



## A(S) MÁQUINA(S) DO(S) MUNDO(S): RELEITURA E INTERTEXTO ENTRE DANTE, CAMÕES, DRUMMOND E HAROLDO DE CAMPOS

Pedro Leites Junior (UNIOESTE)<sup>1</sup>

**Resumo:** A criação artística, apesar de constituir-se em um ato subjetivo, individualizado, tal individualidade e direção fenomenológica devem ser consideradas apenas em parte. Um autor que nasce em determinada época e local terá uma “formação intelectual-criativa” e ideológico-social específica, condizente, de uma forma ou de outra, com aquela conjuntura sócio-cultural à qual está disposto; porquanto, sua obra representará mimeticamente a realidade, fática e/ou simbólica, em que se encontra. Tais rastros de ideologia, “marcas” culturais, de dada sociedade, como os próprios termos afirmam, remetem a uma “transformação histórico-social”: as culturas transformam-se tendo por premissa aquilo que as antecedeu. Nesse sentido, no âmbito literário, a intertextualidade configura-se como premissa mesma para o entendimento/legibilidade da obra, que se constitui, destarte, conforme os arquétipos e séries que a precedem, a partir do diálogo estabelecido com tais, estando este contato revelado na materialidade textual. Partindo de tais pressupostos, este trabalho propõe um estudo comparativo que evidencie com que nuances se dão as relações intertextuais entre a *Commedia*, de Dante, *Os Lusíadas*, de Camões, *A Máquina do Mundo*, de Drummond e a *Máquina do Mundo Repensada*, de Haroldo de Campos, no que diz respeito ao trato de uma cosmogonia eliciada a partir do conceito de “Máquina do Mundo”.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Literatura Comparada. Máquina do Mundo.

**Resumen:** La creación artística, aunque se constituya como un acto subjetivo, individualizado, tal individualidad y sentido fenomenológico deben ser considerados solamente en parte. Un autor que nace en determinada época y lugar tendrá una “formación intelecto/creativa” y ideológica/social específica, que si refiera, de una manera u otra, a la coyuntura social y cultural a que está dispuesto; por lo tanto, su obra representará mimeticamente la realidad, fáctica y/o simbólica, en que se encuentra. Tales rastros de ideología, “huellas” culturales, de determinada sociedad, como los propios términos afirman, remiten a una “transformación histórica y social”: las culturas se transforman teniendo por premissa aquello que las antecedió. En este sentido, en el ámbito literario, la intertextualidad se configura como premissa propia para el entendimiento/legitimidad de la obra, que se constituye, así, conforme los arquetipos y series que la preceden, a partir del diálogo establecido con tales, estando este contacto revelado en la materialidad textual. Partiendo de tales presupuestos, este trabajo propone un estudio comparativo que evidencie con que matices se dan las relaciones intertextuales entre *Commedia*, de Dante, *Os Lusíadas*, de Camões, *A Máquina do Mundo*, de Drummond, y *Máquina do Mundo Repensada*, de Haroldo de Campos, en lo que se concierne al tratamiento de una cosmogonía que tiene como base el concepto de “Máquina del Mundo”.

**Palabras clave:** Intertextualidad. Literatura Comparada. Máquina del Mundo.

---

<sup>1</sup> Aluno do Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Letras, com Área de Concentração em Linguagem e sociedade, nível de mestrado (Bolsista CAPES – CNPq). CECA – Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – *Campus* de Cascavel, Paraná, Brasil. Endereço eletrônico do autor: neanderthalstradivarius@hotmail.com.

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. [...] Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo seu sentido. [...] Mas, em contrapartida, é preciso que o texto ‘citado’ admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar, para conotar. [...] Mas, ainda aí, a análise trai o movimento, e é com mais justeza que diremos que, ao mesmo tempo, o texto aproveitado denota e renuncia a denotar, é transitivo e intransitivo, tem o valor de significado a cem por cento e de significante a cem por cento. (Jenny, 1979, p. 22).

Se o texto clássico é equivalente do universo e ressoa como pano de fundo no inconsciente coletivo, como afirma Ítalo Calvino (2002), é por meio dos processos de releitura, por meio da intertextualidade, que este se reavivará ao longo do tempo. Nessa linha de apreensão temos que “*i classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture hanno attraversato*”.<sup>i</sup> (Calvino, 2002, p. 7 - 8). Por conseguinte, se o dialogismo é inerente à própria linguagem, como afirma Bakhtine (1996) e se “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 2005, p. 64), podemos tomar a relação intertextual como premissa mesma para o entendimento/legibilidade da obra literária, que se constitui, nessa perspectiva, conforme os arquétipos e séries que a precedem, a partir do diálogo estabelecido com tais. No polifônico processo de trocas, as noções de autoria, originalidade e propriedade se relativizam, uma vez que “as ‘influências’ não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro” (Perrone-Moisés, 1990, p. 94). Ademais, nesse sentido, o texto literário relaciona-se não só com outros textos literários que o precedem como também com sistemas de significação não literários.

No entanto, ainda que possa se tomar o dialogismo entre as obras como uma rede de intertextualidade que emerge sob os signos da pluralidade, heterogeneidade, polifonia e quebra de hierarquia que nos remeta, em última análise, a uma perspectiva rizomática<sup>ii</sup>, Laurent Jenny (1979, p. 14) atenta para o fato de que “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. Parece premente, nesse ponto, relacionar o que diz Laurent Jenny à figuração da biblioteca borgiana<sup>iii</sup>: na medida em que o escritor tenha consciência do caráter dialógico do texto literário, a intertextualidade, a permanência de um (ou múltiplos) texto(s) noutra, pode dar-se na medida em que há uma capacidade assimiladora dos textos outros segundo o veio dum leitor determinado que escreve, consultando o arcabouço de livros, porém editando-os segundo sua pena. A assimilação e transformação nos remetem, ainda, à antropofagia oswaldiana<sup>iv</sup>: não é sem filtrar, isto é, deglutir, que a transformação se dá, assim como a assimilação é direcionada àquilo que é valioso; configura-se, pois, como apropriação devoradora e deglutidora. “A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e absorção da alteridade” (Perrone-Moisés, 1990, p. 95).

O trabalho intertextual, todavia, conforme aponta Laurent Jenny (1979), pode revelar-se tanto na “reativação dos sentidos” da obra primeira como, movida pelo veio crítico, mostrar-se na renúncia ou desconstrução do discurso anteposto. Assim, olhando para o interior do texto, buscando na estrutura textual os indícios reveladores das relações intertextuais, “o objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptos, absorção e integração de elementos na criação da obra nova” (Perrone-Moisés, 1990, p. 94). Partindo, pois, da dialética entre presente e passado, contemporâneo e antigo, vindo no resgate consciente de um discurso passado, tomado por canônico, a possibilidade da *reconstrução* de sentidos e exploração de “novas” possibilidades estéticas, procedemos à breve apreciação de quatro obras poéticas que dialogam no que diz respeito ao trato de uma cosmogonia eliciada a partir das figurações da “Máquina do Mundo”, são elas, a *Commedia*, de Dante, *Os Lusíadas*, de Camões, *A Máquina do Mundo*, de Drummond e a *Máquina do Mundo Repensada*, de Haroldo de Campos.

Se a obra, em sua estrutura condicionante e seus elementos internos é determinada pela inserção histórica em dada esfera social e se o indivíduo, também ele, é atravessado culturalmente por um substrato histórico que acusa sua constituição de ser ideologicamente formado, nos afastamos da ideia de que a manifestação artística advenha de um ato isolado e da produção de um único indivíduo. Não se trata aqui de atribuir à conjectura social o papel criador, hodiernamente atribuído ao indivíduo, ao autor, mas sim de evidenciar que as próprias representações de mundo, de realidade, de verdade, são externas ao indivíduo, dizem respeito a construções humanas de fundo cultural, simbólico e cognitivo. Essa é a premissa motriz da arte e da representação, entre as quais engendra-se a noção de *figura*:

Considera-se a literatura ser representacional quando produz uma *figura* de uma realidade, seja psicológica ou social, particular e historicamente reconhecida, seja, de maneira mais abstrata, uma *figura* de uma ‘realidade’ ideal, mítica, metafísica – quando apresenta ou torna visíveis os traços ‘essenciais’ ou ‘característicos’ de algo ‘externo’, de um espaço ou contexto diverso do estritamente literário. Supõe-se que a ‘exterioridade’ existe antes de sua representação. (Carrol, 1980, p. 201).

De acordo com tal perspectiva, “a arte seria representacional enquanto manifesta a ‘verdade’ ou a ‘essência’ da exterioridade eleita como núcleo do mundo.” (Costa Lima, 1981, p. 2). Contudo, entendidas as noções de verdade, realidade, essência, enquanto constructos humanos e não existências metafísicas, reparamos que as representações do mundo mudam conforme as possibilidades de concepção da realidade por parte do indivíduo, uma vez que

[...] as formas de entendimento do mundo derivam e supõem classificações, cuja abrangência é tão só sócio-cultural: Toda classificação implica uma ordem hierárquica, cujo modelo não é oferecido nem pelo mundo sensível nem por nossa consciência. A ordem hierárquica, constitutiva da classificação, é, portanto, um princípio naturalmente imotivado, pelo qual



uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio-individual. A representação é o produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres. Por elas, o mundo se faz significativo. (Costa Lima, 1981, p. 4 - 5).

Assim, pode-se dizer que não classificamos o real, mas sim apreendemos o real segundo nossas classificações, isto é, “não há um real previamente demarcado e anterior ao ato da representação” (Costa Lima, 1981, p. 6), construímos o que tomamos por real por meio da representação, pois que as classificações são de cunho social, não biológico: nada daquilo que se apreende do mundo está isento do crivo interpretativo de sua mente, de sua condição humana, de seu ser social. E nesse sentido, a interação verbal e a vida em sociedade podem ser vistas como o teatro da construção das representações. Ainda conforme Costa Lima, as classificações, de ordem hierárquica, responsáveis pela construção humana do “real”, seriam determinadas pelos processos de nomeação e formulação de molduras. Tais molduras, pois, constituídas – instituídas – como verdades, têm por característica, todavia “uma constante flexibilidade”. Isto nada mais é do que dizer, pois, que o homem, as sociedades, nos distintos tempo e contextos históricos, dentro de noções similares, a partir de molduras construídas em dado momento, reformulam os sentidos do real, atribuem novos signos, conotações, às “coisas” antigas.

Na *Commedia* de Dante temos que a engrenagem que move o mundo (isto é, o universo) está representada numa cosmologia tripartida entre inferno, purgatório e paraíso. Moradas humanas da pós-vida, estas três estâncias refletem, ainda, rumo à presença de seu Deus, onipotente, onisciente e, portanto, onipresente, uma caminhada purificadora do Dante personagem, conforme as palavras de sua guia e musa *Beatrice* no Canto XXX do *Purgatorio*, versos 130 a 145.

*‘e volse i passi suoi per via non vera,  
imagini di ben seguendo false,  
che nulla promession rendono intera.*

*Né l’impetrare ispirazion mi valse,  
con le quali e in sogno e altrimenti  
lo rivocai; sí poco a lui ne calse!*

*Tanto giu cadde, che tutti argomento  
a la salute sua era già corti,  
fuor che mostrarli le perdute genti.*

*Per questo visitai l’uscio d’i morti,  
e a colui che l’ha qua sú condotto,  
li prieghi miei, piangendo, furon porti.*

*Alto fato di Dio sarebbe rotto,  
se Letè si passasse, e tal vivanda  
fosse gustada sanza alcuno scotto*

*di pentimento che lagrime spanta*<sup>v</sup>

Por meio do *pentimento*, pois, a purificação, em tudo mais profunda e teológica que a viagem catártica da tragédia, justifica-se na grandeza de um Deus que indica a *via vera* e afasta o homem das falsas *imagini di ben*. Este Deus é signo, assim como a numerologia do “três” e a geometria do círculo, que a Ele<sup>vi</sup> remetem, de perfeição, ou, mais que isso, da perfeição suprema que É a própria existência do Todo num âmbito de entendimento inalcançável ao ser humano. Assim, a Máquina do Mundo – que na tradição italiana renascentista estaria diretamente ligada ao signo da *Fortuna umana*, como representação do funcionamento do todo universal e, portanto, espécie de entidade ou força que rege a ordenação das coisas (e, por consequência, dos acontecimentos que envolvem a vida humana), estando ligada ainda a ideia de destino –, em Dante, manifesta na ideia de controle da ordem universal, diria respeito, ou melhor, resumir-se-ia, à própria figura de Deus, à representação, teológica e monoteísta de um ser superior que é responsável por tudo que o existe, visto ser tido mesmo como seu Criador.

*Oh quanto è corto il dire e come fioco  
al mio concetto! e questo, a quel ch' i' vidi,  
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.*

*O luce eterna che sola in te sidi,  
sola t' intendi, e da te intelletta  
e intendente te ami e arridi!*

*Quella circolazion che sí concetta  
pareva in te come lume riflesso,  
da li occhi miei alquanto circunspetta,*

*dentro da sé, del suo colore stesso,  
mi parve pinta de la nostra effige;  
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.*

*Qual è 'l geometra che tutto s' affige  
per misurar lo cerchio, e non ritrova,  
pensando, quel principio onde' elli indige,*

*tal era io a quella vista nova:  
veder voleva come si convenne  
l' imago al cerchio e come vi s' indova;*

*ma non eran da ciò le proprie penne:  
se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore in che sua voglia venne.*

*A l' alta fantasia qui mancò possa;  
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,  
sí come rota ch' igualmente è mossa,*

*l' amor che move il sole e l' altre stelle.*<sup>vii</sup>

No fim das contas, dada a passagem final do último Canto do *Paradiso*, versos 121 a 145, a Máquina do Mundo seria o próprio Deus, que é tudo e está em tudo, que ao mesmo tempo que é uno, é trino e é o próprio universo. A representação física humana de uma cosmologia, pois, diria respeito à apreensão do todo divino que é possível ao nosso nível de entendimento. Ao nosso nível de entendimento, então, que tal perfeição divina deveria ser simbolizada na inter-relação extremamente simétrica entre pecados e virtudes e entre bem e mal, no uso cabalístico do três que dá a ideia de completude e “unidade na heterogeneidade”, no círculo que é a forma constituinte de todos os patamares do cosmos, forma geométrica em que todos os pontos da circunferência estão na mesma distância do centro (isto é, de Deus) e que é, desde os gregos, a única figura da geometria inexplicável pela matemática humana (refiro-me à medida do  $\pi$  (Pi)).

Se em Dante a Máquina do Mundo é, ao fim do cabo, a representação da potência de uma divindade, n<sup>os</sup> *Lusíadas* manifestar-se-á na figuração de várias delas: retornando, como bom classicista, à mitologia grega, Camões representará as forças vitais da natureza, do cosmos, e suas atribuições qualificativas, segundo sua referência aos deuses respectivos.

Se há, pois, em aparência, uma amplificação pela intertextualidade da referência divina de Dante, não há, sem dúvida, uma inversão da ideologia cristã, como se vê nas palavras de Tétis quando fala a Vasco da Gama revelando-lhe a Máquina do Mundo:

Vês a grande máquina do Mundo  
Etérea e Elemental, que fabricada  
Assi foi do Saber, alto e profundo,  
Que sem princípio e meta limitada.  
Quem cerca em decorrer este rotundo  
Globo e sua superfície tão limada,  
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,  
Que a tanto o engenho humano não se estende

Este orbe que, primeiro, vai cercando  
Os outros mais pequenos que em si tem,  
Que está com luz tão clara radiando  
Que a vista cega e a mente vil também,  
Empíreo se nomeia, onde logrando  
Puras almas estão daquele Bem  
Tamanho, que ele só se entende e alcança,  
De quem não há no mundo semelhança.

Aqui, só verdadeiros, gloriosos  
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,  
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,  
Fingidos de mortal e cego engano.  
Só para fazer versos deleitosos  
Servimos; e, se mais o trato humano  
Nos pode dar, é só que o nome nosso  
Nestas estrelas pôs o engenho vosso.

(Camões, s/d, p. 374 - 375).

As estrofes 80, 81 e 82 do Canto X nos evidenciam que o politeísmo aqui não entra: a mitologia surgirá como alegoria (de veio intertextual) do texto centrado, sim, na teologia cristã. Se o *mythos* grego está diretamente relacionado à noção de verdade, de realidade de uma existência superior, aqui cairá ao âmbito terreno: em oposição a um único deus sublime e de todo inalcançável e signo da *vera via*, os deuses fabulosos são produto do engenho humano, postos no nível da ficção inventiva do homem.

Se Dante (personagem) foi posto frente a Deus e foi testemunha da incapacidade do intelecto de assimilar o todo divino, em Camões, Gama verá, guiado por Tétis, todo o funcionamento do universo, a Máquina do Mundo, porém não será capaz de entender a Existência de Deus. Opera-se, pois, aquilo que Jenny (1979) distingue enquanto uso da *intertextualidade como reativação do sentido*: a experiência de buscar revitalizar por meio do processo intertextual os sentidos primeiros do texto anterior. Atua-se, pois, na direção de re-situar o texto antigo, exagerá-lo, modalizá-lo, adequá-lo segundo um novo contexto de significação. Nessa verificação da leitura pela escrita, “pode explorar-se a carga semântica virtual dum texto, acentuar simultaneamente os pontos-chave da sua estruturação e o caráter aberto dessa estrutura, a sua finalidade potencial” (p. 46). Desta monta, o sentido primeiro de explicitação da magnitude existencial da figura divina e seu supremo poder sobre a Máquina do Mundo são resgatadas e *re-enquadradas* segundo a visão classicista camoniana de elevação lusófona.

Assegura-se, destarte, a crença cristã de que a existência de Deus assimila-se pela fé, e não pelo intelecto, ou pelo “engenho humano”, conforme o conceito classicista. A abstração e universalização, outrossim, é catalisada, ainda aos moldes neoclássicos, com o uso estratégico da maiúscula e com o laborioso trabalho com a rima e a métrica (lembre-se que também Dante reconhece o poder da forma na construção do sentido, e que *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* destoam bastante entre si nos quesitos relacionados à estrutura poética, ainda que os tercetos sejam mantidos uniformemente).

Se Dante e Camões trabalham com a Máquina do Mundo enquanto signo de descoberta e fascínio, sendo tais permeados pelo ponto de vista teológico (sobretudo em Dante), e se em Dante aparece a partir da auto purificação e para os portugueses como espécie de prêmio pelos feitos alcançados, em Drummond, imerso na atmosfera decadentista de um dito pós modernismo que manifesta sua angústia frente uma época tecnocrática e de representações e sujeitos fragmentados, o deparar-se com a fantástica explicação do todo (aqui já visto de forma imensamente mais abrangente no que diz respeito ao cosmos que nos cerca) afastar-se-á do deslumbramento e do caráter de conquista de um bem supremo, que lho virá (ao eu lírico) proposto indiferentemente de sua vontade e sem que a esse seja possível a determinação do por que:

E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas, pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco



se misturasse ao som de meus sapatos  
que era pausado e seco; e aves pairassem  
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo  
na escuridão maior, vinda dos montes  
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável.  
(Drummond, 2006, p. 281).

Nos primeiros cinco versos do poema percebemos uma proximidade entre a condição do eu lírico de Drummond com o Dante personagem da *Commedia*, errante, perdido no meio de um caminho escuro, no Canto I do Inferno. Se a floresta sombria de Dante passa a uma pedregosa estada de Minas, o rumo para a purificação que um tomará para ascender à contemplação do todo existencial de Deus que É a Máquina do Mundo, ao outro será dispensável: a máquina se lhe abrirá, simplesmente, e se lhe mostrará em todo seu fulgor sem que seu “clarão” supere o nível de apreensão do humano. Toda a razão do existir divino dará lugar, assim, à falta de sentido, acusadora de um ceticismo pungente que desconstrói qualquer noção de uma coerência suprema que reja o universo. Nesse sentido, é sem a identificação com a “efígie” humana e sob o signo do maravilhoso que, indeterminável, uma “voz” convida o eu lírico à apreciação da máquina do mundo.

assim me disse, embora voz alguma  
ou sopro ou eco ou simples percussão  
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,  
em colóquio se estava dirigindo:  
“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,  
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,  
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,  
(Drummond, 2006, p. 282).



Porém, inundado de um pessimismo avassalador que leva à total indiferença pelo maior dos enlevos, o eu lírico recusa-se à experiência maravilhosa:

baixei os olhos, incurioso, lasso,  
desdenhando colher a coisa oferta  
que se abre gratuita a meu engenho

A treva mais estreita já pousara  
sobre a estrada de Minas, pedregosa,  
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,  
enquanto eu, avaliando o que perdera,  
seguia vagaroso, de mãos pensas.  
(Drummond, 2006, p. 284).

É notório aqui, na revelação da Máquina do Mundo, que a teologia sai de cena e entra no seu posto a narrativa fantástica, recurso bastante profícuo e que, no caso em questão, aponta para uma relação de resgate intertextual que subverte a visão do texto primeiro. A ideologia cristã é assim substituída pelo ceticismo mais mordaz, o que Jenny (1979) poderia situar como uma “intersversão dos valores simbólicos”: aquilo que antes era signo da maravilhosa bondade divina, agora aparece como aborrecível explicação daquilo que é detestável, o mundo, o todo, o universo. Nesse sentido, podemos ainda localizar uma certa *intersversão* também *da estrutura dramática* e uma *mudança de nível de sentido*: o que era de fundo religioso agora é físico ou metafísico. A Máquina do Mundo entendida como revelação da existência divina ou como produto de seu poder não pode ser negada sob pena do abandono de determinado modo de concepção da realidade, suplantado pela fé. Ao passo que a existência divina passa do nível de verdade para o de possibilidade e na medida em que uma atmosfera pessimista sobressai-se sobremaneira sobre um espírito investigador, característico no ateísmo, a “incuriosidade” sobrepuja qualquer sentido de contemplação ou descoberta.

Em *A Máquina do Mundo Repensada*, de Haroldo de Campos, por sua vez, parece ser o veio da intertextualidade a força motriz mesmo do texto, a começar pelo uso da terça rima de Dante. O autor, como o título da obra sugere, faz um resgate dos pensamentos e pressupostos acerca da explicação mesmo do funcionamento do cosmos. Ao longo dos 153 versos do poema, a cosmogonia vem de Dante à contemporaneidade, mas vem também dos pensadores gregos à metafísica, à física quântica e à teoria da relatividade. Extrapolam-se, assim os níveis da representação literária e buscam-se ressonâncias de discursos provenientes de outras fontes, sobretudo da ciência astronômica e dos campos mais avançados da física. Da perspectiva cristã católica aos constructos gregos e hebraicos o autor passeia pelas eras, desmembra e liga, desliga e correlaciona; a obra mesma, em sua estrutura, funciona tal qual uma Máquina do Mundo camoniana. Invade a filosofia, o pensamento abstrato e as divagações somam-se e confrontam-se às certezas mais científicas.

Nesse sentido, caberia a citação de Jenny (1979) quando esse fala dos casos em que há *alteração da moldura narrativa pela intertextualidade*: “a intertextualidade submete a uma rude prova as molduras narrativas que lhe servem de álibi” (p. 27). Assim, a narrativa passa a segundo plano e a intertextualidade é que rege o andamento da obra. No melhor sentido da biblioteca borgiana, Haroldo de Campos consulta seu arcabouço de leituras e traz os mais diversos volumes para a linearidade da construção poética. A biblioteca, contudo, é lida, interpretada e *redimensionada* segundo a pena do autor, pois, segundo a acepção antropofágica, não e sem filtrar, deglutir, que a assimilação, a aquisição valiosa passa pelo estomago do antropófago cultural.

O que separa, talvez, de forma mais aparente, a relação com a Máquina estabelecida pelo eu lírico de Haroldo de Campos com o que acontece com os autores antes citados é o fato de aquele, por suas forças, buscar o entendimento. Não requer ser conduzido até Deus por um guia (dois, na verdade): Virgílio e Beatriz, que representam a purificação do espírito esta, e da mente aquele. Não é um prêmio de uma deusa por seu louvor pátrio. Não é uma aparição fantástica que se pode ou não aceitar. Trata-se da própria descoberta do todo e de si mesmo, transcendente e para dentro, revendo tudo o que se sabe e o que pode ser descoberto. Assim, a Máquina do Mundo sou eu mesmo, e na relação entre o eu e o não eu é que habita o nexo, sempre buscado e nunca alcançado nexo, “O nexo o nexo o nexo o nexo o nex” (Campos, 2000, p. 97).

#### **Referências:**

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1966-1967.

\_\_\_\_\_. *A divina comédia: paraíso*. Tradução e notas Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *A divina comédia: purgatório*. Tradução e notas Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Oswald de. *Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Perchè leggere i classici*. Milão: Mondadori, 1995.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Prefácio e notas Hernani Cidade. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

CAMPOS, Haroldo de. *A Máquina do Mundo repensada*. Cotia: Ateliê, 2000.

CARROLL, David. Representation of the end(s) of history: dialectics and fiction. In: *Yale french studies*, n. 59. 1980.

COSTA LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Trad. Clara Crabbé Rocha. In: *Poétique: revista de teoria e análise literárias – intertextualidades*, n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *As flores da escrivanhina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

---

<sup>i</sup> “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo o rastro das leituras que precederam a nossa e atrás de si o rastro que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram”. (Tradução nossa).

<sup>ii</sup> (Deleuze e Guattari, 1995).

<sup>iii</sup> (Borges, 2007).

<sup>iv</sup> (Andrade, 1998). A primeira publicação do *Manifesto Antropofágico* é de 1928, no primeiro número da revista de antropofagia, que começava a circular em primeiro de maio daquele ano.

<sup>v</sup> Na tradução de Ítalo Eugênio Mauro: “e os seus passos volveu por via errada,/seguinto falsas imagens do bem/ que nunca cumprem a promessa dada./Nem me valeu o afã com que também/em sonho e mais inspirações, prementes,/o revoquei, tal foi o seu desdém!/Tanto também, que demais expedientes/vãos teriam sido pra sua salvação,/afora o exemplo das perdidas gentes./Pra tal, dos mortos descí à nação,/e a quem o trouxe, da mais funda grotá/até cá, em pranto pedi proteção./A divina justiça seria rota/se o Letes se varasse, e seu deleite/fosse gostado sem alguma cota/de contrição que às lágrimas sujeite’.” (Alighieri, 1998b, p. 199 - 200).

<sup>vi</sup> O uso das maiúsculas no excerto é proposital.

<sup>vii</sup> Na tradução de Ítalo Eugênio Mauro: “Oh, quão curto é o dizer, e traiçoeiro,/para o conceito! este, para o que eu senti,/julgá-lo ‘pouco’ é mais que lisonjeiro,/Ó eterna Luz que repousas só em Ti;/a Ti só entendes e, por Ti entendida,/respondes ao amor que te sorri!/O círculo que, qual luz refletida,/gerado parecia do teu Fulgor,/à minha vista, à sua volta entretida,/dentro de si, e na sua própria cor,/de nossa effígie mostrava a figura,/que prendeu meu olhar indagador./Qual geômetra que, com fé segura,/volta a medir o círculo, se não/lhe acha o princípio que ele em vão procura,/tal estava eu ante a nova visão:/buscava a imagem sua corresponder/ao círculo, e lhe achar sua posição./Mas não tinha o meu vôo um tal poder;/até que minha mente foi ferida/por um fulgor que cumpriu Seu querer./À fantasia foi-me a intenção vencida;/mas já a minha ânsia, e a vontade, volvé-las/fazia, qual roda igualmente movida,/o amor que move o Sol e as mais estrelas.” (Alighieri, 1998a, p. 239 - 240).