó”, em virtude de seu procedimento com a composição de palavras, sendo, assim, de relevante importância para esta característica da poética de Sousândrade. Os epítetos homéricos, soluções conhecidas de Mendes, são criados para mimetizar a língua grega, em sua aglutinação: “olhicerúlea”, “bracicândida”, “dedirrósea”, “bracinívea”. E é por inspiração de Mendes que Campos

<sup>100</sup> “Por outro lado, em matéria de literatura, é sempre bom colocar-se, de quando em quando, a diacronia em pânico. “O pulo tigrino no passado”, como descreveu Walter Benjamin com faro dialético. Tratamento da curva preventiva contra o respeito reverencial dos historiadores de ofício” (CAMPOS, 2013a, p.12).

<sup>101</sup> “No Brasil, não nos parece que se possa falar no problema da tradução criativa em invocar os manes daquele que, entre nós, foi o primeiro a propor e praticar com empenho aquilo que se poderia chamar de verdadeira teoria da tradução. Referimo-nos ao pré-romântico maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1846) (CAMPOS, 2006a, p.38)”.

traduzirá estes versos de Goethe, da seguinte forma: “Braciabertos, as garras em cavilha”:

Mas difícil seria, porém, reconhecer que Odorico Mendes, admirável humanista, soube desenvolver um sistema de tradução coerente e consistente, onde seus vícios (numerosos, sem dúvida) são justamente os vícios de suas qualidades, quando não de sua época [...] Procurou também reproduzir as “metáforas fixas”, os característicos epítetos homéricos, inventando compósitos em português, animado pelo exemplo de tradutores italianos de Homero – Monti e Pindemonte – e muitas vezes extremando o paradigma, pois entendia a nossa ‘ainda mais afeita às palavras compostas e ainda mais ousada’ do que o italiano (CAMPOS, 2006a, p.38-39).

Deve-se assinalar que esses compostos não atuam como meras extravagâncias, mas têm função expressiva no contexto respectivo, correspondendo geralmente a momentos de especial intensidade criativa na poética sousandradina. Acionam a linguagem, substituindo-lhe as partes fracas ou gastas, nominalizando adjetivos, introjetando substantivos no bojo de ações verbais, rompendo enfim a morosa expectativa do fluxo de signos regido pela convenção preestabelecida do discurso, com verdadeiros blocos autônomos: palavras-ilhas, palavras-coisas, carregadas de eletricidade (CAMPOS, 2002a, p.110).

Mendes, assim, foi o inaugurador da prática da tradução transcriadora em terras brasileiras, traduzindo os compósitos vocabulares do grego, ao impor, à língua portuguesa, uma pulsão criativa advinda do contato com o idioma estrangeiro, e primando pela concisão, quando foi capaz de sintetizar os 12106 versos da Odisseia em 9302<sup>102</sup>. Enfatizamos também que Mendes utilizou-se da técnica de apropriação de versos, incorporando poetas como Camões, Francisco Manoel de Melo, Antonio Ferreira e Filinto Elísio, em suas traduções, o que o aproxima ainda mais da técnica de tradução utilizada por Campos. Mendes gozava, do mesmo modo, de grande noção de sonoridade, alcançando êxito em traduzir versos de difícil construção onomatopaica:

Consegue muitas vezes reproduzir aquela melopeia que, segundo Pound, tem seu auge no grego no grego homérico [...] É feliz na transcrição onomatopaica do ruído do mar, uma constante incidência na epopeia homérica [...] Uma pedra-de-toque, que E. P. seleciona como exemplo de “melopeia intraduzível”, o verso: *pará thina polyphlóisboio thalasses*, “o ímpeto das ondas na praia e seu refluxo”, comenta Pound, faz boa figura na versão de Odorico (admitida a hipérbase): **Pelas do mar fluctissonantes praias** (CAMPOS, 2006a, p.41, grifo nosso)

---

<sup>102</sup> CAMPOS, 2006a, p.38.

Nesta fala, percebe-se a liberdade poética que cercou as traduções de Mendes, confirmando-o como uma figura visionária da noção criativa de tradução. Da mesma maneira, podemos também afirmar que a presença de Mendes faz-se marcante na tradução posta em discussão, seja pelo viés da melopeia seja pela técnica de montagem de palavras.

É interessante notar, mais uma vez, a necessidade de citar que o fazer poético de Campos, construído enquanto excuro poético, analogamente ao método de tradução, apropria-se de versos traduzidos por Mendes, assim como de palavras advindas da poesia de Sousândrade. Para exemplificar isto, citamos um fragmento de “multitudinous sea”, de *Galáxias*. O processo vai adicionando camadas de sentidos aos versos neobarrocos e proliferantes das estrelas haroldianas:

multitudinous sea incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um sulco” [...] “o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde/ ele é absoluto de azul esse livro que se folha e refolha que se dobra” [...] “sob a primeira tinta da aurora agora o rosício roçar rosa da *dedirrósea* agora aurora (CAMPOS, 2004, s/p.)

Cruzam-se discursos poéticos das mais diversas épocas, alavancados pela linguagem pulsante dos versos e pela mobilidade de palavras que trocam fonemas entre si. Como “uma folha que se refolha”, os versos de *Galáxias* estão imbricados com uma multiplicidade assuntos, idiomas, lugares, formas e dicções poéticas. A expressão que abre o texto, por exemplo, “*multitudinous sea*”, é de Shakespeare e faz parte do Ato II, Cena II, de *Macbeth*. As menções a outros poetas não para por aqui, a melopeia rica de Homero é também resgatada ao final do texto, com a palavra *polúphloisbos*, agregando textos ao texto das *Galáxias*, construindo, portanto, um mar de estrelas. As presenças poéticas seguem combinadas *pli selon pli* ao verso de Sousândrade: “O oceano oco e regougo”. Este faz parte do trecho: “[...] Espasma os gritos/ O urutauí na umbaubeira alvar./ Repercutindo o oceano oco e regougo./Esta é a catedral – dandão caótico”. O curioso é que este verso é citado no livro *Revisão de Sousândrade* como exemplo de melopeia onomatopaica<sup>103</sup>, um fazer que é explorado reiteradamente em “*multitudinous sea*”.

Odorico Mendes foi revisitado na expressão, “*dedirrósea aurora*”, transformada em “*dedirrosea agora aurora*”, unindo a técnica de montagem das palavras ao trabalho

---

<sup>103</sup> CAMPOS, 2002a, p.92.

sonoro dos versos. A linha de musicalidade está mesclada profundamente à paleta de cores que vai pintando as bordas da paisagem marítima, do mar das multidões, das proliferações, da pletora de épocas através das poéticas:

Esta celebração do mar-livro começa por um verso de Shakespeare [...], referência ao mar multitudinoso, que de verde se transmuda em vermelho-sangue, verso da predileção de Ezra Pound e também de Borges. Termina com o vocábulo grego *polüphloisbos* (polissonoro), aplicado por Homero (Ilíada, I, 34) ao bater das ondas na praia. Odorico Mendes, tradutor “macarrônico” dos poemas homéricos [...] é também invocado de passagem pela tradição épico-marinha da língua portuguesa, que remonta a Camões maneirista, pré-barroco (CAMPOS, 2004, p.120).

A prática criativa de Campos está, pois, carregada de excursos poéticos, seus versos vão além do papel, projetando plasticidade e uma certa “tridimensionalidade” aos poemas. O desenho que é exposto é o das constelações, possibilitado por uma compreensão oblíqua da tradição. Ao mesmo tempo em que escreve sua poética, sua singularidade estética, vai ecoando os estudos de sua crítica, e reiterando-a em seu método de tradução como criação. Sua noção plagiotrópica é a liga que permite a rede relacional de autores que vai doando novas organizações à tradição, renovando as leituras, os estudos e as percepções literárias. Uma volta ao passado para reconfigurar sua rota, repensar seu legado:

Assim, a alquimia do verbo haroldiano soube transfundir nos significantes de seu verso um extenso espectro de significados filosóficos, linguísticos, antropológicos, estéticos e éticos, desenvolvendo uma feição estilística que fala por si das afinidades eletivas do poeta e da simbiose que sua pena realizava com a herança do passado no que ele gerou de mais original em termos de rupturas libertárias de formas e linguagens, e de mais expressivo, no processo de suas definições culturais (GUINSBURG, 2005, p.17).

O seu olhar criativo e crítico soube captar as súbitas saídas da perspectiva linear da crítica literária, ou seja, aqueles autores que não ecoavam os padrões estéticos de sua época, portadores de uma vibração sonora incomum, isto é, ruído aos ouvidos dados a melodias repetidas. Este foi o caso de Odorico Mendes, incompreendido pela crítica ácida de Silvio Romero, e da poética rica de Sousândrade, antenada cosmicamente com as eras do futuro. À plagiotropia, em seus desvios, caberia, portanto, o resgate crítico e criativo destes nomes, nomes que tinham na obliquidade seus traços marcantes:

Simplesmente escapava ao limiar de frequências da sensibilidade de seus contemporâneos, que se definia pelas principais vertentes do Romantismo canônico, aquelas que acabariam afinal, consagradas pelos nossos historiadores da literatura, com variação, apenas, aqui e ali de uma hierarquia de preferências. Sismo de vibração acima da curva acústica da época, a obra de Sousândrade, como ele próprio previra, ficou à margem [...] (CAMPOS, 2002a, p.24).

É uma antitradução que passa pelos vãos da historiografia por derivação direta, que filtra por suas brechas, que enviesa por suas fissuras. Não se trata de uma antitradução por derivação direta, que isto seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa (CAMPOS, 2006a, p.243).

Estes “percursos marginais” são aqueles traçados através de uma noção plagiocrópica da tradição, veredas não caminhadas, opções ainda não aventadas, que serão responsáveis por revisitar poéticas do passado. O que Campos propõe não é uma “antitradução”, mas uma flexibilização da noção de tradição que seja capaz de, através da reproposição do seu lugar, renovar e resgatar autores, cujas poéticas são oblíquas, ao longo da curva do tempo. Os olhos do crítico-poeta-tradutor são as escavadeiras da tradição, reposicionando os escombros e inserindo a lógica do tempo síncrono-diacrônico. A sincronia, assim, é também essencial ao estudo destas relações poéticas que ocorrem na obra de Campos, sendo a plagiotropia, o passo primevo, o desvio da rota unicamente diacrônica, o gesto que inaugura o passo por veredas não caminhadas.

#### **4.4. Da pedra a pá: Goethe-Campos-Cabral**

O estudo da plagiotropia na tradução das duas cenas finais de *Fausto II*, por Haroldo de Campos, abriu-nos caminho para apontar nesta recriação mais uma presença de dicção poética: a de João Cabral de Melo Neto. E é o próprio tradutor quem a mostra quando comenta as escolhas e o caminho que perseguiu, em sua empresa tradutória, em “Transluciferação Mefistofáustica”. Segundo Campos, o ritmo que o guia para executar a transcrição da abertura da cena “Enterramento” foi inspirado no ritmo do poema “Morte e Vida Severina”, reiterando sua proposta de tradução como crítica e apontando uma preocupação com a recriação da informação estética do texto de base (CAMPOS, 2005, p.191). Seguindo sua intuição crítico-poética, Campos, por meio de um pensamento plagiocrópico, viu uma possibilidade de diálogo de vozes textuais, num processo de releitura da tradição:

A tradução é também um *persona* através da qual fala a tradição. Nesse sentido, como a paródia, ela é também um “canto paralelo”, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais. Assim, ela se deixa derivar no movimento plagiotrópico geral da literatura, de que falei no ensaio inicial, e que tanto afina com a ideia que tinha Goethe da apropriação, pelo poeta, do patrimônio literário extante [...] Na recriação do “Coro do Lêmures” (*Grablegung*, Enterramento), usei deliberadamente de uma dicção cabralina, haurida no auto Vida e Morte Severina (CAMPOS, 2005, p. 190).

O ritmo do texto de Cabral é marcado especialmente pela redondilha maior, com algumas combinações com versos tetrassílabos, e rimas toantes. Campos optou por uma combinação similar, utilizando ora duas redondilhas menores, ora eneassílabos divididos pela conjugação de versos de redondilha menor e versos tetrassilábicos. Campos escolheu ainda a mescla de rimas toantes, consoantes e rimas internas. É mister lembrarmos que Campos aqui não transcria apenas o texto de Goethe, mas um procedimento de leitura da tradição, que é utilizado pelo dramaturgo alemão no introito da cena, quando cria esta, tendo por inspiração o canto dos coveiros do Ato V de *Hamlet*, de Shakespeare. Campos<sup>104</sup>, em nota, diz ainda que o procedimento não é exclusivo desta cena, mas que “Goethe já havia enxertado outros versos dos coveiros hamletianos. Só que em lugar de se valer da versão shakespeariana [...], o autor do *Fausto* serviu-se de uma variante, recolhida pelo Bispo Thomas Percy [...]”. Aqui, pois, fica claro que segue uma tendência que está presente no texto original, retomando a linha da ramificação oblíqua, quando aproxima a escrita de Goethe ao poeta brasileiro João Cabral Melo Neto.

Após discutirmos a apropriação da poética de Sousândrade, incluindo também o método de tradução de Odorico Mendes, cumprimos nossa proposta de estudo da plagiotropia, como ponto nodal para um estudo dialético da obra de Haroldo de Campos, afirmando a relevância do procedimento de sua crítica, para compreensão de seu método de tradução e de sua criação. Seguimos, assim, o curso do estudo da relevância da plagiotropia para uma compreensão desta tradução como reordenação da tradição e formação de um percurso radial de leituras, na qual dialogam Goethe, Odorico Mendes, Sousândrade, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos.

---

<sup>104</sup> Idem

#### 4.4.1 A concreção da poesia cabralina: a dicção da “pá”.

Uma poesia a *golpes de pá*, diríamos, ou melhor, de pedra. A dicção poética de Cabral está marcada por um profundo tratamento com a massa sígnica, o que faz dele um poeta singular. Para Campos (2006a, p.78-79), a poesia de Cabral é um fio que ecoa as transformações alcançadas pela semana de 22, como um entroncamento criativo da “poesia-minuto de Oswald de Andrade [...] que passa a informar certos poemas do primeiro Drummond e vai encontrar o seu lugar natural na linguagem reduzida da poesia cabralina” e ainda informa no poeta “uma acentuada propensão pelo substantivo e pelo concreto”. Campos comenta que este tratamento com a palavra já estava presente no livro de estreia de Cabral, *Pedra do Sono*:

Neste livro já se encontram em germe algumas das qualidades da poesia cabralina: o despojamento, o gosto pela imagem visual de tátil substantividade [...] e algo que sem dúvida aprendeu com a gente de 22 e apurou com Drummond, certo humor seco servido por uma ágil manipulação de sintagmas extraídos diretamente do coloquial e postos em contraste com outras áreas mais “puras” de seu vocabulário. (2006a, p.80)

A opção pelo percurso dificultoso é traço de uma poesia que busca o concreto através da escolha pontual das palavras, tendo sua beleza figurada pela “dureza da pedra”<sup>105</sup>. Para Campos (2006a, p. 80, grifo do autor), Cabral instaura, na poesia brasileira, uma vertente “*de construção*, racionalista e objetiva”, do lado oposto da poesia praticada pela geração de 45, praticante de uma “*poesia de expressão*, subjetiva irracionalista”. Como foi comentado mais acima, Campos admite ter-se valido do tom dos coveiros cabralinos, trazendo-os principalmente numa combinatória da forma para o texto de sua tradução, fazendo eco ao procedimento de Goethe, quando este recupera o tom dos coveiros de Shakespeare. Contudo, além da questão do ritmo, almejamos apontar uma maior presença da poética de Cabral nesta tradução, incluindo o trato com a morte, figurativizada por um tónus imagético e melódico (principalmente, numa preterição das rimas em oxítonas) em *Morte e Vida Severina*, além de outras questões atreladas à concreção. Na tradução da cena “Enterramento”, Campos transformará a pedra da concreção cabralina no que chamamos de “dicção da pá”, isto é, uma poesia

---

<sup>105</sup> GONÇALVES, 1989, p. 50.

vincada pela organização da camada sintagmática, doando estrutura rítmica e melopeia aos versos, transubstanciando o movimento da ferramenta, que cava reiteradamente a cova para o corpo de Fausto. Principiaremos, desta maneira, cotejando o “Coro dos Lêmures” com um excerto de *Morte e Vida Severina*:

**LÊMURE (solo):**

Quem fez esta casa, espaço mesquinho,  
A golpes de pá e de escavadeira?

**LÊMURES (coro):**

Hóspede negro, vestido de linho,  
Estás muito bem nesta casa estreita.

**LÊMURE (solo):**

Ninguém pôs a mesa na sala fria,  
Nenhuma cadeira na sala magra.

**LÊMURES (coro):**

Mobília emprestada, venceu a dívida.  
Chegam os credores, quem é que paga?<sup>106</sup>

**CABRAL:**

*(Encontra dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de: “Ó irmãos das almas! Irmãos das almas! Não fui eu que matei não!”)*

- A quem estais carregando,  
irmão das almas,  
embrulhado nesta rede?  
dizei que eu saiba.  
- A um defunto de nada,  
irmão das almas,  
que há muitas horas viaja  
à sua morada.  
(...)

O tom escolhido por Campos, na tradução, recupera uma noção de poesia crua, condensada, enxuta, transformando a aridez da morte em linguagem. É notável a simbologia fúnebre oculta nas metáforas que percorrem ambos os textos. Já nos primeiros versos, a tradução traz o vocábulo “casa”, sugerindo o lugar da morada eterna, no sentido de “cova” (percebam a similaridade de sons em ambas). A casa é um “espaço mesquinho”, medido a “golpes de pá e escavadeira”. Aqui cabe notar que a escolha de Campos segue o verso original: “*Wer hat **das Haus** so schlecht gebaut*”, com “*das Haus*”, significando *a casa*. Segall, do mesmo modo, traduzirá o verso, valendo-se da metáfora da moradia: “Quem tem tão mal construído a casa” (2007, p.993). Como

<sup>106</sup> CAMPOS, 2005, p. 192.

explicitado por Campos mais acima, Goethe trará aqui, via Percy, o tom dos coveiros hamletianos, acrescentando algumas modificações<sup>107</sup>, e abrindo portas, assim, ao processo de ramificação oblíqua utilizado pelo tradutor brasileiro em sua transcrição. Se ampliarmos nossa discussão, perceberemos a semelhança de tom no primeiro verso da tradução de Campos: “Quem fez esta casa, espaço mesquinho”, e este, parte de “Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério”, de *Morte e Vida Severina*: “Essa cova em que estás,/ com palmos medida”. A linha paronomástica que liga os vocábulos, casa e cova, incita a construção de uma metáfora sonora: o som vocálico /a/ é seco, magro, num eco do mesquinho e estreito; já o /o/ recupera uma noção de redondeza e escuridão, como no desenho de um buraco profundo. Há ainda, no mesmo texto, uma menção ao ato da terra vestir o defunto, com a diferença de que apenas esta cobrirá o corpo enterrado do “trabalhador de oito”, enquanto o corpo de Fausto estará coberto por um tecido de linho: “Tua roupa melhor/ será de terra e não de fazenda:/não se rasga nem se remenda./Tua roupa melhor/ e te ficará bem cingida:/como roupa feita à medida”; e, em Goethe: “Hóspede negro, vestido de linho/ Estás muito bem nesta casa estreita”.

Os versos na tradução de Campos são decassilábicos, com hemistíquios marcados sempre pela quinta sílaba poética, dividindo-os em duas redondilhas menores. A exceção é o terceiro verso, no qual temos um hemistíquio que divide-o em tetrassílabo e redondilha menor. Campos explica que opta por esta combinação para que os hemistíquios ecoem a variedade métrica presente no excerto mais acima de *Morte e Vida Severina*, quando Cabral compõe o diálogo em redondilhas maiores e tetrassílabos:

No Enterramento, vali-me de um decassílabo que se deixa prosodicamente dividir em hemistíquios [...] pontuando essa escanção, para maior realce, com rimas internas, toantes (cAsA/pÁ; nEgro/bEm; mEsa/cadEira/; no sexto verso, mobília rima com dívida, e emprestAdA com pAgA no sétimo); as rimas terminais são toantes (à exceção de mesquINH0/InhO, consoante). O efeito de “toada”, em que os hemistíquios de certo modo respondem um ao outro, como partes de um contraponto frásico, não deixa de evocar o modelo cabralino, que é também um canto fúnebre, em grande parte do andamento (CAMPOS, 2005, p.192).

<sup>107</sup> “[...] Trata-se agora da terceira e última estrofe na tragédia shakespeariana – glosada por Goethe a partir da coletânea *Reliques or Ancient English Poetry*, de Thomas Percy: “A pikeax and a spade/ And eke or shrowding shete,/A howse of clay for to be made,/For such a guest most mete”. Goethe acrescenta novos versos à sua adaptação e cria um jogral entre o canto-solo de um Lêmure (ou Lêmur) e o coro (MAZZARI, 2011, p.993).

O trato poético da morte, em Cabral e na tradução de Campos, é reiterado através desta melodia cadenciada construída pelas rimas toantes e consoantes, e métrica dos versos. Na transcrição de Goethe, a música fúnebre está mimetizada, por exemplo, na pancada audível da pá, que bate ao chão, principalmente nos dois primeiros versos, nas oclusivas surdas e sonoras: /Quem/, /esTa/, /Casa/, /esPaço/, /mesQuinho/, /GolPes/, /De/, /Pá/, /esCavaDeira/. Convém notar que o monossílabo tônico “pá”, onomatopaicamente, mimetiza o som produzido pela ferramenta, o que reafirma ainda mais nossa reflexão.

Como chamamos atenção mais acima, a metáfora sonora nas palavras “casa” e “cova”, que num trocadilho chama ainda o vocábulo “cava”, recupera todo o contexto da morte e da sepultura feita para receber os corpos, da ação que, assim como na construção de um lar, é executada para garantir o repouso eterno da matéria. Sobre isso, é interessante notar as nuances significantes que vão assumindo o substantivo “cova”, em “Assiste o enterro de um trabalhador [...]”, em *Morte e Vida Severina*. A cova é agora a conquista maior da vida do trabalhador, o atingir, na morte, de um objetivo que não foi possível em vida: “É de bom tamanho,/ nem largo nem fundo,/ é a parte que te cabe deste latifúndio [...] é a terra que querias/ ver dividida”. A cova vai assumindo ironicamente o ar de espaço de aconchego, abrigo, da roça nunca obtida, do trabalho livre, da vestimenta, ela é meio e fim:

- Viverás, e para sempre  
na terra que aqui aforas:  
e terás enfim tua roça

- Aí ficarás para sempre,  
livre do sol e da chuva,  
criando tuas saúvas.

- Agora trabalharás  
só para ti, não a meias,  
como antes em terra alheia.  
[...]

- Trabalhando nesta terra,  
tu sozinho tudo empreitas:  
serás semente, adubo, colheita.

Todas estas conotações vão delineando a cova como a habitação, propriedade aonde o homem se abriga e retira de lá seu alimento e vestimenta, a sepultura assume, deste modo, o lugar de casa. A ação de aprontar ou construir a sepultura está, pois, em ambos os textos, a “cova com palmos medida” é, na tradução de Campos, “feita”:

“Quem fez esta casa [...] a golpes de pá e de escavadeira?”. Aqui, quando opta pelo verbo “fazer”, numa aproximação ao tom mais popular do texto de Cabral, não se afasta do original, no qual a combinação de “*hat gebaut*”, pode ser traduzido como o pretérito do verbo “construir”, sendo “*hat*” o auxiliar e “*gebaut*” o particípio: “*Wer hat Haus so schlecht gebaut,*”<sup>108</sup>. O tamanho, porém, da “casa” para receber os corpos confunde-se e denuncia as personalidades divergentes dos personagens: Fausto, um ambicioso homem que obteve glórias e prazeres do mundo é enterrado “vestido de linho”, e a sepultura é curta para “amplidão” do espírito: “Estás muito bem nesta casa estreita”. Já “o trabalhador de oito” é o oposto da grandeza, portador de uma vida magra, pobre e sem nenhum privilégio, na qual só encontra descanso e justiça na morte. Seu corpo, fruto do sofrimento e da privação, é pouco para uma simples cova: “É uma cova grande/para teu defunto parco [...] / É uma cova grande/ para tua carne pouca”.

Fica claro o apuro de Campos em recriar o texto de Fausto, a partir do tom do excerto de *Morte e Vida Severina*, introjetando-o na pele dos versos de Goethe. É notória também a preocupação do tradutor brasileiro em reconstruir a rede plagiotrópica que orbita em torno das duas cenas finais, principalmente, no tocante à recuperação criativa, quando ao invés de Shakespeare, acrescenta Cabral na rede de ramificação. A dicção de Cabral, haurida em *Morte e Vida Severina*, é, pois, replicada em raios que vão percorrendo e tensionando a informação poética do texto.

Urge, ainda, comentarmos os caracteres da visualidade e concisão de linguagem, postos na tradução como “dicção da pá”, em recuperação da poética da “pedra”, de Cabral. A noção de “pedra” vai sendo construída a partir de um gosto pelo substantivo concreto, e por um verso moldado em material fono-semântico altamente trabalhado. Há uma espécie de cuidado minucioso com o substrato da linguagem quando, por exemplo, na porção fônica do verso, atinge altos graus de elaboração:

Contrariando, portanto, as falas de João Cabral, que insiste em afirmar que não gosta de música, a estrutura de sua poesia, o movimento conquistado pelo plano da expressão, é *modulado* [...] de modo a se nos afigurar como a *estrutura* da música concreta ou da música dodecafônica [...] A assonância, a aliteração, a paronomásia, bem como substratos fonológicos que parecem *dizer*, independentes do plano de conteúdo (GONÇALVES, 1989, p.19, grifo do autor).

<sup>108</sup> Segall (2011, p.993) traduzirá o verso da seguinte maneira: “Quem tem tão mal construído a casa,”.

O gosto pelo talhar do verso, de corte rente, condensando informação estética no mais alto grau é também uma prerrogativa fundamental das transcrições executadas por Campos, ecoando, assim, a sua criação e crítica. A dicção cabralina tem um trato singular com a porção musical, sensorial e visual da linguagem, vetores estes que adensam sua poesia enquanto concreção, numa busca para construir, no uso do substantivo concreto, imagens palpáveis, capazes de se projetarem para fora do corpo do papel. Um exemplo disto está marcado nos versos do poema “Litoral de Pernambuco”:

O mar se estende pela terra  
em ondas ondas que se revezam  
e vão se desdobrando até  
ondas secas de outras marés:

as da areia, que mais adiante  
se vão desdobrando nos mangues,  
que se desdobram (quase palha)  
num capim-lucas, de limalha,

que se desdobra em canaviais,  
desdobrados sempre em outros mais,  
e desdobrando ainda mais longe,  
o campo raso do horizonte,

como se tudo fosse o mar  
em mais ondas a desdobrar  
a mesma natureza rente  
de um verde ácido e higiene:

tudo debaixo do alumínio  
de um sol de cima e nordestino  
sem que nada, ou coisa, interponha  
o domingo de alguma sombra,

tudo sob um céu mineral  
que preside em pedra, imparcial,  
e que devassa tudo ali:  
mesmo os grotões onde parir.  
(NETO, 2008, p. 55)

A linguagem que estrutura este poema está marcada de visualidade, num movimento que acaba reverberando a informação semântica das palavras. O pulsar da metamorfose das coisas, conduzida pela quase ‘placenta’ do mar – porque vai desaguando e se transformando em outras naturezas, pondo-se como um útero de tudo – está na visualidade dos versos. A dinamicidade é inaugurada no mar que vai despejando sobre a terra, a linha sinuosa das ondas que se lançam na areia. A reiteração do movimento auxilia a técnica de espelhamento: ondas/ondas que se revezam, ecoando, assim, o desenho imbricado das ondas sobrepostas. A tônica da dinamicidade, posta

também na insistência verbal de “desdobrar”, expõe a noção do ciclo das águas que lançadas na areia (ondas secas de outras marés), já que não mais apenas águas, formam assim uma massa que será expelida nos mangues.

A imbricada relação de movimento e visualidade estará exposta ainda no tecido sonoro que desponta a metamorfose do mangue, desdobrado em planta, sobretudo, na escolha do dígrafo /lh/ e ainda nas letras p e b, iconizando a estrutura raiada e densa do capim-lucas. A conjunção visual da planta, por sua vez, lembra o esboço gráfico dos mangues, altamente carregados por uma espécie de retas tangenciais sobrepostas, ou, compósito de raízes das plantas que permanecem mergulhadas na lama. Devemos acrescentar, da mesma maneira, a proximidade do traço reto que permite ainda convidar o corpo dos canaviais, como num grupo de retas verticais.

As últimas estrofes continuam a formação de imagens, contudo, adicionando mais diretamente a noção de metalinguagem. Ao final do poema, tudo que foi construído enquanto linguagem fez-se a partir de um céu de pedra, concreto e conciso. O tom é da luz forte que vai mostrando os objetos sem “o domingo da sombra”, sem subterfúgios de linguagem floreada. O céu é “imparcial”, com um movimento violento capaz de “devassar” mesmo os “grotões”. A linguagem pedra desconstrói o *status* cotidiano do discurso comum, devassando-o por dentro, “onde parir”, pondo-o do avesso. Assim, o mar, a areia, o mangue, o canavial, o horizonte, esta “natureza rente de um verde ácido e higiene” não são mais objetos integrais, mas esvaziadas as películas do discurso objetivo, da higiene consciente da camada cansada da linguagem comum, tornam-se, pois, linguagem poética, vertebrada, concisa e tensionada.

O título da cena confirma esta nossa leitura. O vocábulo “*Grablegung*” é traduzido por Campos em “Enterramento”, diferente de Segall que opta literalmente por “Inumação”. A escolha de Campos soa estranha, uma vez que o mais comum seria “enterro” ou mesmo “sepultamento”. Contudo, o poeta-tradutor brasileiro, numa busca por recuperar no substantivo a ação do verbo “sepultar”, escolhe “enterramento”, a palavra, portanto, acaba por significar um processo contínuo, como num presente eterno, acionado toda vez que o texto for lido. É notável também o parco uso dos adjetivos, e, quando utilizados, postos a serviço da visualidade, como: “espaço mesquinho”, “sala fria”, “sala magra”, “móbia emprestada”.

No “Coro dos Lêmures”, da cena “Enterramento”, a dureza da pedra percorre a dinâmica sonora posta na tradução, num uso reiterado da aliteração das oclusivas, criando uma conjunção melódica cadenciada, como, por exemplo,: /Casa/, /esPaço/, /mesQuinho/, /GolPes/, /De/, /escavaDeira/, “hósPeDe”, /vesTiDo/, /esTás/, /muiTo/, /esTreiTa/, /Pôs/, /CaDeira/, /emPresTaDa/, /DíviDa/, /CreDores/, /PaGa/. Esta dicção da pedra, aqui chamada por nós de dicção da pá, é responsável por uma compreensão cíclica do trecho, já que a palavra “pá” ajuda a iniciar a cena e finalizá-la, quando é repetida na rima toante magra/PAGA. O movimento da pá, que cava a sepultura do personagem principal da peça, vai percorrendo todos os versos do “Coro dos Lêmures”, para depois ser trocado pela proliferação do discurso de Mefistófeles. Aliás, o exame comparado deste preâmbulo, se assim podemos chamar a entrada da cena “Enterramento”, do tom dos Lêmures e do tom mefistofélico, confirmará todo nosso raciocínio da dicção cabralina da pá, e sua influência na tradução, pois é notável a mudança, quando o personagem diabólico entra em cena. Há uma passagem de um discurso mais conciso, cadenciado, tensionado pela conjunção dos decassílabos divididos em hemistíquios, para um texto de ritmo frenético, com abundância de palavras, trazendo uma dicção carnavalizada:

Lêmures (coro)

Mobília emprestada, venceu a dívida.  
Chegam os credores, quem é que paga?

Mefistófeles

Deitou-se o cadáver. A alma quer voar?  
Mostro-lhe o pacto, em sangue subscrito.  
Que lástima, se há meios de arrancar  
Ao demônio – hoje em dia –um espírito ...  
A gente resiste aos antigos métodos,  
E eu não me sinto adaptado aos novos;  
Preciso agora de um bando de adeptos  
Para fazer o trabalho de um só.

Sobre isso comenta Campos:

Após o “Coro dos Lêmures” e a primeira fala de Mefistófeles, o texto assume aspectos grotescos, “carnavalizados”, com a convocação da tropa demoníaca por Mefisto e as exortações e impropérios deste a seus subordinados e aos adversários (à milícia celeste) (2005, p.192).

Nota-se, portanto, a preocupação do tradutor em captar estas mudanças de estilo marcando as singularidades nas falas dos personagens. Poderíamos, assim, afirmar que há uma preponderância da dicção cabralina nesta abertura da cena “Enterramento”, enquanto que a dicção de Sousândrade é melhor aproveitada nas falas de Mefistófeles e dos anjos.

Campos, focando a epígrafe do livro *O Engenheiro (1945)*, na qual Cabral irá valer-se da expressão de autoria de Le Corbusier: “[...] *machine à emouvoir*”, diz: “ambos, poeta e arquiteto pertencem a mesma família espiritual – a dos construtores –, na qual se inserem as melhores admirações de JCMN” (2006a, p.80). A alusão chama a discussão algo que é fundamental ao processo de criação de Cabral, e do método de tradução crítico e criativo de Campos: a ideia do poema como construção. É importante pontuarmos aqui uma relação deste mecanismo com a tradução das cenas finais de *Fausto II*. Pensada através de um procedimento plagiotrópico, Campos produz um diálogo constelar de vozes, sincrônico, impulsionado por uma leitura oblíqua da tradição. Destarte, o tradutor constrói um novo espaço de texto, resultante da transcrição da informação estética do texto de partida no texto de chegada. A voz de Goethe é transcrita, reescrita sob a caneta do poeta e crítico, pois ao mesmo em que traduz, tendo em vista sua própria noção de poesia, repropõe o lugar dos autores na tradição, possibilitando relações inusitadas. Os versos de Goethe, embebidos na dicção de outras poéticas, funcionam conjuntamente como “máquina para emocionar”.

#### **4.4.3 Cabral e os “Passos íngremes na montanha”**

No presente capítulo, efetuamos uma pequena leitura do poema “Litoral de Pernambuco” e chamamos atenção para um procedimento de “espelhamento” nos versos “em ondas ondas que se revezam”, na repetição de “ondas”, como no movimento do ir e vir das vagas. Nota-se também que ao longo do poema a reiteração do vocábulo “desdobra”, vai fazendo as vezes de um conjunto de espelhos, sempre duplicando a presença do verbo no poema. A reiteração aguça a relação semântica entre os versos: o verbo repetido é o mesmo e outro, já que a cada momento introduz uma informação nova no poema. O procedimento executa, na forma, o sentido das metamorfoses das

águas que se transformam em areias, da vegetação em paisagem, da linguagem em poesia. Podemos falar em técnica de espelhamento também na abertura da cena final de *Fausto II*, “Passos íngremes na montanha. Floresta, penhascos, ermo”. Vejamos:

(Santos anacoretas dispersos por entre as fragas, jazendo entre despenhadeiros)

**Coro e Eco**

Folhagem que oscila e avança,  
 Pedra que pesa e descansa,  
 Raiz que afunda e se entrança  
 Tronco que ao tronco embalança  
 A onda na onda espuma,  
 A gruta profunda enfurna,  
 Leões se esgueiram furtivos  
 Em torno de nós, amigos.  
 Sagrado, o lugar se honora,  
 Morada onde Amor demora.

No trecho traduzido, a técnica de espelhamento vai acontecer de diferentes maneiras. Chamamos atenção para o procedimento melopaico nos versos, impulsionado em razão de tal técnica. A sonoridade do plano de expressão reforça dois tipos de espelhamento: um de natureza lexical e outro fonológico. O primeiro está presente em: “Pedra que pesa”; “Tronco que ao tronco”; “A onda na onda”; “Referve a febre”. “[...] meus pés um abismo de pedra/ se abisma na pedra, pesa e repousa”. O processo de espelhamento fônico ocorre, por sua vez, em palavras, como: /avANÇA/, /descANSA/, /entrANÇA/, /embalANÇA/, /afUNDA/, /espUMA/, /grUtA/, /proFUNDA/, /enfUrNA/, /lUgAr/, /torno/, /NÓs/, /amIgos/, /furtIvos/, /hOnORA/, /MORAdA/, /AMOR/, /deMORA/.

O espelhamento fônico vai corroborando a construção melopaica singular desta última cena de *Fausto II*. Aqui, mudam-se os espaços e os personagens. Campos restaura o processo de singularização da fala dos personagens celestes, uma vez que a música aqui deve ser transcendental, porque parte da boca dos “santos anacoretas”, patres, crianças bem-aventuradas, anjos, e figuras femininas imaculadas. Cabe ainda ressaltar que a abertura da cena com “Coro e Eco”, já introduz o processo do espelhamento que vai ser prolongado ao longo do texto dos santos anacoretas. Mazzari (2011, p.1029) comentará, em nota: “[...] a resposta do eco ao coro dos eremitas pode ser imaginada como uma duplicação de cada verso: ‘Freme o verdor na serra’ – ‘na serra’; ‘Crava-se a rocha em terra’ – ‘em terra’, etc.”. De fato, no original, nos versos

quatro e cinco (em português, traduzidos por “Tronco que ao tronco embalança”; e “A onda na onda espuma”) encontramos: “*Stamm dicht an Stamm hinan*” e “*Woge nach Woge spritzt*”, sendo “*Woge*” = onda, e “*Stamm*” = tronco, indicando que Campos traduz o processo de maneira criativa, aproximando-o de um fazer cabralino, exemplificado por nós no poema, “Litoral de Pernambuco”.

Metaforicamente, o processo de cotejamento de poéticas, escavando o passado da literatura, de certa maneira, está presente no ato de cavar uma “casa eterna” para o corpo de Fausto, principalmente, no sentido implicado no verbo “cavar”. O tradutor crítico e criador, como médico e monstro, opera o corpo do texto original, escavando suas entranhas de linguagem, e aplicando, quando julga possível, pontes com outros corpos textuais. O resultado é um texto com veias que indicam o excuro/desvio para diferentes poéticas situadas no tempo, e que unidas, por uma ressonância de informação estética, configuram novas organizações da tradição. Escavar, trazer à tona o que estava esquecido, ou obumbrado pelas sombras de leituras repetidas.

Para além dos caminhos passíveis de leituras plagiotrópicas, aqui apresentados na tradução executada por Haroldo de Campos, é mister afirmar as possibilidades que se nos apresentam a leitura no original das duas cenas finais de *Fausto II*. Correm, conjugadas ao texto de Goethe, referências bíblicas, menções à cultura medieval, como lendas e pinturas, além da presença de autores como o sueco Emanuel Swedenborg (Mazzari, 2011, p.1033); Dante Alighieri, entre outros. O fato é que o princípio de apropriação afirmado por Goethe, em sua resposta a acusação de plágio de Byron, percorre os dois tomos de *Fausto*, abrindo uma vertente de leitura por “ramificação oblíqua”, deste clássico da literatura mundial. Campos, na sua busca intermitente para recriar a informação estética do texto original, não poderia deixar de fora o procedimento da reproposição dos lugares dos textos da tradição, copiando friamente as referências postas no original e derramando-as na tradução. Confirmando, assim, sua proposta de tradução como crítica, soube recriar não somente a *poiesis* goethiana, mas também uma parte fundamental da elaboração desta, quando plagiotropicamente trouxe o dramaturgo alemão para dialogar com poetas relevantes da literatura brasileira. Como na cozinha da bruxa, “*Hexenküche*”, o caldo amalgamado dos discursos crítico-poéticos deu origem ao elixir do novo, revivendo as dicções e reposicionando as cadeiras das obras na linha evolutiva da tradição.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha da plagiotropia mostrou-se relevante para o estudo da obra de Haroldo de Campos enquanto corpo integral. Nas palavras de Tragtenberg (2005, p.245), a produção de Campos é configurada numa “alquimia indissociável” na qual “reflexão e criação são fagulhas de uma mesma chispa, atravessando fronteiras”. Aqui o que se deve ter em mente é que existe um “trânsito de linguagem”, um mecanismo que atravessa este corpo, uma movimentação que vai se configurar, no momento em que se coteja estas três modalidades. O estudioso, desta maneira, deve saber sinalizar os “‘harmônicos’ que dançam diante do olho”<sup>109</sup>, capturando os trânsitos e as trocas.

O raciocínio das transversalidades acrescenta uma nova etapa ao estudo do resgate sincrônico do passado, presente na obra de Campos. O que se adiciona aqui é a possibilidade do exame de sincronização de poéticas, levando em consideração o traçado oblíquo, o momento do desvio da evolução linear da tradição. Pareceu-nos fundamental o foco no caráter de obliquidade que a ideia de Campos assume. Esta plasticidade pediu, desta maneira, um exame pelo prisma das artes plásticas, usando para tal a escultura “O Êxtase de Santa Teresa”, de Bernini. A abordagem abre o horizonte da pesquisa sobre a plagiotropia, permitindo estudos que desbordem a produção de Campos.

A plagiotropia, como “ramificação oblíqua” (CAMPOS, 2005), permitiu-nos salientar a construção de pontes transversais com a tradição, executadas por Goethe, demandando, assim, outras abordagens e outros levantamentos do como estes textos foram relidos, reaproveitados e transformados em material poético. Por outro lado, a pesquisa guiada pelo método plagiotrópico na tradução das duas cenas finais de *Fausto II* acentuou, no procedimento, um caráter duplo, pois o estudo verticalizado do material criativo dos textos, além de aclarar as trocas entre dicções poéticas, vai ratificar os novos desenhos e a reproposição das linhas de uma tradição, confirmando o espaço da transcrição como crítica e criação.

---

<sup>109</sup> A ideia nos veio com a leitura de Tragtenberg. Mas o fragmento no qual Campos usa a palavra “harmônicos”, faz parte do livro *Hagoromo de Zeami*: “As aliterações em /b/ e /g/, bem como a disseminação da figura fônica AR [...] respondem a rimas grafemáticas (os ‘harmônicos’ que dançam diante do olho, segundo Fenollosa) [...]” (2006b, p.19).

Em nosso trabalho, o conceito da crítica de Campos vai nos valer enquanto procedimento, método de pesquisa para abordagem sistemática de sua produção. A obra de Campos, em sua vasta extensão, visitou e confrontou múltiplos espaços textuais entre a literatura ocidental e oriental, abrindo, ao estudioso, uma plethora de leituras de como estas linhas plagiotrópicas foram desenhadas, construídas. Entre estas, vimos a necessidade de marcar como a plagiotropia contribuiu para a singularidade da proposta de Campos em *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*. Comparativamente ao esquema linear de Candido, o traçado oblíquo do desvio e das curvas delineiam o nascimento de uma literatura adulta, no verbo poético de Gregório de Matos, na recuperação dos ruídos clandestinos da poesia de Sousândrade, etc.

O nosso trabalho, é, pois, uma estrela nesta ampla constelação. Guiados pelo olho consciente, procuramos sinalizar um ponto iterativo, deixando aberto, aos interessados, muitos caminhos possíveis. Segundo Campos (2005, p.189), o raciocínio miniatural é um modo “fecundo” de pensamento, este é “o *Áleph* borgiano, que lhe permite descortinar o universo pelo olho de uma agulha”. Na abundância dos mundos que percorreu a obra de Campos, o procedimento plagiotrópico descortinou para nós um modo de pensá-la, demonstrando como a reproposição da tradição perpassa, de diferentes formas, seus módulos criativos e críticos. Esta leitura oblíqua faz da língua do poeta, crítico e tradutor, “ímã”, como no poema “À maneira provençal”: “Carmen castelã domina/estas torres de palavras/que eu construo como quem/junta limalhas de ferro/fazendo da língua ímã”.

Como na fala de Paz (2012, p.75) a poesia que se encurva à maneira concêntrica, como “círculo”, “princípio que volta, se repete e se recria”, Campos opta, na composição de seu jardim, pela plástica do crisântemo. A imagem da flor, com suas pequenas pétalas sobrepostas, umas junto às outras, contém em si toda tônica da linguagem construída através das leituras e combinações de poéticas, enroscadas ao traço poético haroldiano. Crisântemo transforma-se em Crisantempo, num trocadilho com o tempo que se encurva, deslinearizando-se. Ao invés da diacrônica, a dança das curvas, das obliquidades: como no manto retorcido de Teresa, como no impulso transgressivo do diabo. A luz da criação é de natureza diversa, um misto singular que contém em si a escuridão como no anjo caído Lúcifer: “Em nossa literatura, quem leva e traz luz tem partes com o demônio, desde que um maranhense pirado foi parar em Nova York, sacando a poesia do inferno financeiro de *Wall Street*” (RISÉRIO, 1976 *apud* SANTAELLA, 1986, p. 23).

Finalizamos esta discussão, cientes das estradas abertas ao estudioso que almeja percorrer os caminhos plagiotrópicos na obra de Campos. Pelas curvas, recuos, avanços de sua verve crítica, migrada para o espaço da criação e do método de tradução, viajamos pela escultura de Bernini, Semiótica da Cultura, Barroco, *hýbris* diabólica da transluciferação. Da *poiesis* diabólica de Goethe e das *Galáxias*, à costura colorida das dicções de Cabral e Sousândrade, Goethe e Campos, a sensação é a mesma: ainda há périplos a Ítacas, e “Avernotensos” limites a navegar. Nesta viagem, o mote “plenilúnio”: “há pó de estrelas pelas estradas”, de Raimundo Correia, reitera a nossa visão: o pó das estrelas permanece, lateja, brilhando ao chamado do nauta curioso.

## REFERÊNCIAS

### OBRAS DE HAROLDO DE CAMPOS

### CRÍTICA

CAMPOS, H. **A Arte no horizonte do provável**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1977.

\_\_\_\_\_. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica** (*leitura do poema acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da Segunda Parte*). São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Depoimentos de Oficina**. São Paulo: Unimarco, 2002.

\_\_\_\_\_. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Oswald de Andrade: trechos escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir, 1967 (Coleção Nossos Clássicos).

\_\_\_\_\_. “Miramar na Mira” *In: Obras Completas de Oswald de Andrade. Vol II: Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

\_\_\_\_\_. **O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_; CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 2006a.

\_\_\_\_\_. CAMPOS, A. de. **Revisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Morfologia do Macunaíma.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Ideograma: lógica, poesia, linguagem.** 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana.** São Paulo: Perspectiva, 1977a.

\_\_\_\_\_. **Sobre Finismundo: a última viagem.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **O segundo arco-íris branco.** São Paulo: Iluminuras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Transcrição.** Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Reoperação do texto: Obra revista e ampliada.** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

## **CRIAÇÃO**

\_\_\_\_\_. **Galáxias.** 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. **Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Signantia: Quase Coelum - Signância: Quase Céu.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. **A Educação dos Cinco Sentidos.** São Paulo: Ed. Iluminuras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Finismundo: A Última Viagem**. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

\_\_\_\_\_. **Crisantempo: No Espaço Curvo Nasce Um**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. **A Máquina do Mundo Repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Entremilênios**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

## TRANSCRIÇÃO

\_\_\_\_\_; CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D. **Mallarmé**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_; PAZ, O. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

\_\_\_\_\_. **Iliada de Homero**, vol.1. 4ª ed. São Paulo: Arx, 2003.

\_\_\_\_\_. **Iliada de Homero**, vol 2. São Paulo: Arx, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Hagoromo de Zeami: o charme sutil**. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Qohélet – O-que-sabe (Eclesiastes)**. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

\_\_\_\_\_. **Bere'shith: a cena da origem**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- \_\_\_\_\_. **Éden: um tríptico bíblico**. São Paulo: Perspectiva, 2004c.
- \_\_\_\_\_. **Panorama do Finnegans Wake**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Ungaretti: daquela estrela à outra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, G. **Flores das Flores do mal de Baudelaire**. Ilustrações Henri Matisse; apresentação de Manuel Bandeira; posfácio de Marcelo Tápia; edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2014.

AGUIAR E SILVA, V. M, **Teoria da Literatura**. Volume I. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.

ALIGUIERI, D. **A divina Comédia: Inferno; Purgatório; Paraíso**. Trad. e notas Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

D'ÁVILA, S. T. **Livro da vida**. Tradução e notas de Marcelo M. Cavallari. Prefácio Frei Betto. Introdução de J.M. Cohen. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. “Viva Haroldo – Viva Gregório”. *In: O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. Trad. Yara F. Vieira, S. Paulo: Hucitec, 2002.

BAUDELAIRE. C. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BARBOSA. J.A. **Ilusões da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso”. In: **Signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BARBOSA. F. (Org). **Cinco Séculos de Poesia – Antologia da poesia Clássica Brasileira**. São Paulo: Landy, 2000.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAZIN, G. **Barroco e Rococó**. Trad. Álvaro Cabral. Revisão da tradução Hidelgard Feist. 2 ed. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

BENJAMIN, W. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. e notas de Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1984.

\_\_\_\_\_. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. Tradução, prefácio e notas Márcio Seligmann Silva. 3 ed. SP: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre Mito e Linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves; organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, arte e política*. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo; supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

BENSE, M. “Em memória a Haroldo de Campos”. *In*: MOTTA, L. T. (org). **Céu-acima: Para um tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (col. Signos, v.45).

**BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA**, 2ed. São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

BOITANI, P. “A gênese do artista e o artista da gênese”. *In*: MOTTA, L. T. (org). **Céu-acima: Para um tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (col. Signos, v.45).

BORGES, J. L. “Kafka e seus precursores” *In*: **Obras Completas Vol. II: Outras Inquirições**. Trad. Sérgio Molina. SP: Globo, 2000. p. 78-80.

CAMPOS, A. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

\_\_\_\_\_. **Verso, reverso e controverso**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2013.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHIAMPI, I. **Barroco e Modernidade; ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

CURTIUS, E. R. **Goethe como crítico**. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 16, p. 168-188, dez. 2012. ISSN 2237-1184. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64576>>. Acesso em: 21 dez. 2015.

DERRIDA, J. **A gramatologia**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DICK, A. **Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos**. São Paulo: Risco editorial, 2010.

ECO, Umberto. (Org.) **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GOETHE, J. W. **Fausto (Primeira Parte) Uma Tragédia**. Trad. Jenny Klabin Segall. Edição bilíngue. Apresentação, comentário e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Fausto (Segunda Parte) Uma Tragédia**. Trad. Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentário e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2011.

GONÇALVES, A. **Laokoon Revisitado**. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. **Signos (em) cena: ensaios – variações acerca da modulação no trabalho de arte: fragmentos críticos**. Cotia –SP: Ateliê Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. **Transição & Permanência – Miró/ João Cabral: Da tela ao texto**. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GREIMAS, A. J; COURTÈS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2012.

GUINSBURG, J. “A presença de Haroldo de Campos”. *In*: MOTTA, L. T. (org). **Céu-acima: Para um tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (col. Signos, v.45).

IVÁNOV; LÓTMAN et al. “Teses para uma análise semiótica da cultura”. *In: Escola de Semiótica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

JACKSON, K. D. “Viajando pelas *Galáxias*: guia e notas de orientação”. *In: MOTTA, L. T. (org). Céu- acima: Para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (col. Signos, v.45).

JAKOBSON. R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2008.

\_\_\_\_\_. “O dominante”. *In: LIMA, L.C (Org). Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: 1983.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellalori. São Paulo: Ática, 1994.

MARTHA, D. **Convergências em *Máquina do Mundo Repensada: Poesia e Sincronia em Haroldo de Campos***. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

\_\_\_\_\_. “O relógio do Rosário anuncia a *Máquina do Mundo: Haroldo de Campos relê Drummond*” *Revista Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 13-21, abr./jun. 2011. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/9488/6579> Acesso em jun. 2012.

\_\_\_\_\_. “**Haroldo de Campos e a utopia da escritura original**”. Revista Fronteiraz, n.5. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros\\_anteriores/n5/download/pdf/Diana\\_To-neto.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n5/download/pdf/Diana_To-neto.pdf) Acesso em jul. 2013.

\_\_\_\_\_. “**Discurso constelar e contingência: a pregnância contemporânea de Mallarmé**”. Cadernos de Semiótica Aplicada – CASA, v. 9, n.2, dezembro de 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4714> Acesso em jun. 2012.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LIMA, L. C. “Haroldo, o multiplicador”. In: MOTTA, L. T. (org). **Céu- acima: Para um tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (col. Signos, v.45).

LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, I. **Escola de Semiótica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MANN, T. **A Gênese do Doutor Fausto. Romance sobre um romance.** São Paulo: Madarim, 2001.

MARCONDES, N. **O êxtase religioso em dobras e catástrofes.** São Paulo: Arte & Ciência Vilipress, 2000.

MAZZARI, M. V. **Labirintos de aprendizagem.** São Paulo: 34, 2010a.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MORENO, S. **“Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução”.** 2001. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

MOTTA, L. T. **Sobre a crítica literária brasileira no último meio século.** Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. (org). **Céu- acima: Para um tombeau de Haroldo de Campos.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

NETO, J. C. M. **Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes**. 34 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

\_\_\_\_\_. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

“O MAIOR dos capoeiras”. *Revista de História*, versão online, de 1/06/2008. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/conteudo-complementar/o-maior-dos-capoeiras> Acesso em 4 jun. 2014.

OTTONI, P. **Tradução: a prática da diferença**. São Paulo: Unicamp, 2005.

PAZ, O. **Os filhos do barro. Do Romantismo à vanguarda**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERRONE-MOISÉS, L. “Literatura comparada, Intertexto e Antropofagia”. In: **Flores da Escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Altas Literaturas**. São Paulo: companhia das Letras, 2009.

PEREIRA, C. M. **Estrelas Dantescas nas galáxias de Haroldo de Campos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PEIRCE. C.S. **Semiótica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIGNATARI, D. “**Metáfora: Barroco, Surrealismo, Rosa**”. Revista USP, Brasil, n. 36, p. 96-99, feb. 1998. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26988/28763>>. Acesso em fev. 2013

PIRES, Raquel Elisabeth. “**Erotismo e religião: um diálogo instigante**”. Rev. bras. Psicanál. São Paulo, v. 41, n. 2, p. 141-148, jun. 2007. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2007000200013&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000200013&lng=pt&nrm=iso)> Acesso em 25 fev. 2014.

POUND, Ezra. **Abc da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2003.

ROSENFELD, A. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTAELLA, L. **Convergências – poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1986.

SARDUY, S. “O barroco e o neobarroco”. *In*: MORENO, C. F. (org.) **América Latina em sua literatura**. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979 (Col. Estudos, v. 52)

SCHNAIDERMAN, B.; CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; **Maiakóvski – poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SCHNAIDERMAN, B. “Paródia e Mundo do Riso”. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro. Julho-Setembro de 1980, n. 62, p. 89-96.

\_\_\_\_\_. **A poética de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

\_\_\_\_\_. **Projeções: Rússia/Brasil/Itália**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SISCAR, M. **Jacques Derrida: literatura, política e tradução**. São Paulo: Autores Associados, 2013.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Trad. Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SPINA, S. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Edusp, 1991.

TRAGTENBERG, L. “O multi-conversor”. In: MOTTA, L. T. (org). **Céu- acima: Para um tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (col. Signos, v.45).

TÁPIA, M.; NÓBREGA, T.M (Org.) **Haroldo de Campos – transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TOLEDO, D. (Org.) **Teoria da literatura formalistas russos**. 4ª ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

VALENTE, J. A. “**O extase de Santa Teresa: entre o sagrado e o profano**”. Revista Eletrônica Multidisciplinar Pindorama do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – IFBA Nº 01 – Ano I – Agosto/2010. Disponível em: <http://www.revistapindorama.ifba.edu.br/files/Almir%20Valente%20Costa%20IFMA.pdf> Acesso em jan. 2014

VALÉRY, P. **Meu Fausto**. Apresentação João Alexandre Barbosa. Tradução e notas Lídia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. Cotia –SP: Ateliê Editorial, 2010.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Transa**. Rio de Janeiro: Polygram, 1989. 1 CD

VIANNA, R. **A última encarnação do Fausto**. (Org.) Sebastião Milaré. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2011.

VIEIRA, P. **Sermão da Sexagésima**. Itatiaia, 2008.

VICENTE, G. **Auto da Barca do Inferno**. São Paulo: Nobel, 2010.

WENDLING, I. et al. “Influência da minieataquia seriada no vigor de minicepas de clones de *Eucalyptus grandis*”. **Rev. Árvore**, Viçosa, v. 27, n. 5, Oct. 2003. Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-67622003000500003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-67622003000500003) Acesso 21 agosto 2012.

WISNIK, J. M. (Org.) **Poemas Escolhidos – Gregório de Matos**. São Paulo: Cultrix, 2009.

WÖLFFLIN, H. **Renascença e Barroco**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

## ANEXOS

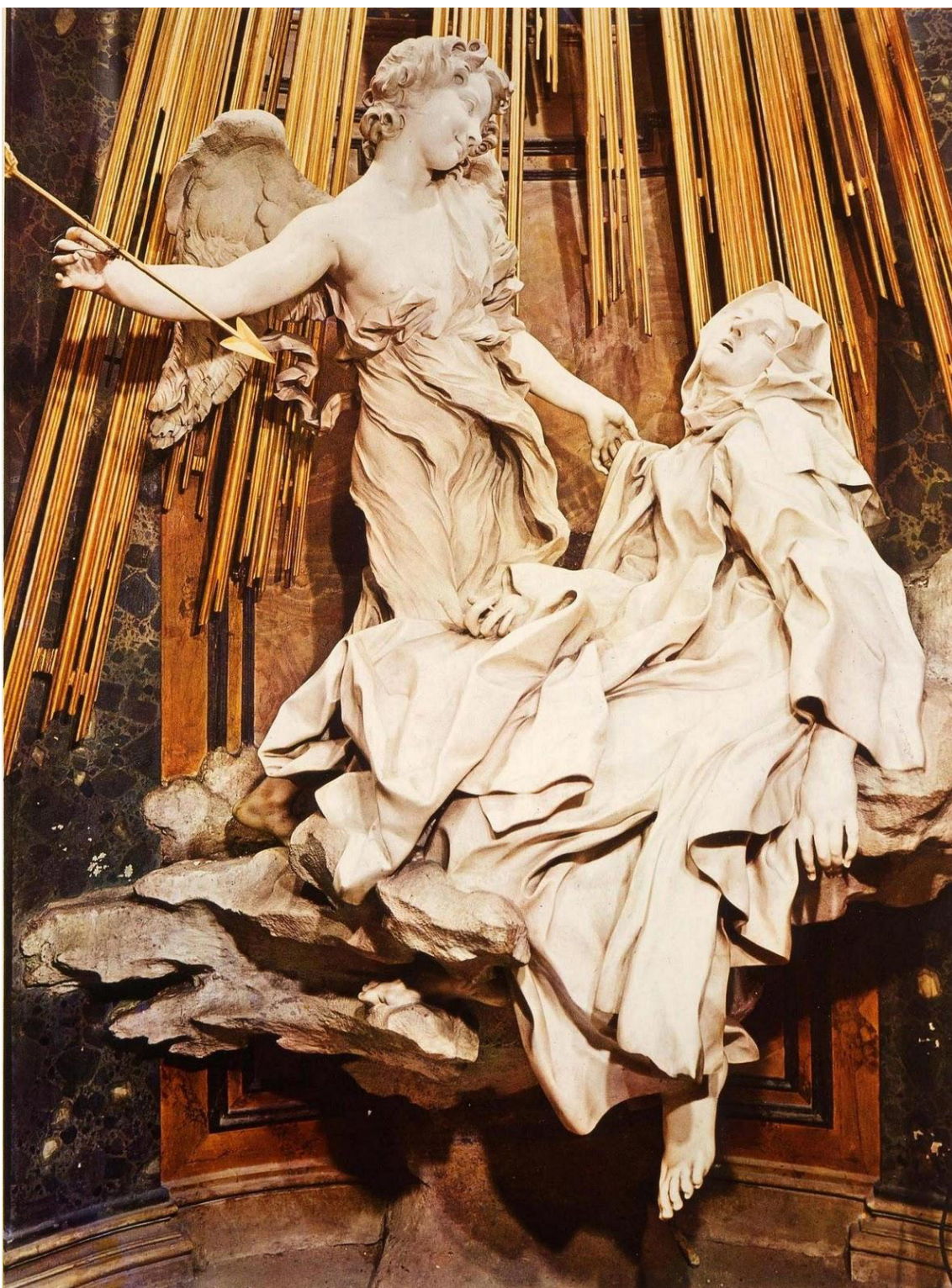


Imagem 1 – BERNINI, G. L. *O Êxtase de Santa Teresa*. Igreja de Santa Maria Della Vittoria, Roma. FONTE: <http://www.unicamp.br/chaa/cursoneville-aula2.php>



Imagem 2 – BERNINI, G. L. *Constanza Bonarelli*. Museu do Bargello, Florença. Fonte: <https://newrepublic.com/article/61011/la-stories>



Imagem 3 – BERNINI, G. L. *Baldachino*. Basílica de São Pedro, Roma. Fonte: <http://www.minube.com.br/sitio-preferido/o-baldachino-de-bernini-a1409>

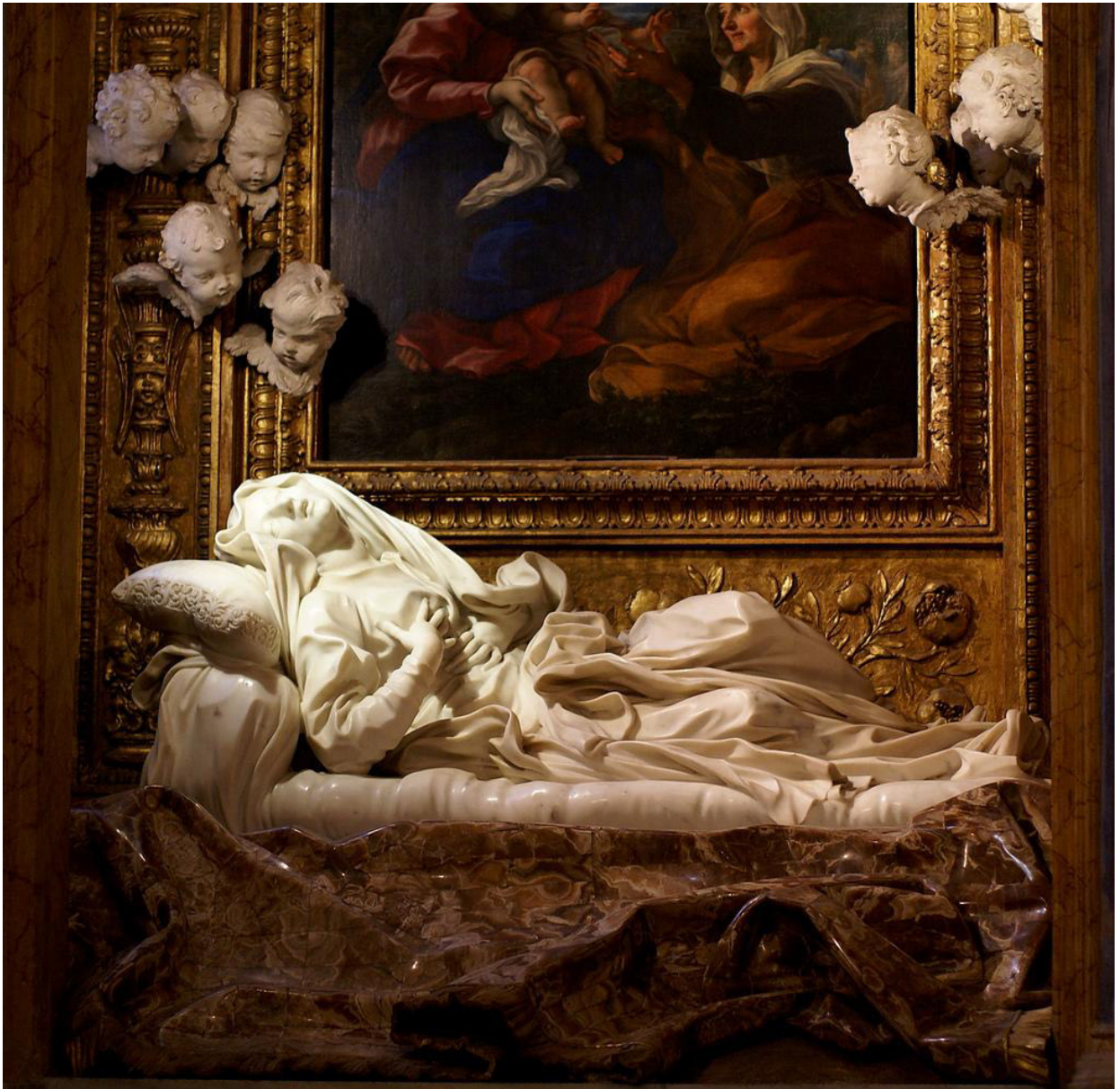


Imagem 4 – BERNINI, G.L. *Beata Ludovica Albertoni*. Igreja de San Francesco a Ripa, Roma. Fonte: [http://www.5cense.com/12/rome\\_fall.htm](http://www.5cense.com/12/rome_fall.htm)



Imagem 5 – BERNINI, G.L. *O rapto de Prosérpina*. Galeria Borguese, Roma. Fonte: [http://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/ARTH110/arth110\\_sl13.htm](http://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/ARTH110/arth110_sl13.htm)