

## HAROLDO DE CAMPOS E A INTERPRETAÇÃO *LUCIFERINA*

Andrea Lombardi\*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Resumo:** O caminho que Haroldo de Campos empreende em sua leitura de Dante Alighieri (*Traduzir e Trovare Pedra e luz na poesia de Dante*) abre para uma leitura audaz da obra do fundador da língua e tradição cultural italiana. Traduzindo partes do *Paradiso*, ele invoca a metáfora da luz, que remete à *visão de um grande intelectual medieval da época de Dante: Robert Grosseteste*. Traduzir, para Haroldo, equivale a ler de forma hiper-crítica, provocando uma desestabilização radical no texto. *Tresler*, *tresluzir*, *transcriar*, *transparecer*: são conceitos produto do agrupamento entre *leitura/criação*, *luz* e o prefixo *trans* ou *três*. *Tresler*, por ex., pode ter o significado de *ler às avessas*, mas também: “perder o juízo” ou “dizer tolices”. Há, portanto, um movimento vorticoso em diagonal ou “às avessas” típico de Haroldo de Campos, que salienta uma tensão entre o intelecto em Dante e o caminho místico, que a luz paradisíaca deixa transparecer. O que leva Haroldo a uma recuperação de *Lúcifer (Satanás)*, de acordo com a etimologia “o que traz luz”, que segundo uma tradição popular, é dono da sabedoria superior, negada ao homem comum. Uma singular analogia com o *Golem*, da tradição hebraica.

**Palavras-chave:** Haroldo de Campos. Dante Alighieri. Teoria da tradução. Divina Comédia. Transcrição.

---

\* Formação em Letras, Università degli Studi de Roma, “La Sapienza”. Formação em Teoria Musical e Clarinete, Conservatori di Musica “S Pietro a Maiella” de Nápoles. Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo. Professor adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Departamento de Letras Neolatinas. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: lombardi.andrea@gmail.com



## HAROLDO DE CAMPOS AND THE LUCIFEROUS INTERPRETATION

**Abstract:** The path that Haroldo de Campos takes on his reading of Dante Alighieri (*Pedra e Luz na Poesia de Dante*) opens a new view on the work of the great Italian author. Translating parts of the *Paradiso*, he invokes the metaphor of light, which alludes to Robert Grosseteste vision, a great intellectual of the Middle Ages, of Dante's age. Translating, to Haroldo de Campos, is equivalent to realize a hypercritical reading, which causes a radical destabilization in the text. *Tresler*, *tresluzir*, *transcriar*, *transparecer*: these all are concepts Haroldo uses. They are the product of the coupling between reading/creating, light and the prefix *trans* or *tres*. *Tresler*, e.g., whose meaning may be "read in reverse", can also be read as "losing his mind" or "talking nonsense". There is therefore a vortical motion in diagonal or "upside down" typical of Haroldo de Campos, which highlights a tension between intellect and mystical path in Dante, revealed by the Paradise light. And this makes Harold recover *Lucifer* (Satan), from his etymology "which brings light", and who, according to popular tradition, is the owner of superior wisdom, denied to the common man. A striking analogy with the Golem, of the Jewish tradition.

**Keywords:** Haroldo de Campos. Dante Alighieri. Translation theory. Divine Comedy. *Transcreation*.

A primeira forma corporal, que alguns chamam Corporeidade (*corporeitatem*), eu mantenho ser a luz. [...] Corporeidade é o que necessariamente segue da extensão da matéria em três dimensões.

*Robert Grosseteste*

Em sua leitura de Dante Alighieri, empreendida em vários momentos de sua obra e publicada em *Pedra e luz na poesia de Dante*, Haroldo de Campos (1998) trilha um caminho muito ousado, na leitura e na tradução: algo denovo em relação às interpretações já realizadas na extensa fortuna crítica de Dante. Dante é o marco da tradição literária e cultural italiana e europeia por excelência. O próprio Dante foi objeto de execração: ele quis colocar, entre

outras o Papa Celestino V no Inferno e teve sua obra posta no *index* dos livros da Inquisição: por suas posições heréticas e por sua língua carregada de realismo cotidiano. Tratar de Dante é um desafio, pois há múltiplas gerações de leitores, tradutores, retradutores: Haroldo sugere, por exemplo, ler Guido Cavalcanti, grande mestre de Dante e do *stil novo* e amigo do poeta, através da singular leitura que o próprio Dante fez do texto de Cavalcanti, proposto na tradução inglesa por Ezra Pound e traduzido, do inglês para o português. O conceito do Amor-central para o nascimento da poesia moderna e para Dante – transforma-se em luz:

Nel ciel che più della sua luce prende,  
fù ioe vidi cosa che ridire  
ne sa ne può chi di lassù discende (Par. I, 4-6)

[No alto céu, onde mais a luz se incende  
Eu fui, e vi tais coisas, que dizer  
Não sabe ou pode quem de lá descende]  
(CAMPOS, 1998, p. 85)<sup>1</sup>

A luz divina, metáfora de uma luz ofegante, absoluta, definitiva é intraduzível. Ela apresenta um desafio à representação, pois “não se pode” ou “não se sabe” *repetir* o que se viu. A viagem, que iniciara no signo do Amor por Beatriz, muda de rumo, pois se fixa num conjunto de luzes resplandecentes.

Seguindo Erich Auerbach (1991), o grande crítico “clássico”, Haroldo aponta a tendência de Dante em abarcar o sistema de Aristóteles com os vigorosos exemplos de neoplatonismo e de misticismo:

No *Paraíso*, empenhado em reconciliar o sistema tomista com a ideologia místico-amorosa do *cor gentile* (Auerbach), Dante prolonga, sustenta e totaliza essa especulação radiosa sobre um Amor que é Luz. (CAMPOS, 1998, p. 70)

O Amor, segundo Haroldo, em Dante torna-se luz ou, definitivamente, é luz. Dante evidentemente recupera uma visão herética, influenciado pelo neoplatonismo do amigo e mestre Guido Cavalcanti, e com isso assume também uma implícita defesa de seu suposto *averroísmo*, uma leitura de Aristóteles em contraste com a concepção cristã: “A mediação” – acrescenta Haroldo a propósito da tradução de Ezra Pound – se faz pelo trâmite da hipótese especulativa de que Guido Cavalcanti (1259-1300) tenha de algum modo conhecido a filosofia da luz de Robert Grosseteste (1168-1253), Bispo de Lincoln (Inglaterra), cujo pensamento sobre a luz reportamos na epígrafe. Grosseteste (numa tradução irônica: “A grande cabeça”) foi considerado um dos homens mais eruditos de sua época. Colega de Roger Bacon, foi o primeiro chanceler da Universidade de Oxford que, portanto, contribuiu para fundar. Em numerosas publicações, Grosseteste deixou um decisivo legado para o caminho da ciência. Defendeu um movimento chamado significativamente *perspectiva*, algo que define uma concepção da ciência flexível e que, na Renascença, dará o nome a uma das mais revolucionárias transformações na visão. Pois a perspectiva acresce uma *interpretação* à visão e a transforma numa metáfora (ou seja: uma leitura, uma superposição em relação ao que é realmente *visto*). Entre os tratados redigidos por ele estão *De sphaera* (sobre astronomia), *De luce* (sobre a metafísica da luz), em que defende que o mundo foi criado pela autodifusão em forma esférica de um ponto luminoso. Escreveu também *De iride* (sobre o arco-íris) e comentários sobre a filosofia de Aristóteles. Mesmo não sendo considerada herética, a teorização da luz como elemento primordial, que Grosseteste faz com grande vigor, dá espaço a uma oposição, se não propriamente a um conflito, entre luz e energia divina: “La gloria di colui che tutto move/ per l’universo penetra, e risplende/ in una parte più e meno altrove”, [A glória de quem tudo o mais comove/ Pelo universo penetra e resplende,/ E mais, e menos, suas artes move] (CAMPOS, 1998, p. 85). O texto dá a entender que a glória divina penetra assim como a luz. E no *Empíreu* (o último ou o mais alto céu, o céu *sobre o fogo*), temos o lugar onde a luz se *incandesce*, (“*nel ciel che più della sua luce prende*”: ou seja, um

céu sobrecarregado de luz). Na famosa *Epístola a Cangrande della Scala* (mecenas de Dante em seu exílio de duas décadas de Florença), aparece uma expressão ainda mais explícita: *Gloria Dei, sive lux*, em tradução: *glória de Deus, ou seja da luz*, onde a glória é diretamente justaposta à luz:

Depois de ter antecipado tal verdade, ele continua falando do Paraíso por perífrases. E diz que foi naquele céu (o Empíreu) que recebeu de forma mais abundante a glória de Deus, ou seja da luz. ...É chamado de Empíreu, o que significa “céu ardente por seu próprio fogo”. (ALIGHIERI, 2012, tradução minha)

*Gloria Dei, sive lux*, poder-se-ia dizer com Grosseteste. Aqui a essência de Deus tornou-se luz. A leitura que Dante faz da obra do amigo Guido Cavalcanti, portanto, parece estar incorporando as ideias de Grosseteste. A luz pode ser considerada uma ideia-base na *Divina Comédia*, mas é no *Paraíso* que ela se torna ideia fundamental. O *Empíreu* é reservado para anjos, deuses, santos e seres abençoados, um lugar que em cosmologias antigas deveria ser ocupado pelo fogo. De resto, a criatura à qual dedicamos o título desse texto, Lúcifer, aparece no Inferno, como criatura de luz, como esclarece Haroldo Campos:

Hibernado no gelo central, suspenso no vazio, reina Lúcifer, o antigo “portador da luz” (lat., *lucifer*), também Lusbel, o mais belo dos anjos (“*La creatura ch’ebbe il bel sembiante*”), (Inf. XXXIV, 18), agora luz caída, ex-lume (“*colui che fu nobil creato*”) e que caiu “*folgoreggiando*”, Purg. XII, 25-25 (CAMPOS, 1998, p. 76)

O caminho da Comédia, do fogo do Inferno para as alturas árduas do Paraíso, passa por uma transformação, que é ao mes-

mo tempo uma passagem do conceito de Amor ao de *Luz* e uma verdadeira conversão, pois provoca uma mudança existencial. É o texto que realiza, acompanha ou prefigura essa mudança, pois a viagem é ficcional, onírica. O caminho é, de certa forma, uma sublimação (do Amor, da morte da amada, de elementos terrenos) prefigurados pelos conceitos e pelas palavras. Uma máquina literária que descrevendo aparentemente o mundo, acabamoldando-o e recriando-o. Literatura para Dante (e para Haroldo de Campos) revela-se o engenho (necessariamente irônico) autorreflexivo, solilóquio profundo e conversa coral (com seus leitores). Algo poderoso, algo que se volta sobre a si mesmo: espelho reflexo de um olhar sobre a materialidade da escritura. Pode-se dizer que o caminho da literatura desvenda uma presença crescente, imponente de restos de sentido, nos interstícios do tecido da linguagem. A aventura da escrita é sempre mais aventura sobre a escrita, uma escrita que se ergue e vislumbra que a aventura está nela mesma e não é por ela “relatada”. Remeto à abertura de um texto famoso do *trans-tradutor* brasileiro:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e re-  
meço e arremesso/ e aqui me meço quando se vive sob a  
espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o  
começo da por isso meço por isso começo escrever/ mil  
páginas escrever milumapáginas para acabar com a escri-  
tura para/ começar com a escritura para acabarcomeçar  
com a escritura por isso/ recomeço por isso arremeço por  
isso teço escrever sobre escrever é/ o futuro do escrever  
sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-/ pági-  
nas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites  
e páginas/ mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço  
onde escrever sobre o escrever/ é não escrever sobre não  
escrever[...].(CAMPOS, 1984, p. 1)

Uma escrita que em seus soluços, interrupções, vacilos tem a  
vocalização de escutar-se/auscultar-se e faz da memória desse amál-

gama sonoro motivo para *ensimesmar-se*. Essa é uma escrita (uma visão da escrita, uma interpretação criativa dessa escrita) que trata de num lado “fechado” da linguagem-escrita, seu lado místico ou *anagógico* (definido assim por Dante na *Epístola a Cangrande della Scala*). *Ensimesmar-se*, um típico verbo que Haroldo poderia ter retomado de Dante e que percebemos como perfeitamente contemporâneo. O começo/recomeço/remoço e ...*arremesso* e o *meço* (de medir) desestabilizam a ideia de um começo ontológico, definitivo.

Essa literatura nasce (na reflexão teórica) e renasce (nessa gui-nada haroldiana) fortalecida e recupera um ímpeto mágico do Ro-mantismo (a começar pelo círculo “mágico” ou hermenêutico de Schleiermacher ou a vocação revolucionária de Novalis). Convém, nesse contexto, a propósito da influência da luz na obra de Dante e seu mestre Cavalcanti, lembrara crítica Maria Corti (2003,p. 9) que,em *Scritti su Cavalcanti e Dante*,afirma a ideia de uma imuta-bilidade do passado:

Parafraseando os versos do trágico grego Agatão, que Aris-tóteles já lembrou em a *Ética a Nicômaco* (VI, I), Alberto Magno escreveu que Deus não consegue realizar uma única coisa: mudar o passado; *quae enim facta sunt, fieri non pos-sunt...*(CORTI, 2003, p. 9)

Entretanto, na visão *luciferina* da literatura, que Haroldo de Campos constrói por meio de sua tradução de Dante, a literatura possui essa faculdade máxima, que nem a Deus pode ser atribuída: ela relê o passado, como sugere o narrador/escritor do famoso ensaio Kafka e seus precursores” (BORGES, 1989, p. 490-498).

e subverte esse passado que se revela fruto de uma con-strução literária (pense-se, como exemplo, no episódio bí-blico do Salomão, em que o tempo é levado a se deter). É altamente provável que em sua tradução de Dante, Harol-

do, seu engenhoso leitor, descubra uma coincidência sobre os imensos poderes da literatura. Pois é aliteratura, como *Pierre Menard*, como qualquer leitor em sua tarefa de releitura infinita, que relê o passado e nisso o transforma: o passado da história, de *nossa* história, da história literária. A literatura reorganiza o conjunto dos conhecimentos, das visões, das impressões. A leitura perpassa a tradução de Ezra Pound, pela própria retradução de Haroldo para o português: “agora Cavalcanti via Pound via Dante”, glosa Haroldo: torna-se uma hiperleitura ou hipertradução. Como o próprio texto afirma: Haroldo “traduz (treslê?! tresluz)” (CAMPOS, 1998, p. 72).

O trabalho de tradução do Haroldo é uma tarefa árdua. E o adjetivo árduo define seu estilo tradutório. Pois árduo, remonta ao latim *arduus*, ao celta *sublime*, ao galês *mais alto* e ao grego *arden* = *no alto*, *Orth- os* = reto, no alto, erigido (veja-se *ortodoxo*), da mesma raiz do persa *arda* = alto, que parece remontar à raiz *ar* = puxar, ... “levanto, para o alto” e parece descrever o movimento complexo e sublime da tradução (DEVOTO, 1990).

Afora os seis cantos do *Paraíso*, a última das três partes de *Divina Comédia*, *Pedra e luz na poesia de Dante*, inclui a tradução das *Rime Petrose*, as mais ásperas e difíceis da produção poética de Dante e, finalmente, uma amostra de textos de Guido Guinizelli e de Dante, que podem ser considerados os textos básicos do *Dolce Stil Novo*, o movimento ao qual Dante se filia, ou melhor: o movimento que ele próprio *define* e cria como seu precursor. *Ao coração gentil retorna Amor*, de Guido Guinizelli, o manifesto poético deste que pode ser considerado o pai daquele movimento. O primeiro soneto de Dante (*Ao coração gentil, de Amor cativo*), da *Vita Nuova*, testemunha sua adesão ao *Dolce Stil Novo*; a resposta de Guido Cavalcanti por meio de outro soneto (*Soneto 37*) e uma famosa balada deste amigo de Dante completam o quadro. O volume termina com uma balada à moda toscana de autoria do próprio Haroldo de Campos, uma forma de conferir atualidade ao *Duecento*, dialogando com ele.

As traduções, os ensaios e as notas desse grande poeta brasileiro proporcionam uma introdução ao texto original italiano que, mesmo para especialistas da língua, é bastante complexo, desmentindo em parte a crença de que a leitura do original sempre deve anteceder a leitura crítica. Os ensaios por si constituem um acréscimo significativo à fortuna crítica dantesca, vindo do outro lado do oceano, “por trás do sol”, como Dante escreveu sobre o Canto de Ulisses (*Inferno*). O cerne dos resultados investigativos de Haroldo é uma problemática concentrada na forma de expressão, o que aponta para a dificuldade, uma metafórica “impossibilidade” de expressão. Num universo feito de luzes resplandecentes, cintilações ofuscantes, espelhos (*Paraíso*, II, 97<sup>2</sup>) que forcem uma revisão das faculdades da imaginação (*Paraíso*, I, 88-90<sup>3</sup>), o próprio intelecto se descobre incapaz de produzir signos adequados e a mente chega a seu limite: “a mente assim, diante do demasiado/ manjar, saiu de si, sobreexcedeu/ e já não sei lembrar quanto é passado” (*Paraíso*, XXIII, 43-45). Em italiano, aqui: “La mente mia così, tra quelle dape/ fatta più grande, di sé stessa scío / e che si fesse rimembrar non sape”(CAMPOS, 1998, p. 126-7). O intelecto transcende as leis e as condições de seu curso normal, *sobreexcede*(ou “sai de si”, original italiano), o que equivale a uma espécie de morte e superação ou transcendência, uma experiência místico-anagógica.

No início do caminho tradutório de Haroldo parece estar a exortação de Ezra Pound, *Make it new!*, a partir do qual empreende uma releitura da poesia universal, por amostras, escolha. A viagem como metáfora da leitura constitui a introdução do II Canto do *Paraíso* e permite acompanhar uma profunda transformação na Comédia:

Ovoichesiete in piccioletta barca,/desiderosi d’ascoltar, seguiti/  
dietro al mio legnoche cantando varca,// tornate a riveder li vostriliti:/  
non vi mettete in pelago, chéforse,/ perdendo me, rimarrestesmarriti (Par. II, 1)

[Ó vós que em barca pequenina e lassa,/ Por amor de escutar,  
me haveis seguido/ A nau cantante que desonda e

passa,...Volvei sem mais ao porto conhecido:/ O mar é  
alto, basta de porfía,Pois me perdendo, vos tereis perdido  
(CAMPOS, 1998, p. 98-99)

O barco com os leitores que chega ao porto é um modelo conhecido e a viagem, como transferência e transformação, domina a *Comédia*, pois ela é metáfora não somente da aventura do protagonista *Dante*, mas induz o leitor a uma outra viagem, que é, em seu propósito, transgressiva: contra o senso comum na leitura do texto conforme a época de Dante e, por outro lado, para superar as interpretações esquemáticas. A viagem permite uma ponte com uma viagem angustiada, relatada no Canto I do *Inferno* (22-27), onde o personagem Dante se encontra perdido, na *selva escura*.

E come quei che con lena affannata/ uscitu fuordel pelago  
a lariva/ si volge a l'acqua perigliosa e guata, // cosil'animo  
mio, ch'ancor fuggiva, / si volse a retro a rimirarlo passo/  
che non lasciò già mai persona viva (Inf. I, 22-27)

[E como quem a respirar arfava, / Escapando do pélagos à deriva, / E as águas perigosas remirava, ... assim minh'alma, ainda fugitiva, / voltou a olhar atrás aquele passo / Em que pessoa alguma ficou viva] (GRAÇA MOURA, 1996, p. 31)

O motivo da viagem terá, na *Divina Comédia*, seu emblema na aventura de Ulisses. Uma viagem que é comparada (pela angústia do perigo) a um voo, a um *folle volo* (“de’remifacemmo ali alfolle volo”, “Já dão os remos asa ao voo tolo”) (Inf., XXVI, 124, GRAÇA MOURA, 1996, p. 240-1). Um voo *louco* ou – como Haroldo propõe – *tresloucado*. Dante – como muitos autores apontaram – se identifica com Ulisses, pois sua própria viagem (a do Dante) é considerada uma *loucura*: “temo que a vinda mor loucura seja”, declara Dante como personagem no Canto II, 35 (GRAÇA MOURA, 1996, p. 41).

Há aqui uma identificação entre Dante e Ulisses. Dante-Ulisses afirma com seu exemplo uma leitura contra a tradição, uma leitura/viagem/voo *tresloucados*, um adjetivo caro a Haroldo. A própria personagem de Ulisses, que na Divina Comédia adquire feições completamente diferentes do Ulisses do *nóstos* da *Odisseia*, é uma invenção de Dante, uma sua releitura. Pois esse Ulisses *luciferino* choca-se contra a suposta impossibilidade da representação e a necessidade de ir além, de ultrapassar as “colunas de Hércules”, de enxergar o além, “o mundo sem gente.” O Ulisses do Canto XXVI do *Inferno* representa uma releitura e uma distorção radical do herói da *Odisseia*, pois ultrapassa os limites do mundo conhecido, para além das míticas colunas de Hércules (ou seja de Gibraltar). Ele não é movido pela nostalgia, sua viagem não representa um *nóstos*, um retorno a Ítaca, nos braços de Penélope. O Ulisses de Dante é um navegador temerário e ousado, que empreende sua viagem, consciente de que será sua última. Ele sabe merecer ser punido pela ousadia, mas sacrifica sua vida em prol da *virtude e canoscenza*, coragem e conhecimento. Não é necessariamente um suicida, mas, fugindo de certa forma do modelo da *figura* (que segundo Auerbach (1991) uniria exemplaridade e autenticidade histórica) ele é a sublimação pura do humano. O que move Ulisses é um plano, uma estratégia, um objetivo, em que ele – humano – irá resgatar covardia e rebaixamento: “Fatti non foste per viver come bruti./ ma per seguir virtute e canoscenza”(Inf., XXVI, 119),[Feitos não fostes para viver como brutos./Mas para seguir virtude e conhecimento] (GRAÇA MOURA, 1996, trad. adaptada).

O Ulisses de Dante grita em direção à tripulação temerosa, pois ele está em busca de algo que pertence ao futuro, procurando a montanha do Purgatório, que é também seu passado: sua origem, uma bandeira e um não lugar e, também, um caminho para redenção, para o resgate que coincide com sua morte. É o primeiro personagem que ousa e consegue descrever a própria morte. Ulisses, até o último instante convicto de sua ação radical, realiza a impossível descrição da própria morte, algo que é realizado, embora não possa teoricamente ser descrito, e que constitui o limite da

literatura (e da vida), quando o mar se fecha sobre o navio e seus tripulantes. E Ulisses (de Dante) comenta: “e infinche’l mar fu sopra noirichiuso”(Inf., XXVI, 142), [e o mar finalmente sobre nós fechou] (GRAÇA MOURA, 1996, com adaptações)<sup>4</sup>.

A representação da superação extrema da morte e de sua representação – pois Ulisses é um protagonista testemunho de sua morte como um protagonista da literatura de testemunho, da literatura contemporânea– é resultado de uma tensão da linguagem, do texto poético de Dante, algo que inspira uma reflexão no plano teórico. A leitura pode experimentar uma *sublimação*, um voo para o alto, uma consciência de uma (im)possibilidade.

A cena da viagem descrita no Canto I do *Paraíso* leva para um percurso que atravessa diagonalmente o texto da Comédia, desde a revelação de Beatriz: uma visão que ofusca, que fita o sol e não recua.

Surge aos mortais por focos de fulgores/ Vários a luz do mundo; ...Essa luz repartindo-se fizera/ Noite aqui, dia lá, e agora branca/ Alumiaava uma parte, e enegrecera// A outra; Beatriz vejo que estanca/ Do lado esquerdo, e os olhos no sol fita:/ Nem olho de águia que na luz esbranca (CAMPOS, 1998, p. 87-8)

Dante olha para Beatriz e olha o sol e ambos fixam estáticos a olhar a luz. A luz torna-se ofuscante. Há um momento de suspensão do texto, da compreensão. Pouco depois aparecem os enigmáticos versos: “Trasumanar significar per verba | non si poria” (Par.I, 70-1), ou seja: “Transumanar significar *per verba*/ não saberia” (CAMPOS, 1998,p. 91). *Transumanar* como *transcriar* é um ir além (como Ulisses), no terreno das palavras, pois o último canto do *Paraíso*, o XXXIII, alcança o ápice da inefabilidade:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio/ che ‘l parlar mostra, ch’a tal vista cede, e cede la memoria a tanto oltraggio./ Qual è colüi che sognando vede, che dopo ‘l sog-

no/ la passione impressa rimane, e l'altro a la mente non  
riede (Par. XXXIII, 55-60)

[Desde esse instante o ver me foi demais,/ calou-me a fala,  
que a tal vista expira,/ como expira a memória neste mais.//  
Que nem aquele que sonhando mira/ algo, e do sonho acor-  
da e tem impressa/ a paixão, quando a mente o mais retira  
(CAMPOS, 1998, p. 152)

A partir desta explosão de luz no *Paraíso* a tradução de Haroldo oferece uma possibilidade de inversão radical, um efeito da operação de tradução, como caminho iluminador: “Cosmonauta em transnavegação luminosa. Como antes fora espeleólogo das profundezas terrestres em seu descenso ctônico, infernal, Dante, na culminação do *Sacrato* Poema, assiste à reconversão do cinético em figural, do óptico em icônico...” (CAMPOS, 1998, p. 74-5).

A culpa de Lúcifer, segundo leitura de Haroldo, foi de *traspasar del segno*, ultrapassar o limite, o signo, mas nisso Lúcifer encarna perigosamente a função do leitor, com ambas as características: sua ambição à luz, ao conhecimento, e sua necessária rebeldia à interpretação tradicional. A tradução sugere uma superação do texto original sendo uma “empresa luciferina”. Ela aponta para uma “leitura retrocessiva do *Inferno*, agora como inverso simétrico da metáfora da luz”, onde o *Amor* (visto como luz e fogo) é absolutamente ausente. Um verdadeiro paradoxo e uma leitura nova de Dante.

A luz que aparece com tanta força no *Paraíso*, uma “luz paradisíaca” – como foi chamada por Haroldo (1998, p. 67) em *Pedra e luz* e, ao mesmo tempo, “no *Paraíso*”, empenhado em reconciliar o sistema tomista com a ideologia místico-amorosa do *cor gentile* (Auerbach), Dante prolonga, sustenta e totaliza essa especulação radiosa sobre um Amor que é Luz. *Pedra e luz*. Daqui uma ponte que passa pelas especulações de Robert Grosseteste, filósofo medieval e grande investigador da função da luz:

A mediação se faz pelo trâmite da hipótese especulativa de que Guido Cavalcanti (c. 1259-1300) tenha de algum modo conhecido a filosofia da luz de Roberto Grosseteste (1168-1253), para quem: *Lux prima forma in materia creata (...)* *Luz per se in omnem partem se ipsam diffundit.* (CAMPOS, 1998, p. 71)

A propósito dessa ligação entre Cavalcanti e a metafísica da luz de Grosseteste, Maria Corti (2003, p. 118-120) acrescenta:

O aspecto talvez mais fascinante do *Paraíso* dantesco é a realização de uma grande poesia construída sobre dois momentos da atividade contemplativa: aquela do *excessus mentis* ou êxtase místico e outro da contemplação intelectual.

Dante (narrador) afirma aqui que

Nelcielchepiù de la sua luce prende/ fu' io, e vidi cose  
cheridire/ né sa né può chi dilàsù/ discende; perchéappres-  
sando sé al suo disire,/ nostroitelletto si profunda tanto,/  
chedietrola memoria non può ire (Par.I, 4-9)

[No alto céu, onde mais a luz se incende/ eu fui, e vi tais  
coisas, que dizer/Não sabe ou pode quem de lá descende;  
...Porque apressurando-se ao querer/ Sumo, o intelecto se  
aprofunda tanto/ Que a Memória não segue o seu correr.]  
(CAMPOS, 1998, p. 85)

Há uma tensão entre o intelecto em Dante e o caminho místico, que a luz paradisíaca deixa transparecer. Quase uma cisão. O que leva a uma recuperação de Lúcifer, de sua origem etimológica: *lucem ferre*, o que traz luzou fogo. Por sua vez, a mitologia judaico-cristã atribui a Lúcifer uma atitude rebelde. Na tradição clássica indicava a estrela da manhã, ou seja, o planeta Vênus (também conhecido como *Phosporus*). Em hebraico *Helel*, em grego φωσφόρος. *Lúcifer* é o nome com que é indicado Satanás, pela

interpretação rabínica e depois patrística e que remontaria a um período anterior ao da queda do Paraíso. Na *Divina Comédia* o encontro com Lúcifer é realizado no Canto XXXIV do *Inferno*, o mesmo que descreve a transferência do Inferno para o Purgatório. Lá Lúcifer é apresentado como um corpo monstruoso plantado no açude, que com suas três caras mastiga Judas, Brutus e Cássio. Segundo uma tradição popular, Lúcifer seria dono da sabedoria superior, que é negada ao homem comum. O que estabelece por seu tamanho e caráter monstruoso e, ao mesmo tempo, sua potencialidade positiva, uma singular analogia com a figura do Golem, da tradição hebraica.

## Notas

1. Comparando aqui a tradução de Haroldo de Campos com aquela – notável – de Graça Moura, nota-se a audácia do poeta e tradutor brasileiro: ele traduz *nelciel* com *No alto céu*. Com isso a tradução acentua o movimento ascendente, que é importante para sublinhar a transformação.

2. (97) Tre specchi prenderai; e i due rimovi / da te d'un modo, e l'altro, più rimosso, / tr'ambo li primi li occhi tuoi ritrovi. 100 Rivolto ad essi, fa che dopo il dosso / ti stea un lume che i tre specchi accenda / e torni a te da tutti ripercosso. (97) Toma de três espelhos; um retira/ mais distante; mais cerca, lado a lado,/ iguala os outros dois; entre eles mira. 100 Estando tudo assim configurado, / vê que uma luz por trás os três acenda/ e a ti tonre o reflexo triplicado (CAMPOS, 1998, p. 107).

3. (88) Tu stesso ti fai grosso/ col falso imaginar, sì che non vedi / ciò che vedresti se l'avessi scosso.

(88) No falso engrossa o imaginar, e nada/ permite que tu vejas, e não vês/ quando veria a vista liberada (CAMPOS, 1998, p. 93).

4. e infin che 'l mar fu sopra noi richiuso (Inf. . XXVI, 142), (ALIGHIERI, 1975, p. 533).

## Referências

ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia**. Milão: Rizzoli, 1975. 3 vols. [a c. D. Mattalia]

\_\_\_\_\_. **Lettera a Cangrande della Scala**. Tradução Maria Adele Garavaglia. Disponível em: <<http://www.classicalitaliani.it/dante/cangran.htm>>. Último acesso em 01/01/2012.

AUERBACH, Erich. Figura. In: \_\_\_\_\_. **Studi su Dante**. Milano: Feltrinelli, 1991. p. 176- 226.

BORGES, Jorge Luiz. “Kafka e seus precursores”. In: BORGES. *Outras inqui-sições*. 1989, p. 490-498

CAMPOS, Haroldo de. **Pedra e Luz na Poesia de Dante**. Prefácio Andrea Lombardi. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

\_\_\_\_\_. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 1984.

CORTI, Maria. La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi. In: \_\_\_\_\_. **Scritti su Cavalcanti e Dante**. Torino: Einaudi, 2003.

DEVOTO, Giacomo. **Avviamento all'etimologia**. [Roma]: Le Monnier, 1990.

GRAÇA MOURA, Vasco. **A Divina Comédia de Dante Alighieri**. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1996.

Recebido em: 12/02/2014

Aceito em: 23/05/2014