

Diagramas nos «Sertões» de Euclides da Cunha

JOÃO QUEIROZ

Aos que se surpreenderem de ver a prosa do engenheiro antes dos versos do poeta, direi que nem tudo é golpeantemente decisivo nesta profissão de números e diagramas.

EUCLIDES DA CUNHA (1907)

O raciocínio diagramático é o único tipo realmente fértil de raciocínio.

CHARLES S. PEIRCE (1906)

I. INTRODUÇÃO

A *Poética de 'Os Sertões'* (2010) revela uma complexa urdidura, de natureza subliminar, na prosa de Euclides da Cunha. Augusto de Campos, num trabalho de 1997 (reeditado em 2010)¹, retoma e amplia o «projeto de prospeção» pioneiro de Guilherme de Almeida, publicado originalmente em 1946, sobre *Os Sertões*, e revela novas estruturas, deca e dodecassilábicas, «mal escondidas» sob a prosa de Euclides. Para Augusto de Campos (2008: p. 297-98):

[Euclides da Cunha], a propósito, escrevia poesia e conhecia bem a métrica, embora nada tivesse escrito de relevante como poeta. Ao constatar esses padrões rítmicos definidos na sua obra em prosa, achei que seria interessante e útil anotá-los e acentuá-los. Pesquisando o tema, deparei-me, no meio do caminho, com os artigos de Guilherme de Almeida, que embora não tivesse proeminência em sua passagem pelo nosso Modernismo, era um versificador de primeira. Esses estudos tiraram-me a prioridade do achado crítico, mas, ao mesmo tempo, confirmaram-no, mostrando-me que não estava sozinho nas minhas elocubrações; homenageei o meu predecessor no livro que escrevi sobre o tema. A diferença é que eu aprofundei a pesquisa e a levei a uma demonstração objetiva, recortando supostos «poemas» na prosa euclidiana.

Se tais estruturas resultam de uma exploração controlada de Euclides, se são «fruto de pura intuição ou de consciente artesanaria» (Campos, 2010: p. 27), isso pouco importa no domínio de descoberta empírica do fenómeno². O facto mais relevante é que há, na prosa euclidiana, aparentemente com maior frequência nos finais dos parágrafos, estruturas de versificação de padrões rítmicos variados, que podem ser tratados como tipicamente diagramáticos. Se correta, esta perspectiva pode conferir uma ainda inexplorada forma de abordagem do fenómeno, e pode, ao menos em princípio, ser generalizada para diversos casos de análise. Em minha argumentação, estes «aspectos poéticos da linguagem euclidiana» (*ibid.*: p. 13) sugerem um método cuja aplicação depende de um tipo de «cálculo icônico» diagramático³.

Uma «leitura verso-espectral» (*ibid.*: p. 14) revela estruturas variadas, embora Augusto de Campos, como Guilherme de Almeida, preferiram deter-se nos padrões mais conhecidos. Augusto assinala tal variedade — o «movimento rítmico de suas frases ultrapassa de muito as contagens convencionais, entrando as cristalizações silábico-acentuais predeterminadas apenas como componentes relevantes em pontos-chave de suas proposições» (*ibid.*: p. 16) — e informa-nos que chegou a mais de 500 decassílabos no livro, entre sáficos e heróicos, e mais de duas centenas de dodecassílabos (*ibid.*: p. 14), revelando um escritor «que sabe utilizar-se dos recursos do verso para construir áreas pregnantas de poesia em trechos significativos de sua prosa» (*ibid.*: p. 180).

2. ÍCONES E DIAGRAMAS

Meu interesse aqui concentra-se no tipo de operação icônica exercida com signos verbais, predominantemente simbólicos⁴. Sabemos, ao menos desde Charles Morris (1971), que o signo estético é de natureza icônica (ver Zeman, 1977). Também sabemos que os ícones são signos (S) que representam seus objetos (O) através de similaridade, sem consideração por qualquer conexão espaço-temporal que possam ter com processos ou entidades existentes (*CP* 2:299)⁵. Se S é um signo de O em virtude de uma certa qualidade que S e O compartilham, então S é um ícone de O. Se S é um ícone de O, ele comunica, para um intérprete, I, uma qualidade de O. Mas as ideias de analogia e similaridade, centrais à tese do signo estético-icônico, podem ser desenvolvidas em novas direções. Quando um *critério operacional* é adotado (ver Hookway, 2002; Stjernfelt, 2007; Atã & Queiroz, 2013), o ícone é definido como qualquer coisa cuja manipulação pode revelar mais informação sobre seu objeto, e a álgebra, a sintaxe, os grafos, e as formalizações de todos os tipos podem ser reconhecidos como ícones:

A chave da iconicidade não é uma semelhança percebida entre o signo e o que ele significa mas, mais do que isso, a possibilidade de fazer novas descobertas

sobre o objeto através da observação das características do signo, em si-mesmo. (Hookway, 2002: p. 102)

Um ícone, portanto, pode ser caracterizado como um signo que revela informação através de algum procedimento acompanhado de observação. Esta definição representa, para Stjernfelt (2007), um **destrivializar** da noção de ícone como signo de similaridade. Para Peirce,

Uma propriedade distintiva do ícone é que, através de sua observação direta, outras verdades considerando seu objeto podem ser descobertas além daquelas satisfeitas na determinação de sua construção. (CP 2:279)

Esta propriedade é uma elaboração operacional do conceito de similaridade. O ícone não é somente o único tipo de signo envolvendo uma apresentação direta de qualidades que pertencem a seu objeto; ele é também o único signo através do qual, por observação direta, se pode *descobrir* algo sobre seu objeto.

Tão logo um ícone seja examinado como consistindo de partes inter-relacionadas, e uma vez que estas relações estejam sujeitas a modificações experimentais reguladas por normas e leis, estamos operando com diagramas. O diagrama é, portanto, um ícone de relações — «O Diagrama representa uma forma definida de Relação. Esta Relação é frequentemente uma relação que de fato existe, como em um mapa, ou está destinada a existir, como em um Plano» (NEM 4:316). Ele é «a principal, senão única, forma de adquirirmos novo conhecimento sobre relações» (Johansen, 1993: p. 99). Na tipologia dos ícones, o diagrama forma a segunda subcategoria, entre três tipos de hipotícones — imagens, diagramas, metáforas (Farias e Queiroz, 2006). O objeto do diagrama é sempre uma relação, e as partes relacionadas do diagrama representam as relações que constituem o objeto representado. Para Peirce, «um diagrama é claramente, em todo o caso, um signo de uma Coleção, ou Plural, ordenado, ou, mais exatamente, da Pluralidade ou Multitude ordenada» (NEM 4:316). Mas há outro elemento na definição que deve ser notado, e que é fundamental na caracterização do diagrama:

Quando, em álgebra, escrevemos equações, uma em seguida à outra em uma série regular, especialmente quando colocamos letras semelhantes para **coeficientes** correspondentes, a série é um ícone. [...] De fato, toda equação algébrica é um ícone, na medida em que exhibe, por meio de signos algébricos (*que não são eles mesmos ícones*), as relações que concernem a quantidades. (EP 2:13; ênfase adicionada)

Vamos encontrar esta propriedade particular no **fenómeno** que nos interessa, uma vez que signos verbais não são predominantemente icônicos. Arnold (2011: p. 17) chama atenção para o facto de que o próprio Peirce sugeriu que sistemas de signos sonoros, e verbais, podem produzir representações icônicas (CP 3:418). Pharies é outro autor a destacar que «propriedades físicas» do discurso verbal podem ser manipuladas para revelar informação importante sobre seu objeto. Como ele argumentou,

o som pode também ser representado geometricamente, como frequentemente ocorre no ícone envolvido com índices, através de suas propriedades de volume, tom e duração. Volume e tom são ambos naturalmente adequados a diagramas de quantidade ou intensidade de qualquer variável. [...] A duração dos sons e os espaços de silêncio entre eles são idealmente adequados para representar relações envolvendo tempo e velocidade. (Pharies, 1985: p. 48)

3. «NESTA PROFISSÃO DE NÚMEROS E DIAGRAMAS»

É fácil concluir que as estruturas reveladas por Almeida e Campos, baseadas na alternância de padrões silábicos-acentuais, resultam da manipulação de ícones relacionais⁶. Um padrão é usualmente definido como um arranjo consistente de itens. A variedade morfológica de padrões encontrados, desprezada «a metrificação estrita» e admitida «maior liberdade rítmica» (Campos e Almeida, 2010: p. 29), cria surpreendentes zonas de tensão, «áreas pregnantas de poesia em trechos significativos de sua prosa» (*ibid.*: p. 18), especialmente no início e final dos períodos, como assinalam Almeida e Campos (*ibid.*: p. 32). A natureza diagramática destas operações, que correspondem a um tipo de *restrição* aplicada à sentença, resultam em diversos paramorfismos. O «método» euclidiano provavelmente consiste em uma «engenharia reversa» da sentença (cf. «Conclusão», abaixo), previamente decomposta em um complexo de relações parte-parte/parte-todo, tendo como referência padrões heterométricos de versificação.

Seria monótono o efeito de reiteração regular destes padrões. A distribuição irregular de estruturas regulares, e mais ou menos explícitas sob a camada mais superficial de natureza fônica, de paralelismos sonoros, com aliterações e paronomásias densamente acumuladas em diversos trechos, confere à prosa euclidiana o «tonus peculiar que é sua marca impressionante» (*ibid.*: p. 30). Campos destaca o uso de «recursos tipicamente poéticos», como as «aliterações», «sibilações», «ecos internos», «paronomásias», não diretamente vinculados à construção dos «versos» (*ibid.*: p. 26-28). Guilherme de Almeida também destacara o uso de imagens — «pródigo de *'imagerie'* é o grande livro de Euclides» (2010 [1946]: p. 60) —, além da exploração de outras formas de «orquestração audível». Mas a investigação de tais formas escapa dos limites

de minha abordagem, porque envolvem ícones não-diagramáticos, não-relacionais, que são os hipóícones imagéticos (ver **Farias e Queiroz**, 2006) e que, como sugere Guilherme de Almeida, têm tendências nitidamente figurativas, como o virtuosismo do «som imitativo» (Almeida, 2010 [1946]: p. 62).

As estruturas relacionais que examinamos estão diretamente ligadas ao ritmo e à métrica e podem, para efeitos analíticos, ser isoladas dos elementos fônicos. No trabalho que acompanha a primeira publicação **em livro do ensaio «Transertões»** de Augusto de Campos sobre *Os Sertões* (*Os Sertões dos Campos: Duas Vezes Euclides*, 1997), Haroldo de Campos, ao discutir as dificuldades enfrentadas pelo tradutor de Euclides para o alemão, afirma: «O problema cardeal a enfrentar na tradução desses trechos-chaves é a questão do ritmo, do balanceamento prosódico da frase euclidiana, entramado já a partir da micro-estrutura fônica do texto» (Campos, 1997: p. 57). Qualquer tentativa de traduzir a prosa euclidiana deve enfrentar objetivamente este fenômeno — *icónico-diagramático*.

Observemos alguns dos versos (decassílabos e dodecassílabos) selecionados por Augusto de Campos:

- «É uma paragem impressionadora.» (25)
- «É uma mutação de apoteose.» (56)
- «Entra-se, de surpresa, no deserto.» (86)
- «É a escarpa abrupta e viva dos planaltos.» (87)
- «É o homem permanentemente fatigado.» (130)
- «Vimo-lo neste 'steeple-chase' bárbaro.» (131)
- «Decorre-lhes a vida variada e farta.» (137)
- «E assim passam numa agitação estéril.» (139)
- «É o prelúdio da sua desgraça.» (149)
- «É mais um inimigo a suplantar.» (152)
- «Esta ilusão é empolgante ao longe.» (276)
- «Ali estava — defronte — o sertão...» (278)
- «Correra nos sertões um toque de chamada...» (333)
- «Foi uma diversão gloriosa e rápida.» (350)
- «Não o combate; cansa-o. Não o vence; esgota-o.» (466)
- «Irrompiam, troteando, no terreiro...» (509)
- «E o dia derivou tranquilamente.» (591)
- «Era a suprema petulância do bandido!» (597)
- «Um primor de estatuária modelado em lama.» (601)
- «Terminara afinal a luta cruelíssima...» (628)⁷

Ainda segundo Augusto:

Registrem-se estes dísticos-parágrafos, o primeiro constituído de dois decassílabos:

«A terra é o exílio insuportável, o morto um bem-aventurado sempre.»
(p. 158),

o segundo, por um alexandrino e um decassílabo heróico, dominados pela acentuação na sexta sílaba:

«Toda a expedição caiu, de ponta a ponta, debaixo das trincheiras do Cambaio.» (p. 291).

4. «TEMPLATE» MÉTRICO, EM VERSO E PROSA

Numa operação de «estrofação» gráfica da prosa euclidiana, também tentada inicialmente por Guilherme de Almeida, é enfatizada a operação diagramática, como afirma Augusto: «Em geral apenas recorto as linhas para pôr em evidência os ritmos mais expressivos» (2010: p. 29). A operação serve a uma elaboração capaz de tornar visível as relações escondidas sob a superfície, como no exemplo:

SOLDADO

I

O sol poente desatava, longa,
a sua sombra pelo chão
e
protegido por ela —
braços longamente abertos,
face volvida para os céus —
— um soldado descansava.

Descansava...
havia três meses.

II

— braços longamente abertos,
rosto voltado para os céus,
para os sóis ardentes,

para os luars claros,
para as estrelas fulgurantes...

Em outra passagem, Augusto de Campos afirma: «Usei de maior liberdade na reconstrução de *O Prisioneiro*, mas mesmo aqui não houve nenhuma modificação textual. Só a disposição gráfica é nova, dispensada a pontuação». (Fig. 1)

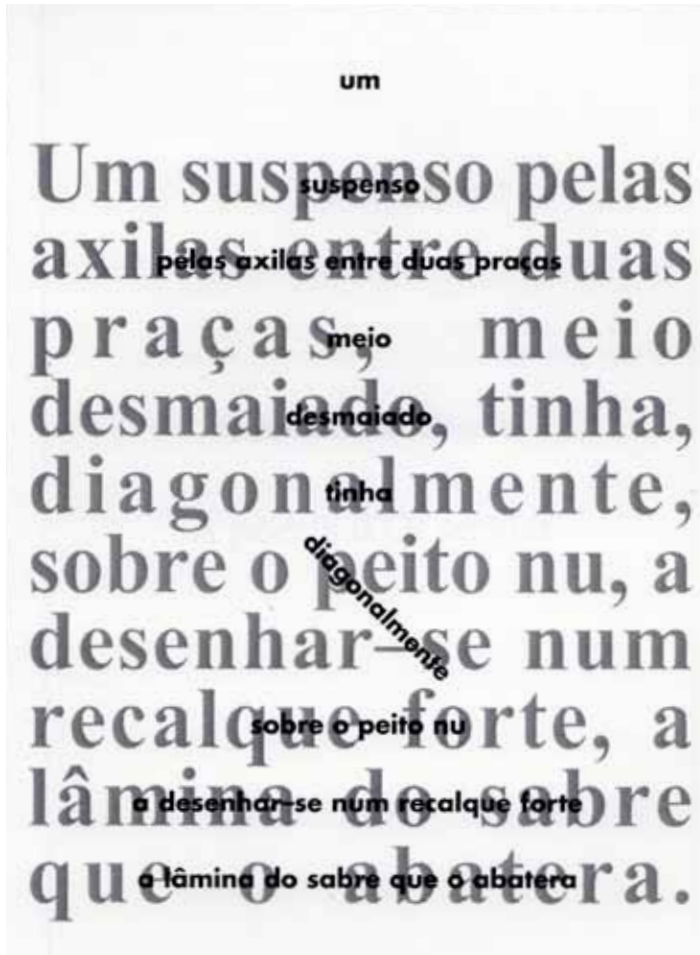


Figura 1. O Prisioneiro

Este trecho de Euclides da Cunha:

De repente estruge ao lado um estrídulo tropel de cascos sobre pedras, um estrépido de galhos estalando, um estalar de chifres embatendo; tufa nos ares, em

novelos, uma nuvem de pó; rompe, a súbitas, na clareira, embolada, uma ponta de gado; e, logo após, sobre o cavalo que estaca esbarrado, o vaqueiro, teso nos estribos... (Cunha, 1984: p. 56)

é «recriado» assim por Guilherme de Almeida (2010 [1946]: 62):

De repente estruge ao lado
um estrídulo tropel de cascos sobre pedras,
um **estrépido** de galhos estalando,
um estalar de chifres embatendo;
tufa nos ares, em novelos,
uma nuvem de pó;
rompe, a súbitas, na clareira,
embolada, uma ponta de gado;
e, logo após,
sobre o cavalo que estaca esbarrado,
o vaqueiro teso nos estribos...

e por Augusto de Campos (2010: 36)⁸:

De repente
estruge ao lado um
estrídulo tropel de cascos sobre pedras,
um
estrépido de galhos estralando,
um estalar de chifres embatendo,
tufa nos ares, em novelos,
uma nuvem de pó;
rompe, a súbitas, na clareira,
embolada,
uma ponta de gado e logo após,
sobre o cavalo que estaca esbarrado,
o vaqueiro
teso nos estribos...

Tal estratégia, entretanto, não é nova. Para Bradford (1993: p. 40), John Livingstone (1919) «achou poesia na prosa de George Meredith, e arranhou-a visualmente para refocar as expectativas convencionais dos leitores, modos de atenção e estratégias interpretativas». Mas a forma visual é um produto secundário, na hierarquia mais fonocêntrica que elege a rima e o metro como principais componentes. Bradford resume esta opinião assinalando que a

forma visual opera como um sistema secundário de pontuação, «que difere da dominância de uma estrutura temporal sintática» (*ibid.*: p. 40).

A linha do verso também pode ser definida como um diagrama a partir do qual é possível discernir um padrão que é anterior àquilo que é observado como um «acidente local» rítmico (*ibid.*: p. 5). A forma visual de um poema é uma indicação de como ele deve se comportar acusticamente (*ibid.*: p. 228). Sua forma gráfica atua diretamente em sua interpretabilidade⁹. Este padrão, duplo, é obtido entre a forma gráfica e a performance acústica. Se a performance é dependente da estrutura gráfica, então esta associação (mais ou menos tensionada, e ambígua) deve atuar sobre a interpretabilidade.

O *design*, ou ainda mais superficialmente o *layout*, do poema, ou do verso no poema, privilegia a reiteração regular, transformando-a em um constituinte do espaço (obviamente, ver e ouvir um poema são atividades muito distintas). Por exemplo, quando um *layout* (*template*, ou mancha gráfica) particular é construído, formato e arranjo sintáticos podem ser re-concebidos, e a leitura e interpretação alteradas. Sabe-se, por exemplo, como as palavras arranjadas gráfica e espacialmente tornam-se mais «livres» dos imperativos gramaticais. As estruturas diagramáticas, reiteradas na prosa euclidiana, criam esta tensão surpreendente entre o *design* da sentença, cujos constituintes são apresentados sucessivamente, e a estrutura métrica «obtida» no ato temporal da leitura, cujos «versos» aparecem em «poemas subterrâneos». Para Jakobson, o efeito experimentado pelo verso está associado à experiência do tempo:

Estou seguro de que o verso é mais apto a fazer-nos viver o tempo verbal, e isso é verdadeiro tanto para o verso oral, folclórico, como o verso escrito, literário, pois o verso, quer o estritamente métrico quer o livre, traz em si, simultaneamente, as duas variedades linguísticas do tempo, o tempo da enunciação e o tempo enunciado. Vivemos o verso de maneira imediata devido à nossa atividade motriz, acústica, de fala, e ao mesmo tempo, vivemos a estrutura do verso em estreita ligação — seja na harmonia ou no conflito — com a semântica do texto; dessa maneira a estrutura torna-se parte contínua da ação que se desenvolve. É difícil até mesmo imaginar uma sensação do curso do tempo que seja mais simples e, ao mesmo tempo, mais complexa, mais concreta e mais abstrata. (Jakobson e Pomorska, 1985: 76)

Os paralelismos atuam em muitos extratos ou níveis (gráfico, prosódico, fonético, etc.). Se o formato visual de um poema é um ícone de sua performance acústica (ver Bradford, 1993: p. 28), ele revela uma estrutura prosódica, métrica, anterior ao acidente particular e local de sua instanciação. Num poema em versos, a justaposição regular de determinantes temporais funciona como a interface do registro da performance acústica. A forma gráfica atua

como o registro da performance, mas também, mais ativamente, como uma *restrição* que determina a performance. No caso euclidiano, é criada uma tensão, ou uma disjunção, entre o movimento temporal de estruturas reiteradas e as configurações visualmente observadas.

5. CONCLUSÃO

Poderíamos afirmar que a prosa euclidiana, em sua «marca mais impressionante», é uma operação apenas aparentemente executada com componentes simbólicos. A noção de «cálculo icônico» permite-nos entender como o controle exercido sobre certos padrões, arranjos de itens distribuídos consistentemente sob o texto em prosa, baseia-se em operações diagramáticas. Em uma aproximação muito adequada à esta abordagem, Pignatari (2004: p. 119) afirma, sobre o «peculiar método anagramático, hipogramático e anafônico» de Edgar Allan Poe, que ele requer um «processo de transcodificação semiótica» para «revelar»

a natureza icônica do signo poético, contrariando a natureza predominantemente simbólica do signo verbal, de modo que a função poética jakobsoniana outra coisa não é senão a iconização do signo simbólico, que revela, de fato, o lado palpável dos signos.

Se um ícone é examinado como consistindo de partes inter-relacionadas, e se estas relações estão sujeitas a mudanças experimentais controladas por regras ou leis, estamos operando com um diagrama. No caso do diagrama, o que é comunicado é a estrutura do signo, seu arranjo interno. O diagrama é um *esquema* de seu objeto em termos de relações entre suas partes, mas o que o torna apto à experimentação é o *facto* de que ele é construído através de relações inteligíveis. Através do critério operacional do ícone, podemos apreciar o papel de descoberta conferido pela manipulação de diagramas. Se há, nos ícones, uma concentração nos aspectos de *concreção* do signo, associados à sua fisicalidade, há, nos diagramas, uma concentração nos aspectos relacionais, na natureza parte-parte, e parte-todo, de que é feito. Em minha argumentação, a «fisicalidade do signo» euclidiano, ou das áreas «pregnantes de poesia» em sua prosa, tem uma natureza icônica.

Mas há muitas formas icônicas em operação no texto de Euclides — fônicas, prosódicas, sintáticas. O que é revelado, e descoberto, por Augusto de Campos e Guilherme de Almeida, são ícones diagramáticos que formam partes fundamentais dos *Sertões*. As estruturas reveladas têm como objeto classes de padrões de versificação. Se eles são diagramas conhecidos, formas diagramáticas historicamente estabelecidas, tais estruturas têm uma natureza normativa. Na classificação mais detalhada de Peirce, observamos um ícone

cujo objeto, geral, produz um interpretante remático, ou um legisigno cujo objeto, que é um símbolo, produz um efeito remático.

Muitas implicações podem resultar desta abordagem. As relações entre literatura e matemática, criatividade e raciocínio diagramático, constituem alguns dos tópicos implicados. Para Peirce, o pensamento diagramático é qualquer forma de «pensamento válido necessário» (*CP* 1:54, 5:162). Ele afirma que desenvolveu o conceito de pensamento diagramático para descrever a natureza específica do «pensamento matemático». No *Carnegie Application*, ele descreve assim a relevância de sua descoberta:

As primeiras coisas que descobri foram que todo o pensamento matemático é diagramático e todo pensamento necessário é um pensamento matemático, não importa quão simples possa ser. Por pensamento diagramático, quero dizer um pensamento que constrói um diagrama de acordo com um preceito expresso em termos gerais, realiza experimentos sobre este diagrama, anota seus resultados, assegura-se de que experimentos similares realizados sobre qualquer diagrama construído de acordo com os mesmos preceitos devem ter os mesmos resultados, e expressa isto em termos gerais. Esta não foi uma descoberta de pequena importância, mostrando, como ela o faz, que todo o pensamento sem exceção vem da observação. (*NEM* 4:47-48)

A aproximação tentada aqui pode, ao menos, fornecer uma nova bateria de ideias, e tópicos para discussão, sobre as diversas formas de relação entre raciocínio diagramático, poesia e literatura, e criatividade. Se uma modalidade característica de «pensamento icônico» é predominante na manipulação de diversos processos semióticos, é porque, para Peirce, «o raciocínio diagramático é o único tipo realmente fértil de raciocínio» (*CP* 4:571). Mas se tal operação pode ser tratada como um «método», trata-se de uma questão sobre a qual deve-se dedicar um novo trabalho. Tal ideia encontra um análogo poderoso em Edgar Allan Poe, sobre o qual Pignatari afirma (2004, p. 117), baseado em Jakobson:

«esse mestre de escrever aos recuos», esse «experimentador deliberado em matéria de criação antecipatória e regressiva» — na curiosa definição de Jakobson —, isto não só se deveu aos seus razoáveis conhecimentos de matemática e das ciências e técnicas mecânicas de seu tempo ou a sua capacidade de montar máquinas, no sentido que dá à expressão Araripe Jr. (podendo também ter sido as máquinas de guerra com que aprendeu a lidar na Academia Militar de West Point), mas — principalmente — à sua «descoberta» do código da linguagem escrita, à sua grande experiência jornalística e seu estreito contato com as técnicas de impressão tipográfica — especialmente o seu processo de composição e impressão.

Agradecimentos: a Augusto de Campos pela interlocução, e pelos diversos esclarecimentos sobre a recriação do «poema» *Rodeio*.

- ¹ Augusto de Campos, «Transertões». Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ac2.html> (cons. 18/12/2013).
- ² É claro que tais estruturas são dependentes de uma interpretação orientada por modelos. Tápia (2010: 7-8) dedica alguns parágrafos de sua «Apresentação» a este problema.
- ³ Explorei esta perspectiva, introdutoriamente, em outro trabalho (Queiroz, 2010), e em outro contexto — da tradução criativa como uma operação diagramática.
- ⁴ Há, no caso do sistema verbal, muitos trabalhos sobre aspetos icônicos salientes, em muitos níveis de descrição (sintático, fonético, lexical). Ver: Pharies (1985), para uma abordagem peirceana deste problema.
- ⁵ A obra de Peirce será citada através das siglas *CP* (*Collected Papers*), *EP* (*Essential Peirce*) e *NEM* (*New Elements of Mathematics*) seguidas da indicação de volume e página.
- ⁶ Em português o sistema de versificação é silábico-acental — conta-se o número de sílabas de cada verso, e verifica-se a alternância entre as sílabas fortes, acentuadas (ver Spina, 2003). Tal alternância fixa um certo número de padrões que, combinado às cesuras, ou repetições posicionais da sílaba acentuada, cria segmentos internos, estabelecendo as regras de versificação, ou metrificacão. Os decassílabos e alexandrinos estão entre os metros mais usados por Euclides, em combinações e posições variadas.
- ⁷ «Os números que acompanham as citações se referem às páginas da 37.^a edição (Francisco Alves, 1995)», explica Augusto de Campos no seu ensaio.
- ⁸ Em conversa recente por *email* com Augusto de Campos, alertei-o sobre a ausência, nas duas edições (1997, 2010), do verso «um estalar de chifres embatendo», que passo a inserir aqui, em sua «recriação». Também alertei-o sobre a grafia alterada de «estralando», ao que ele me respondeu: «Quando a ‘estralando’, a minha edição traz, de fato, ‘estaland’. Neste caso, a troca, involuntária, trazida pelo meu ouvido musical foi mesmo minha. Não modifica o sentido. Mas, querendo ou não, parece que inventei. E, quem sabe, melhorei, nesse átimo de escrita, o texto euclidiano, já que ‘estalar’ vem logo a seguir, numa redundância estilisticamente indesejável. Será preciso verificar também os originais de Euclides. Se ele tiver escrito ‘estaland’, como parece que escreveu mesmo, prefiro, apesar da perda sonora, seguir o autor e modificar o meu texto, em futuras edições, talvez com uma nota. A minha intenção era apenas dar um novo recorte ao texto, para evidenciar a métrica presente em alguns dos seus textos, e não modificá-lo.»
- ⁹ Faleiros (2012: p. 34) é um dos autores que estão, ao tratar o problema de tradução de poesia, atentos à dimensão que chama de «visibilidade» do poema, embora seu interesse imediato seja por aspetos mais notáveis na tradução de «poesia visual»: «Uma última dimensão, a ‘visibilidade’, é destacada por Laranjeira, que assinala o fato de que, antes de chegar à significância do texto, o receptor do poema procede a uma espécie de ‘pré-leitura estritamente visual, baseada na distribuição espacial da massa textual sobre a página.’ Trata-se de uma percepção global que, nas obras de *determinados poetas, como* Appolinaire e Mallarmé, ocupa um papel central e deve ser reproduzida no texto de chegada.»

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALMEIDA, Guilherme de, «A Poesia d’Os Sertões», *Diário de São Paulo*, 18 ago. 1946.
- ARNOLD, M., «Images, Diagrams, and Narratives: Charles S. Peirce’s Epistemological Theory of Mental Diagrams», *Semiotica*, n.º 186, 2011, p. 5-20.
- ATÁ, Pedro, e João Queiroz, «Icon and Abduction: Situatedness in Peircean Cognitive Semi-

- otics», in Lorenzo Magnani (org.), *Model-Based Reasoning in Science and Technology*, Nova Iorque, Springer, 2013, p. 301-13.
- BATT, Noelle, «Diagrammatic Thinking in Literature and Mathematics», *European Journal of English Studies*, vol. 11, n.º 3, 2007, p. 241-49.
- BRADFORD, Richard, *The Look of It: Theory of Visual Form in English Poetry*, Cork, Cork University Press, 1993.
- CAMPOS, Augusto de, *O Anticrítico*, São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- , «Sobre Tradução Intersemiótica. Entrevista com João Queiroz», *Cadernos de Tradução*, vol. 2, n.º 22, 2008, p. 282-302.
- CAMPOS, Augusto de, e Guilherme de Almeida, *Poética de 'Os Sertões'*, São Paulo, AnnaBlume, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de, *O Arco-Íris Branco*, São Paulo, Imago, 1997.
- , *A Reoperação do Texto*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2013.
- CUNHA, Euclides da, *Os Sertões (Campanha de Canudos) [1902]*, São Paulo, Três, 1984.
- FABBRICHESI, Rossella, «O Pensamento Icônico e Diagramático na Obra de Peirce», in João Queiroz e Lafayette de Moraes (org.), *Lógica Diagramática de C. S. Peirce. Implicações em Ciência Cognitiva, Lógica e Semiótica*, Juiz de Fora, Editora UFJF, no prelo.
- FALEIROS, Álvaro, *Traduzir o Poema*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2012.
- FARIAS, Priscila, e João Queiroz, «Images, diagrams, and metaphors: hypoicons in the context of Peirce's sixty-six fold classification of signs», *Semiotica*, vol. 162, n.º 1-4, 2006, p. 287-308.
- HOOKEY, Christopher, *Truth, Rationality, and Pragmatism: Themes from Peirce*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- JAKOBSON, Roman, e Krystyna Pomorska, *Diálogos*, São Paulo, Cultrix, 1985.
- JOHANSEN, Jørgen Dines, *Dialogic Semiosis*, Indiana, Indiana University Press, 1993.
- LOWES, John Livingston, *Convention and Revolt in Poetry*, Boston, Boston Houghton Mifflin, 1919.
- MORRIS, Charles W., *Writings on the General Theory of Signs*, Den Haag, Mouton, 1971.
- PEIRCE, Charles S., *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, ed. C. Hartshorne, P. Weiss e A. W. Burks, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1966.
- , *New Elements of Mathematics by Charles S. Peirce*, ed. C. Eisele, The Hague, Mouton, 1976.
- , *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (1893-1913)*, ed. Peirce Edition Project, Bloomington, Indiana University Press, 1998.
- PIGNATARI, Décio, *Semiótica & Literatura*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- PHARIES, David A., *Charles Sanders Peirce and the Linguistic Sign*, Amsterdão, John Benjamins Publishing, 1985.
- QUEIROZ, João, «Tradução Criativa, Diagrama e Cálculo Icônico», *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 12, n.º 2, dez. 2010, p. 322-32.
- STJERNFELT, Frederik, *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*, Nova Iorque, Springer, 2007.
- SPINA, Segismundo, *Manual de Versificação de Românica Medieval*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.
- TÁPIA, Marcelo, e Telma M. Nóbrega (org.), *Haroldo de Campos — Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013.
- ZEMAN, Jay, «The Esthetic Sign in Peirce's Semiotic», *Semiotica*, vol. 19, n.º 3-4, 1977, p. 241-58.

