

A RECRIAÇÃO DE ODISSEU: UMA LEITURA PLAGIOTRÓPICA DE “FINISMUNDO” DE HAROLDO DE CAMPOS.

Doutoranda Ana Carolina Lopes (UNES – SJRP/UNIR)

“Voltada a popa para manhã, já são
asas os nossos remos, na ousadia
do vôo, apontando pra sinistra mão”
(Dante Alighieri. *A Divina Comédia* – Canto XXVI)

RESUMO:

Este artigo tem por objetivo fazer uma leitura da primeira parte do poema “Finismundo” de Haroldo de Campos. O nosso norte é o conceito de plagiotropia, também desenvolvido pelo poeta paulista, num curso ministrado na Universidade de Yale, em 1978. A noção de plagiotropia torna-se extremamente pertinente à compreensão do poema em questão, uma vez que a tessitura da linguagem estética vai se fazendo na medida em que provoca o diálogo com outros textos. Haroldo, em sua busca de reler a tradição, repensa o fim trágico de Odisseu contado no canto XXVI, do *Inferno*, na *Divina Comédia*. A história é tecida através das contribuições da poética de Mallarmé, do Concretismo e do método de tradução de Odorico Mendes, todos estes nomes importantes para construção do percurso literário de Haroldo de Campos.

Palavras-chave: Haroldo de Campos. Plagiotropia. “Finismundo”.

Meditando sobre seu fim, o ardiloso Odisseu se põe a questão: morrer velho e feliz nos braços de sua fiel esposa Penélope, ou refazer o percurso da aventura, buscando o ponto ainda não alcançado, o caminho daqueles que escolheram a possibilidade da morte heroica? Para os demais mortais, o seu fim é incerto. No canto XI, da Odisseia, ávido por consultar o vaticínio de Tirésias, Odisseu navega aportando, ao fim do Oceano, ao mundo dos mortos, lugar no qual encontra antigos companheiros de guerra: Aquiles e Agamêmnon, além dos antológicos Tântalo, Sísifo e Tício. Em meio ao conjunto de profecias, Tirésias infere ambiguamente a morte de Odisseu, utilizando para tal a expressão *thánatos eks halós*:

(...) a frase do vaticínio é uma frase que, no texto grego, se presta a mais de uma interpretação. Pode-se entender *thánatos eks halós* como uma morte para longe do mar salino, ou como uma morte que procede do mar salino. Então não estava claro na tradição se Ulisses morreria por causa do mar, ou seja, no mar, num naufrágio, ou se Ulisses acabaria morrendo em paz, em Ítaca, longe do mar salino (CAMPOS, 1997 a, p. 17).

A resolução do mistério virá na *Divina Comédia*. No *Inferno* é narrado o verdadeiro fim do herói de Ítaca. Envolvido pelas línguas do fogo, na oitava vala, a dos maus conselheiros, Odisseu amarga sua última peripécia: a *húbris in aeternum* agita as velas do navio. Assim, o herói, por almejar chegar ao além-mundo, rompendo fronteiras

impedidas aos vivos, aportando na montanha do Purgatório, acabará sendo tragado ao fundo do mar. Odisseu não podia ter morte diferente além de uma gestada no seio do mar, procurada pelo anseio implacável da aventura: a velhice pacata não vence o gosto da transgressão, habitante sempiterno do ardiloso herói.

Haroldo de Campos, valendo-se da *Odisseia* e da *Divina Comédia*, escreve seu poema *Finismundo*, recontando o mito de Odisseu numa dialética com a linguagem da modernidade. As escolhas dialogais de Haroldo testemunham a importância que Dante, Odorico Mendes e Mallarmé têm em sua obra. Ao pensar na importância do primeiro, para o percurso literário de Haroldo, é possível levantarmos algumas questões. O termo “transcrição”, sinônimo de tradução criativa na ótica do paulista, talvez tenha sido colhido numa aproximação efetuada por Dante: *translazione/transmutazione*. Para Dante, *transmutazione* aproximava-se à ideia de tradução, *translazione*:

O próprio conceito de *transmutazione* como sinônimo de tradução e associado ao amor: amor pela língua comum, por uma razão natural (“amor natural pela própria língua”) e por ele ser escritor (...) a relação com a língua é descrita com uma paixão: ‘Movi-me por ter ciúme dela... Passei a *transmutar* o texto em língua comum confiando mais em mim do que em qualquer outro’ (*Convivio*1, x, 10). A *vulgarização*, a ‘tradução-transferência’ do latim culto para o vulgar se afirma, portanto, como paixão enciumada (LOMBARDI, 1998, p.17).

Transcriar é, pois, recodificar a informação estética no idioma de chegada, e é a “paixão pela língua” que levará o tradutor a buscar incessantemente, até encontrar, a conclusão da tarefa: reescrever a construção da função poética no interior do texto e, para tal, levar a sua língua “aos limites do impacto da língua estrangeira”. O fazer poético de Dante inspira, ainda, alguns aproveitamentos formais ao longo do percurso literário de Haroldo, entre estes podemos citar a “*terza rima*” e as “rimas pétreas”. Constituindo-se por um esquema no qual se alternam rimas no padrão ABA, BCB, CDC, e assim por diante, montadas em estrofes de três versos, a *terzina* é revisitada em *A Máquina do Mundo Repensada*, ao lado de “quase-rimas, apoios assonânticos, ríchetes anagramáticos” (CAMPOS, 2002a, p.64).

Do ponto de vista temático temos, ainda, costurada a porção formal do poema supracitado, a discussão do “enigma do Universo”, colhido em Dante, Camões e Drummond, para posterior mastigação estética. O que se apresenta ao poeta italiano, na *Comédia*, mais exatamente no *Purgatório*, é uma visão privilegiada, dada ao único mortal, do “nó universal”: “aquisição de sabedoria e de vidência”. Haroldo, combinando a visão paradisíaca dantesca com a da “Máquina do Mundo” de Camões e Drummond e os apontamentos da física moderna, com uma homenagem a Mário Schemberg, repensa o “mistério do Universo”, relendo-o sob a égide da plagiotropia.

Os aportes trazidos pelo estilo de Dante contam ainda com as rimas pétreas. Haroldo, em seu ensaio “Petrografia Dantesca”, comenta que o poeta italiano desenvolve a imagem da mulher-pedra, aquela figura de ânimo impassível, inquebrantável, diante das demonstrações de amor de seu pretendente. Conceito caro à literatura medieval, no poeta italiano, mescla-se ao trabalho formal dos significantes:

Estes poemas pétreos apresentam uma forte veia inventiva, tomada de empréstimo – não no sentido de cópia, mas de criação na criação – da poesia provençal, mais

propriamente sob o comando de Arnaut Daniel, uma das grandes admirações de Dante. O poeta do *trobar ric* será homenageado no Canto XXVI do *Purgatório* juntamente com o pai do estilo novo, Guido Guinizelli, aí, Dante profere sua famosa frase, Arnaut Daniel foi o “*miglior fabbro del parlar materno*”. Seguindo os caminhos do *trobar ric*, as *rime petrose* representam o trabalho incessante com as formas, buscando neste a abertura de novos caminhos, que “pudessem corresponder com justeza a esse seu sentimento do real difícil em si, posto como objeto”. Este fazer, renovador de esquemas métricos, busca a realidade bruta das imagens, os sons fortes e ríspidos, delineando a “*parole di colore escuro*” do *Inferno* (CAMPOS, 1998, p. 21).

A *Divina Comédia* fala da viagem, um percurso longo e sinuoso por outra dimensão: a dos mortos. Dante, assim como Odisseu, visitará esta outra dimensão, ainda vivo. Neste ver e narrar o mundo novo, o desconhecido, o dedo crítico de Dante vai lendo a mitologia greco-latina, o cristianismo, os acontecimentos políticos de seu tempo, a astronomia da época. O tema da viagem-linguagem é caro ao Haroldo em poemas como “Thálassa-Thálassa O Mar linguagem” e, como em filigrana, em todo livro *Galáxias*:

Dante não somente narra a sua viagem mas transforma-a num espaço em que, lendo a tradição greco-latina, 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. (...) 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.12-13).

O poeta italiano, na medida em que traça seu percurso pelos caminhos do além-mundo, reflete sobre a linguagem; o seu fazer contém uma via dupla. Assim a viagem prossegue “geograficamente” e esteticamente, cada passo torna-se a volta e a problematização, ao mesmo tempo, de uma tradição. É, pois, com este Dante, perseguidor da novidade, incansável em seu trabalho com a palavra, que Haroldo buscará produzir seu diálogo. Sincronicamente encontrará nesta tradição algo que no momento presente “permaneceu vivo ou foi revivido”. (CAMPOS, 2007, p. 12)

Meditar, se debruçar sobre a malha estrutural do texto, perscrutando seus espaços mais imbricados numa busca incessante para não se repetir, transforma-se nesta vontade inexorável de navegar por “mares nunca antes navegados”. O impulso pungente para o novo na poesia, crítica e tradução personificar-se-á, em “Finismundo”, na figura do próprio Odisseu, que intentando, sempre insuflado pela aventura, navegar além das colunas de Hércules, naufraga, recebendo sua punição. Enfrentar o impossível, intentando a viagem, é almejar a possibilidade do acaso, é incorporar este ao ato da criação. É o risco que se aceita, porque é só por meio deste mover-se para o abismo, tocando os limites, que se chega ao novo, ao ainda por fazer. Odisseu, aconselhado por sua *húbris*, deseja “virtude e sapiência”, negando a mansidão das águas já navegadas. Este ato de “transpassar” é o que percebemos na primeira parte de “Finismundo”, na epígrafe do poema, verso de Boccaccio: “*Per voler veder traspasò il segno*” É nesta

linha que se põe a ponte com Mallarmé. Suas “subdivisões prismáticas da Ideia” possibilitaram um novo modo de conceber a organização e a relação das palavras no papel, elevado, por sinal, à categoria de “unidade como alhures o Verso ou linha perfeita” (MALLARMÉ, 1991, p.151).

Na primeira parte de *Finismundo*, na organização dos versos, as palavras pulverizadas e, por isto, mais preenchidas de significação, assim como os brancos, silêncios prechos de significado, testemunham desta relação com “Um Lance de Dados”. O poema de Haroldo fotografa o ato do naufrágio, impresso na pele da linguagem. Na esteira de Mallarmé, o texto do poeta paulista se constrói de palavras e de brancos, de fragmentações mínimas dos termos, que lembram também a “mímica verbal”, nas palavras de Augusto de Campos, de cummings e o gosto deste pela pulverização de palavras, focando os fonemas. Na medida em que são fragmentos de naufrágios, tocados pela destruição, no ato de refazer o navio perdido, o leitor só o reconstruirá em parte, e lutará contra a força do mar que lança para longe, espalhando os pedaços para outras ínsulas e engolindo parte em sua profundidade abissal. O exercício de apanhar sentidos nunca é “resolvido, acabado, abolido por um ato bem determinado” e por esta razão só se faz em parte, contendo em si a contingência de ser refeito sempre que se voltar ao texto (VALÉRY, 2007, p. 201). A construção dos significados se dá, pois, na travessia, no espaço que fica entre o pequeno pedaço de madeira e a água.

O tema de Ulisses, no poema, é recuperado em primeira instância, contudo, ao perscrutarmos, veremos que o texto propõe a discussão metalinguística do fazer poético, re-propor a viagem coaduna-se com a necessidade sedenta de escrever e ao mesmo tempo refletir sobre esta linguagem. A árdua tarefa de recolher as partes dispersas do naufrágio, considerando, do mesmo modo, o que fica no fundo abissal, remastiga o antológico poema de Mallarmé: “*Um lance de dados/ jamais / abolirá / o acaso / exceto / talvez/ uma constelação*”¹. A formação dos sentidos é constelar e só assim é possível reencontrar uma parte do que foi injetado no ato do fazer poético, é por meio de um montar de pedaços que formamos pequenas constelações significantes, móveis.

Aqui, o leitor é também um Odisseu que busca franquear os limites impossíveis da linguagem singularizada pelo outro: o poeta. O ato de ler também tem em si seus perigos, com seus naufrágios, entretanto, aqui, naufragar é preciso, mergulhar ao fundo, compreender a reposição do norte, repensar, rever. A leitura cuidadosa se faz pelo olho atento aos detalhes, aos fragmentos de madeira da embarcação, que, embaralhados pela violência do naufrágio, nos apontam outras faces das coisas aparentes.

Des-montando escolhos

Em seu livro *Sobre Finismundo: a última viagem*, Haroldo traz algumas questões fundamentais para a leitura de seu poema. Comentando o processo posto em “A filosofia da composição”, Haroldo chama a atenção para a afirmação de Poe de que “O corvo” começa pelo fim, ao “revés”, como podemos vislumbrar no trocadilho

¹ Campos, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

existente entre “corvo” (*raven*) e “never” (CAMPOS, 1997a, p.9). Ao trazermos esta questão à parte um de “Finismundo”, percebemos que seu primeiro verso, constituído pela palavra “Último”, traz em si o estranhamento do começo “ao revés”: o primeiro verso do poema é constituído pela ideia de “derradeiro”, “final”. Na primeira estrofe, redondilha menor, temos uma assonância em “i”, na qual o vocábulo “último” dá o tom:

Último
Odisseu multi-
Ardiloso - no extremo
Avernotenso limite -re-
Propõe a viagem

A reiteração da vogal “i”, unida à repetição do “e”, principalmente na palavra “limite” nos dá a sensação do assomo, através de sons agudos e estridentes, num simbolismo fônico da chegada ao “limite”. A assonância aproxima, ainda, os termos: “último-Odisseu-multi-ardiloso”. O trabalho fônico prossegue ainda no iterar das letras “r” e “e”, distribuídas no interior das palavras: extremo e Avernotenso. Esta repetição anuncia o foco dado ao prefixo “re” no quarto verso. Unido por hífen ao verbo “propor”, nos faz rememorar tanto a primeira viagem, descrita na *Odisseia*, quando a aventura se propõe inicialmente, quanto a “última”, fatal, o percurso repostado punido pelo naufrágio. O ato de refazer a viagem anuncia-se, pois, já no terceiro verso, através fragmentação do prefixo “re”. Assim como Odisseu, o “risco da criação” se põe mais uma vez ao poeta, desejoso de, com a palavra, franquear os limites da linguagem:

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 do naufrágio que constituem o próprio poema (CAMPOS, 1997a, p.15).

Os prefixos, em linha de foco, separados dos vocábulos, fomentam ainda mais a plurissignificação das palavras. Nas estrofes seguintes, temos *trans-*, *ad-*, *pre-*, *im-*, *re-*, *des-*, tornando ambíguas as palavras: “transgredir”, “advertir”, “premeditar”, “transpassar”, “imprevisto”, “reincidir”, “desvirginar”. As sílabas figuram como pequenos fragmentos ‘desarranjados’ pela violência do naufrágio, aliando, assim, ambiguidade e visualidade ao poema. Similarmente, é a utilização dos sinais de pontuação como travessão, dois-pontos, ponto final e parênteses, que proporciona a formação de “blocos de peças”, se assim podemos falar, constituídos por frases e palavras que vão se distribuindo ao longo do poema: *–no extremo/Avernotenso limite – ; – ousar.;* *– capitoso regaço de Penélope –;* (*ultrassom incaptado a ouvido humano*). Este recurso denuncia, provavelmente, a técnica de “camera-eye”, atribuída por Haroldo, como uma característica importante, à poesia de Oswald de Andrade (CAMPOS, 2002-b, p. 15-17). Reproduzindo *shots* ou tomadas, vão nos chamando a atenção em face de outros fragmentos que estão postos “à deriva”. Como pequenos faróis vão conferindo um ritmo próprio à leitura, contribuindo, pois, para a organicidade do texto. Esta compreensão de “estrutura” dialoga com o sentido que a poesia de Mallarmé lhe conferiu, rompendo com a “organização meramente linear e aditiva

tradicional”, afastando “o lento e monótono silogismo” e incluindo o “dinamismo do processo de associação de imagens” (CAMPOS, 1991, p.178).

Esta visualidade iconiza ainda o percurso de Odisseu, desde quando proposto no “Averno tenso limite”, até o momento no qual o herói é tragado ao fundo do mar e resta apenas um choro agridoce: “o doceamargo pranto das sereias”. O verso seguinte “ultrassom incaptado a ouvido humano” está balizado no uso dos parênteses. Perfeito e estrategicamente posto embaixo do verso anterior, como um “equivalente”, mimetiza o som não percebido, o que está nas profundezas do mar, abaixo, velado ao ouvido humano. Do ponto de vista sonoro, a combinação dos fonemas “s”, “m” e “n”, encantam pela melifluidade, como um som mavioso produzido nas profundezas das águas do mar.

O trabalho fônico aliado à presença de palavras compostas comprova a “homenagem”, citada por Haroldo no livro que comenta “*Finismundo*”, a um dos tradutores brasileiros de Homero: Manuel Odorico Mendes. Seu método de tradução, carregado de neologismos, é sempre citado como um impulsionador do que será, no futuro, a tradução guiada pelo princípio da transcrição. A marca da coragem de inovar a língua portuguesa, por meio da tradução, utilizando de palavras e expressões não recorrentes ao cotidiano linguístico, fez de Odorico uma referência para Haroldo: o tradutor maranhense é constantemente lembrado na crítica, poesia e, sobretudo, no *modus operandi* das traduções haroldianas. Odorico Mendes, assim como Haroldo, não se intimidava diante da dificuldade de uma tradução, e o resultado deste processo, guiado por um fazer “luciferino”, transgressor, mais próximo da face poética de um texto artístico, negava uma versão comportada e “copiada” da língua original, logo, traidora por excelência:

Não é possível fazer como se fez depois de Sílvio Romero, relegar o Odorico ao nível bestialógico. Há aí realmente uma espécie de preconceito contra a criatividade da língua portuguesa, o enriquecimento dela, o tesouro da língua portuguesa que foi manipulado por Odorico (...) o meu trabalho visa exatamente fazer essa homenagem à dicção do Odorico, usando palavras compostas, neologismos, e usando o hipérbato, ou seja, certas construções deliberadamente inversas da sintaxe para pôr ênfase em determinados aspectos da frase, que são depois trabalhados foneticamente (CAMPOS, 1997a, p. 20-21).

As marcas do hipérbato, por exemplo, podem ser visualizadas em versos como: “Onde de Hércules / as vigilantes colunas à onda / escarmentam”, “Água Só”, e “Odisseu senescente / da glória recusou a pompa fúnebre.”; em palavras compostas como: Finismundo; Averno tenso; maroceano; doceamargo; em expressões e neologismos: húbris-propensa; húbris-propulso; impasse-a-ser; além-retorno; além-memória; deuses-lares; ensafirado, deslugar, extracéu. O uso dos epítetos, caro à dicção de Odorico, também está em: o-cor-de-vinho e polúmetis. A recriação das “metáforas fixas”, ou “característicos epítetos homéricos” era comum ao estilo do tradutor maranhense, momento no qual inventava seus “compósitos em português”, tendo por norte tradutores italianos de Homero, Monti e Pindemonte (CAMPOS, 2006, p.39). O método de tradução de Odorico, com seus altos e baixos, seus vícios criativos ou não, transformou-o num antecipador do fazer transcriador em terras brasileiras.

A Plagiotropia

Haroldo, em *Depoimentos de Oficina*, comentando a temática de “Finismundo”, aponta o movimento de leitura do passado como algo vivo e não estanque ou afastado de nós. Análogo ao pensamento do “*make it new*” de Pound, Haroldo quer explorar a tradição de maneira que possa renová-la:

Ponto de vista sincrônico, portanto, não diacrônico. Apropriação seletiva e não consecutiva da história. Reconstrução do passado: porém não segundo os sucessivos quadros epocais, que a recapitulação das etapas da consciência estética permitia, da maneira a mais “objetiva” possível, perfilar no eixo diacrônico; mas sim, enquanto tentativa de suscitar uma “imagem dialética” (W. Benjamim), capaz de recuperar, para utilidade imediata de um fazer poético situado na “agoridade”, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado (CAMPOS, 1997b, p. 249).

O conceito crítico de “plagiotropia” foi estudado e manipulado por Haroldo de Campos, pela primeira vez, em 1978, num curso ministrado na Universidade de Yale. Este curso almejava apontamentos sobre a “evolução das formas na poesia brasileira”. Utilizando o conceito em seu livro *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*, apresenta outra proposta para o desenvolvimento da literatura brasileira, repensando o lugar e afirmando a importância do Barroco. Segundo Haroldo, Gregório de Matos era um praticante, em potencial, da plagiotropia, quando ao produzir seus poemas, mesclava sua voz as de Gôngora e Quevedo, provando a tradução como categoria de criação (CAMPOS, 2011, p.41).

Haroldo de Campos praticava a tradução, em alguns momentos, cotejando o texto de partida com outro texto, na medida em que este oferecia uma solução tradutória viável; produzia-se, assim, um diálogo intertextual. A execução do método acabava por “ordenar” o conhecimento literário, construindo um verdadeiro “paideuma” da literatura. Estas aproximações, na maioria das vezes inusitadas, sinalizava uma nova leitura da tradição, “fazendo da tradução uma forma elevada de resgate cultural” (BARBOSA, 1979, p. 20). O método plagiotrópico repropõe a noção de diálogo, no momento em que problematiza a tradição: voltar a esta não numa perspectiva de obediência a um *continuum* literário, mas repensá-la, remastigá-la por meio do impacto com novas relações. Diz Haroldo:

A plagiotropia (...) conjuga-se com minha concepção da operação tradutora como o capítulo por excelência de toda possível teoria literária (e literatura comparada nela fundada). Assim, o nosso Gregório de Matos é tradutor (transformador) ostensivo de Gôngora e Quevedo (...) Camões e Shakespeare o são, em português e inglês respectivamente, de certas conquistas da dicção dantesca. (CAMPOS, 2005, p. 76)

Na primeira parte de “Finismundo”, a construção dos sentidos se dá na travessia e é ali, no além, no que não está dito, que se encontram as vozes de outros tempos: o tema da viagem de Odisseu volta repensado pelo traço linguístico de Dante, é aproveitado pelas conquistas formais de Mallarmé, pela prática haroldiana na Poesia Concreta, e pela dicção transcriadora de Odorico Mendes. O modo pelo qual os fragmentos se tocam, se misturam, sem nunca perderem sua identidade, sem jamais renunciarem a sua procedência, demonstra que o fazer plagiotrópico reside no diálogo, na diferença que permanece:

Em certa medida, ao tentar explicar a sua própria linguagem, o poeta fá-lo do lugar do Outro. Ao identificarmos, no texto, marcas desse Outro (AUTHIER-REVUZ, 2004), como encontramos, por exemplo, marcas de Homero em Dante, em Bocaccio, em Haroldo de Campos (...) a leitura do poema moderno, palimpsesto imenso e avassalador, exige do leitor também uma história da leitura que possa ajudá-lo a desvelar a história da leitura do poeta. (JUNKER, 2011, p.12)

A plagiotropia transforma o poema em “catalisador da experiência cultural”, como diria Barbosa (1979, p.18). Como pequenas ressonâncias que se tocam no interior de cada autor, os versos, trechos ou mesmos vocábulos retirados de seus textos de partida, ao serem confrontados na materialidade de um texto outro, trazem consigo a construção de um tipo de visão literária. No ato de justapor vozes diferentes em sua voz pessoal, a criação une-se à crítica, ao fazê-lo, traça diálogos que ajudam a entender, muitas vezes, facetas difíceis e até impensadas na poética de alguns autores.

Trabalhar com a noção de plagiotropia nos ajuda a lançar sobre Haroldo um olhar elucidador e renovador, conjugando sua crítica, criação e método de tradução. Sobre isto, Barbosa (1979, p. 15) elucida:

Quem tenha lido Xadrez de Estrelas. Percurso textual, 1949-1974, há de ter apreendido uma relação básica, muitas vezes deixada à margem pelos críticos de Haroldo de Campos: a relação entre a linguagem da poesia (...) e a leitura, pelo poeta, da tradição.

Esta leitura da tradição, além dos pontos anteriormente comentados com relação aos nomes de Dante, Mallarmé e Odorico Mendes, pode ser visualizada na primeira parte de “Finismundo”. Isto ocorre na “intromissão” do verso de Bocaccio “*Per voler veder trapassò il segno*”, pertencente ao poema “Amorosa Visione”, Canto XXVII. Somado a este temos ainda a voz de Odisseu, na quarta estrofe, em “*Il folle volo*”, trecho da Divina Comédia, *Inferno*, Canto XXVI e ao “*thánatos eks halós*” de Tirésias, Odisseia. Com fontes diferenciadas, em itálico, os trechos de Dante e Bocaccio marcam explicitamente o caráter de intertextualidade. A curiosidade provém da formatação do verso “*thánatos eks halós*” que não está grafado em itálico, apenas sua “tradução”,

localizada logo abaixo, conta com a marca². Desejando apontar seu método de tradução ao leitor, Haroldo promove o contato dos trechos em língua estrangeira com os demais versos de “Finismundo”. Esta conjunção de vozes provocará um procedimento de tradução, que será executado pelo leitor, interpretante, “co-autor da informação” (CAMPOS, 2002a, p. 83). No impacto com a língua portuguesa, a informação estética, contida no texto outro, passa por um processo de ressignificação. O leitor acabará por produzir uma nova informação estética, fruto de um confronto entre idiomas, “transcriando” o trecho original. Isto é o que percebemos na troca que ocorre entre o verso “thánatos eks halós” e sua “solução” criativa, esta sim, como uma versão autorizada pela Gestalt do poema, posta em itálico. A tradução do trecho homérico, em razão de sua formatação, justapõe-se, logo, aos demais de Dante e Bocaccio, como um texto re-criado, re-pensado pela dinâmica do diálogo, um verso autônomo. O exercício de criação, composição de significados, é impulsionado pela tradução, transformando esta em categoria criativa.

T. S. Eliot, em seu “Tradução e talento individual”, coloca excelentes questões para se pensar o desenvolvimento do conceito de plagiotropia. Para ele, a construção do artista, enquanto escritor tradicional, passava pela percepção que este deveria ter do passado como algo vivo, presente. Incorporar esta ideia implica compreender o “seu lugar no tempo” e “sua própria contemporaneidade”:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico (ELIOT, 1989, p.39).

Compreende-se, assim, que tratar a poética contemporânea isoladamente, buscando em nosso tempo unicamente sua dimensão estética e cultural, é incorrer num erro grave e redutor, é alimentar uma perspectiva simplista de evolução da literatura, na qual um movimento vem para se opor duramente ao outro. Não se pode, por outro lado, voltar ao passado com uma atitude saudosista para simplesmente copiá-lo. É preciso voltar para problematizar, reler as vozes literárias, renovando o olhar que emitimos sobre elas. Nesta perspectiva, a plagiotropia vem a ser um excelente conceito crítico para se pensar esta dialética entre o passado e o presente, nos ajudando a compreender, com mais verticalidade, o processo evolutivo da literatura. “Finismundo”, assim, abre-se em “martexto” de possibilidades, instigando sempre o leitor a repropor a viagem, repensar a passagem, exigindo o mergulho abissal na busca do ouvido sobre-humano, apurado, capaz de captar o “ultrassom” ininteligível “doceamargo” das sereias.

² O trecho de Bocaccio é uma epígrafe. Os versos de Dante e Homero estão inseridos ao longo do poema:

(...) Vigília do guerreiro – no lugar
da ventura o aventureiro
deslugar – *il folle volo* (...)
Thánatos eks halós
Morte que provém do mar salino (...)

BIBLIOGRAFIA

ALIGUIERI, D. *A Divina Comédia*. Tradução e notas Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

BARBOSA, J. A. “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quase coelum. Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, A. de. “As antenas de Ezra Pound”. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

CAMPOS, H. de. *Sobre Finismundo: A última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997a.

_____. *O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997b.

_____. “Petrografia Dantesca”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e Luz da poesia da Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002a.

_____. “Uma Poética da Radicalidade”. In: ANDRADE, O. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2002b.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ELIOT, T.S. “Tradução e Talento Individual”. In: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989

JUNKER, D. “Discurso Constelar e Contingência: A pregnância contemporânea de Mallarmé”. *Cadernos de Semiótica Aplicada (Casa)*. Araraquara, Vol. 9, n. 2, p. 1-20, 2011.

LOMBARDI, A. “Transumanar, Transcriar”. In: *Pedra e Luz da poesia da Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

MALLARMÉ, S. “Prefácio”. In: CAMPOS, A. de, et. al. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

VALÉRY, P. *Varietades*. Organização e introdução João Alexandre Barbosa. Tradução Maíza Martins de Siqueira. Posfácio Aguinaldo José Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 2007.