



O *FAUSTO CRIOLLO* DE ESTANISLAO DEL CAMPO E A POTÊNCIA QUE EMERGE DA PARÓDIA

EL *FAUSTO CRIOLLO* DE ESTANISLAO DEL CAMPO Y EL PODER QUE SURGE DE LA PARODIA

Isabel Rebelo Roque*

* irroque@gmail.com
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (São Paulo, SP).

RESUMO: Este artigo propõe uma retomada e possível ampliação de alguns estudos já realizados acerca das incorporações e traduções do mito do Fausto na América Latina, destacando-se os aspectos dialogantes e paródicos entre o *Fausto* de Goethe, transposto para a ópera por Gounod, e o poema gauchesco *Fausto*: impressões del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera, do poeta argentino Estanislao del Campo (1834-1880). Essa tarefa será mediada por um entrecruzamento de ideias de autores, latino-americanos ou não, que pensaram e pensam a obra literária e a paródia para além de sua definição como “canto paralelo”, como forma de evidenciar as qualidades poéticas da obra de Del Campo independentemente de seu vínculo com o Fausto europeu.

PALAVRAS-CHAVE: *Fausto Criollo*; paródia; tradução; América Latina; cultura.

RESUMEN: Este artículo propone retomar y posiblemente ampliar algunos estudios ya realizados sobre las incorporaciones y traducciones del mito de Fausto en América Latina, destacando los aspectos dialógicos y paródicos entre el *Fausto* de Goethe, transpuesto a la ópera por Gounod, y el poema gaucho *Fausto*: impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera, del poeta argentino Estanislao del Campo (1834-1880). Esta tarea estará mediada por una intersección de ideas de autores, latinoamericanos o no, que pensaron y piensan la obra literaria y la parodia más allá de su definición como “canción paralela”, como una forma de resaltar las cualidades poéticas de la obra de Del Campo independentemente de su conexión con el Fausto europeo.

PALABRAS CLAVE: *Fausto Criollo*; parodia; traducción; América Latina; cultura.

O LUGAR DE ESTANISLAO DEL CAMPO NA POESIA GAUCHESCA

Uma das hipóteses acerca da etimologia do termo “gaucho” é de que derivaria de *guacho*, forma hispânica do quíchua *wahka* (uájca); outra, de que seria proveniente de *gauderio* (gaudúcho, gaúcho, gaucho). Os *gauderios* eram homens do povo que, acompanhados de guitarras rústicas, declamavam versos improvisados, transmitidos por tradição oral, com temas ora românticos ora satíricos. Embora tributária direta da linhagem hispânica, da segunda metade do século XVIII até o século XIX, essa expressão oral vai sendo carregada de elementos da paisagem local e delineando de modo cada vez mais nítido a figura do *gaucho* como personagem literária até chegar à obra de Bartolomé Hidalgo. A produção poética de Hidalgo passou por diversas fases, tendo atingido seu ápice no período de 1821 a 1822, em que o autor produziu as obras *Diálogo*, *Nuevo diálogo* e *Relación*. É aí que, como assinala Borges, por meio de Hidalgo a literatura gauchesca encontra sua *entonación* (2004, p. 181).

Borges atribui a Hidalgo valor maior pelo que não escreveu do que pelo que escreveu: “penso que ele foi superado por muitos e que seus diálogos, agora, beiram o esquecimento e a injustiça”. Sua glória paradoxal residiria, para Borges, justamente nessa ampla superação filial.

“Hidalgo sobrevive em outros. Hidalgo é de algum modo *os outros*” (2004, p. 181, grifos nossos)¹.

Sobre os *gauchos* escritos, Borges observa tratar-se antes de tudo de objetos ideais, ou prototípicos. Daí o dilema em que muitos críticos e comentadores desse gênero literário se viram: se a personagem corresponde com rigor a esse protótipo, é considerada banal e convencional; se dele se distancia, é vista como falsa ou forçada. Dentre as personagens gauchescas, a de que Borges mais se ocupou é *Martín Fierro*, de Jose Hernández, a quem dedicou um estudo: “o mais individual, o que menos responde a uma tradição. A arte, sempre, opta pelo individual, o concreto: a arte não é platônica” (2004, p. 180).

Não obstante ser de grande interesse a genealogia dos autores gauchescos traçada por Borges, saltaremos àquele que importa ao escopo deste artigo: Estanislao del Campo, poeta argentino considerado herdeiro do uruguaio Ascasubi, criador da personagem *gaucha* Aniceto el Gallo. Daí seu Anastasio el Pollo – alusão óbvia a Aniceto El Gallo –, que narra ao amigo Laguna o que viu passar-se no palco do Teatro Colón, em que se encenava a adaptação operística de Gounod da primeira parte do *Fausto* de Goethe. Voltando a Borges: “O *Fausto* tem sido avaliado da forma mais diversa. Calixto Oyuela, nada benevolente

1. Todas as citações cujas obras de origem, referenciadas no final deste artigo, foram publicadas em outra língua que não o português, foram traduzidas livremente por nós.

com os escritores gauchescos, o qualificou de joia. É um poema que, a exemplo dos primeiros, poderia dispensar o meio impresso, porque vive em muitas memórias” (2004, p. 186). Um poema ou joia que, em certa medida, indica um destino reservado ao Fausto literário aqui na América Latina: o abandono de seu caráter trágico e o retorno à origem cômica e popular.

Esse afastamento do *Fausto* de Estanislao del Campo em relação ao *Fausto* de Goethe, em nosso ponto de vista, se dá pelas mãos do poeta argentino, mas é antecedido por outras ainda na Europa: as de Gounod e as dos libretistas Barbier e Carré, que, se não lhe devolveram o popular, ao menos o inseriram no que chamaríamos de “popularesco” – e aqui queremos enfatizar o sufixo *-esco*, como designando o que tenta imitar, ou ser.

A PULSAÇÃO DAS MONTANHAS E DA OBRA DE ARTE NO TEMPO E NO ESPAÇO

Os mitos não fluem por tubos através da história; os mitos mudam, se desintegram, se confrontam, se negam mutuamente. O semelhante se revela dessemelhante.

(Víctor Sklovski, *La cuerda del arco*, 1975, p. 286.)

Em seu *Estética da criação verbal*, Bakhtin nos fala do quão indesejável é que se estude a literatura sem levar em conta todo o contexto cultural de uma época; porém, ainda mais perigoso é cair no equívoco de encerrar a literatura na época em que foi criada, ou na chamada “contemporaneidade”. As grandes obras da literatura demoram séculos para vir à luz, e, quando aparecem, apenas se pode colher dela o fruto maduro, que vem dessa longa e complexa gestação.

Contentar-se em compreender e explicar uma obra a partir das condições de sua época, a partir das condições que lhe proporcionou o período contíguo, é condenar-se a jamais penetrar as suas profundezas de sentido. Encerrar uma obra na sua época também não permite compreender a vida futura que lhe é prometida nos séculos vindouros, e esta vida fica parecendo um paradoxo. (2003, p. 364)

Na visão de Bakhtin, as grandes obras da literatura rompem as fronteiras de seu tempo e vivem nos séculos; em outras palavras, vivem na *grande temporalidade*, em uma vida a qual, não raro, é mais intensa e plena do que na época em que surgiu. Se uma obra não se tiver nutrido do passado, ela não poderá sobreviver no futuro. Bakhtin nos diz que tudo que pertence somente ao presente – à chamada *contemporaneidade* – morre junto com ele.

Bakhtin traz aí, com outras palavras, o “tecido” que se estende tanto no tempo como no espaço e que vai ao encontro do conceito de “tecido fáustico”, de Jerusa Pires Ferreira (1995), o qual permeia a ideia de que o mito do Fausto – e como ele outros – tem atravessado fronteiras temporais, geográficas e culturais. Fronteiras que, uma vez vencidas, permitem que o motivo fáustico seja a cada vez deglutido, metabolizado, traduzido e reinserido nas mais diversas manifestações. Desse tecido faz parte a monumental obra de Goethe, *Fausto I e Fausto II*, iniciada no fim do século XVIII e finalizada no século seguinte. Obra que ecoa, ao longo do tempo, o texto anônimo sobre as façanhas de um Fausto histórico, alemão, coligido por Spiess em 1587, a transcrição para o teatro já no ano seguinte por Marlowe e as versões subsequentes. É dessa mesma tessitura, ainda que o mito do Fausto constitua uma segunda camada da obra, que participa o *Fausto Criollo* de Estanislao Del Campo, escrito menos de quarenta anos depois da obra de Goethe.

Em um dos capítulos de *Estética da criação verbal*, Bakhtin dedica-se à concepção de tempo e de espaço nas obras de Goethe. O poeta alemão vê – no sentido sensorial do verbo – a dinâmica do tempo e do espaço vibrando em cada partícula. “Aqui, o *olho que vê* procura e encontra em toda a parte o *tempo* – o desenvolvimento, a formação, a

história. Por trás do acabado ele enxerga o que está em formação e em preparo [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 229, grifos do original). Assim transcreve ele o que vê Goethe ao atravessar os Alpes, em sua viagem à Itália:

As montanhas [...], em sua forma tradicional, oferecem-se imóveis aos nossos sentidos. Nós as tomamos por mortas em virtude de sua rigidez; estando elas em repouso, acreditamos não haver aí nenhuma atividade. Há bastante tempo, porém, não consigo evitar de atribuir as alterações que se apresentam na atmosfera, em grande parte, a uma atuação velada e secreta das próprias montanhas. (GOETHE, citado por BAKHTIN, 2003, p. 230)

A *pulsção* que Goethe enxerga sob a aparência do imóvel é a mesma que evocamos, aqui, do *Fausto Criollo* como parte do tecido fáustico de Ferreira: um tecido que não se encerra em sua trama, não está acabado, mas sim em constante formação, com pontos e nós que lhe são acrescentados e se entrecruzam em rede.

Bakhtin fala também, na mesma obra, da concepção comum, porém falsa, de que, no encontro com outra cultura, há que se transferir até ela e, “depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos da cultura do outro” (2003, p. 365). Mas, se o contato entre culturas

se encerrasse nesse procedimento, estaríamos apenas no nível da “dublagem” ou da cópia, e não haveria nisso nada de novo e enriquecedor. Essa *compreensão criadora* não renuncia a si mesma, ao seu tempo e à sua cultura. É exatamente nessa distância, que o indivíduo que compreende mantém em relação ao que ele busca compreender, que ele o faz de forma criativa.

Nesse encontro a que Bakhtin dá o nome de *dialógico*, entre duas culturas, não há fusão nem tampouco confusão: ambas se enriquecem mutuamente, mas cada uma mantém sua unidade e sua integridade aberta. É também por essa perspectiva que Bakhtin dá ao encontro entre culturas que atravessa uma dada obra que guiamos nosso olhar acerca do encontro tradutório entre Del Campo, Gounod e Goethe.

AMÉRICA LATINA, O SER IMPERFEITO

Tudo terá que ser reconstruído, invencionado de novo, e os velhos mitos, ao reaparecerem de novo, nos oferecerão seus conjuros e seus enigmas com um rosto desconhecido. A ficção dos mitos são novos mitos, com novos cansaços e terrores.

(Lezama Lima, *A expressão americana*, 1988.)

Amálio Pinheiro, poeta e ensaísta, em seu *América Latina: barroco, cidade, jornal* (2013) fala da América Latina como “ser imperfeito” no olhar equivocado com muitos pesquisadores enxergam a condição de conhecimento neste continente. O outro equívoco por ele apontado vai no caminho de julgar que a assimilação das influências centro-europeias só se possa dar por meio de “cópias”, o mais das vezes pioradas.

Ora, aqui se trata da versão do mito fáustico efetuada por Estanislao Del Campo, na forma de poema paródico em que um camponês, um *gaucho* – Anastasio el Pollo –, narra a outro – Laguna –, o que viu, cheio de assombro, desenrolar-se no palco de um teatro na capital. Del Campo, ao contrário do que indica seu nome, não era um campônio: era, além de urbano, um erudito. É bastante plausível, portanto, que não tenha produzido seu Fausto somente com base na adaptação de Gounod para a ópera do *Fausto* de Goethe.

Sobre Del Campo, o escritor e crítico literário francês Groussac, que viveu muitos anos na Argentina, escreveu (“não sem alguma inevitável perfídia”, segundo Borges):

Estanislao del Campo, alto funcionário do governo provincial, já havia despachado sem grande estardalhaço

muitos expedientes em versos de qualquer métrica e jaez, quando por agosto de [18]66, assistindo a uma exibição do *Fausto* de Gounod no Colón, lhe ocorreu fingir-se, entre os espectadores, do *gaucho* Anastasio, que logo contrará a um companheiro suas impressões, interpretando a seu modo as fantásticas cenas. Com certa vista grossa ao argumento, a paródia resultava divertidíssima, e lembro que eu mesmo festejei na *Revista Argentina* a redução para guitarra da aplaudida partitura... (citado por BORGES, 2004, p. 186)

O crítico francês prossegue em sua ironia, destacando o viés cômico do pacto entre “o diabo e o doutor”, que, ao ser parodiado, levava de volta o drama de Goethe a suas origens populares e medievais: “A entonação fácil das redondilhas, em que o tremor sentimental se alternava habilmente com os punhados de sal grosso”, juntando-se ao “sabor a mate amigo do diálogo gauchesco”, seriam mais um exemplo dentro de “cinquenta anos de má literatura” (citado por BORGES, 2004, p. 186).

Esse modo de se referir à obra de Del Campo evidencia, a despeito do tempo em que o crítico viveu na Argentina, um olhar profundamente europeu – e não incomum, diga-se, até os dias de hoje – sobre a “má literatura”, ou literatura “menor”, produzida ao sul do Equador. A ele,

podemos contrapor o que defende Santiago, no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de *Uma literatura nos trópicos*: a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem justamente da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza* – conceitos esses que perdem seu contorno à medida que a contaminação pelos latino-americanos se mostra mais eficaz (2000, p. 16, grifos do autor). Restam óbvios, aqui, os sentidos exatamente opostos que a ideia de “contaminação” tem para um Groussac e para um Santiago.

O LUGAR DO FAUSTO CRIOLLO NA TRAMA DO TECIDO FÁUSTICO

– ¡Callesé
amigo! ¿no sabe usted
que la otra noche lo he visto
al demonio?
– ¡Jesucristo!...
– Hace bien, santigüesé.

– ¡Pues no me he de santiguar!
Con esas cosas no juego;
pero no importa, le ruego
que me dentre a relatar,
el cómo llegó a topar

con el malo, ¡Virgen Santa!
 Sólo el pensarlo me espanta...
 – Güeno, le voy a contar
 pero antes voy a buscar
 con qué mojar la garganta.

(Estanislao del Campo, *Fausto Criollo*.)²

Estanislao del Campo, assim como outros autores de linhagem gauchesca que o precederam, além de culto, provinha do ambiente urbano. Em pleno século XIX, Del Campo adotou uma estratégia editorial que lhe garantiu ver sua versão do *Fausto* transitar por todos os veículos até então disponíveis para a letra escrita: o periódico, o diário, o folheto (produzido em 1866, na *Imprenta de Buenos Aires*, pertencente a ele) e o livro. Fosse ele nosso contemporâneo, poderíamos mesmo chamá-lo de autor “multimídia”. Essa mesma versatilidade, assinala Ángel Rama, Del Campo demonstra no que se refere ao público:

Cada um dos autores da literatura gauchesca praticamente enfrentou um público diverso ou, ao menos, circunstâncias diversas das de um público rural [...] a primeira incorporação do público urbano e culto é obtida por Del Campo, sem que isso implique para o autor, nesse momento, a perda do eventual público analfabeto. (RAMA, 1977 apud BURET, 2015, p. 210)

Até aquele momento a literatura gauchesca (ou simplesmente *a gauchesca*) era considerada uma forma “menor” de literatura, ainda que, como informa Rama (1976), tenha sido peça-chave em um período de turbulência política. Del Campo teve o mérito de dar a ela certo verniz, uma vez que ele mesmo era um legítimo representante da elite (inclusive militar) portenha. Cabe destacar, também, como aponta Ludmer (1987), o fato de o *Fausto* de Del Campo se notabilizar pela exclusão do político, uma vez que a visita político-cultural é transformada em visita puramente cultural. O que se dá, com isso, é uma mudança na representação do sistema de relações do *gaucho* com a cidade. Os efeitos dessa despolitização, diz ela, são múltiplos: o texto torna-se autônomo e transforma todo o sistema de referências. “Um poema *gaucho* desvinculado do jornalismo aparece pela primeira vez, absolutamente “literário” (1987, p. 703).

Outro mérito inegável do poeta foi o de, por meio de seu poema gauchesco, ter sido ele o primeiro a traduzir o *Fausto* para o público leitor da América Latina: “O *Fausto Criollo* é a primeira aclimação da personagem: para torná-lo aceitável pela sociedade burguesa se oferece dele uma imagem edulcorada” (RAMA, 1976, p. 93).

2. Neste trabalho optamos por não traduzir para o português as citações do *Fausto* de Estanislao del Campo, sob pena de sacrificar as características que dão cor ao texto gauchesco: o uso de arcaísmos, próprio da época em que foi escrito, a abundância de metáforas do universo do *gaucho*, o uso frequente de termos indígenas e *mestizos* etc. Cabe, ainda, justificar a falta de paginação nos excertos da obra, decorrente da referência utilizada, em formato *e-book*.

PARÓDIA E CARNAVALIZAÇÃO NOS FAUSTOS DE GOETHE E DE DEL CAMPO

Para acrescentar algumas camadas à nossa análise do *Fausto* de Estanislao Del Campo, traremos algumas reflexões acerca da paródia como gênero, que, não obstante, não tirarão da obra seu valor *per se*.

Começemos por Tynianov, que dedicou à paródia ao menos dois ensaios: o primeiro deles é “Dostoiévski e Gógol: para uma teoria da paródia”, escrito em 1919 e publicado como livro (brochura) em 1921 na série *Teoria da Linguagem Poética*, da OPOYAZ. Trata-se da primeira publicação de Tynianov. O segundo, “Sobre a paródia”, foi escrito em 1929 e permaneceu parcialmente em formato de rascunho, tendo sido publicado pela primeira vez em sua obra conhecida como *PILK (Poetika. Istoriia literatury)*.

Em “Dostoiévski e Gógol”, Tynianov afirma que a paródia existe na medida em que a segunda camada parodiada permanece visível ao longo da obra. Quanto mais estreita, específica e limitada essa segunda camada, e quanto mais os detalhes do trabalho forem coloridos com essa dualidade e percebidos dessa dupla perspectiva, maior será a qualidade paródica do trabalho. Mas, provoca ele, e se essa segunda camada não for detectada ou for esquecida? Nesse caso, a paródia será percebida em um único

plano, apenas no que diz respeito à sua organização, ou seja, como qualquer outra obra da literatura (2019, p. 46).

E não poderia também estar o *Fausto Criollo* de Estanislao Del Campo inserido nesse caso? Lembremos, aqui, que estamos diante de uma obra em que se apresentam ao menos três camadas narrativas: o narrador externo (Del Campo), o narrador interno representado por Anastasio el Pollo e sua dupla função, como personagem que dialoga com o amigo Laguna, como narrador da tragédia/ópera que se desenrola no palco do Teatro Colón – a qual, por sua vez, está referenciada no poema trágico de Goethe.

Mais adiante, no mesmo ensaio, Tynianov nos diz: “qualquer coisa pode ser material para paródia; nenhuma história de fundo psicológica é necessária. [...] A questão é que a própria essência da paródia, seus dois níveis, constituem um dispositivo específico e valioso” (2019, p. 48). E, ainda: “O cômico é uma conotação que normalmente acompanha a paródia, mas de forma alguma é uma conotação da paródia *per se*. Quando a natureza paródica de uma obra é omitida, a conotação permanece. A paródia reside inteiramente no jogo dialético do dispositivo. Se a paródia de uma tragédia é uma comédia, então a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia” (2019, p. 63).

Anos depois, no ensaio de 1929 (“Sobre a paródia”), Ty-nianov diria que a história da paródia está intimamente relacionada à evolução da literatura (2019, p. 328). Para ele, a revelação das convenções e o desmascaramento do comportamento e das posturas da fala são parte do enorme trabalho evolutivo realizado pela paródia.

Outra análise fundamental acerca da paródia é a que Agamben faz em seu ensaio “Paródia”, na obra *Profanações* (2007). Segundo ele, o mundo clássico conheceu uma acepção de paródia relacionada à esfera da técnica musical. Ela indicaria uma separação entre canto e palavra, entre *melos* e *logos*. Quando, na recitação dos poemas homéricos, o nexos é desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para ten oden*, “contra” ou “ao lado” do canto. Assim, a paródia designaria, originalmente, a ruptura do nexos “natural” entre música e linguagem, a dissolução do canto pela palavra (ou da palavra pelo canto). “É, de fato, o afrouxamento paródico dos vínculos tradicionais entre música e *logos* que torna possível, com Górgias, o nascimento da prosa de arte. O rompimento do vínculo liberta um *parà*, um espaço ao lado, em que se instala a prosa” (2007, p. 35, grifos do original).

Como já dissemos antes, neste texto, parece-nos bastante improvável que Del Campo tenha tido contato com o tema fáustico apenas por meio da versão de Gounod para a obra de Goethe. Conforme destaca Leite (2006), a própria estrutura dada pelo poeta argentino a seu poema permite inferir isso. A tradução feita pelos libretistas Jules Barbier e Michel Carré e musicada por Gounod do poema original de Goethe (do qual só foi utilizado o miolo da primeira parte do *Fausto I*) já envolveu uma considerável simplificação e um esvaziamento de sua dimensão mítica e filosófica, com ênfase no motivo romântico. O mérito de Gounod reside em, por meio da música, ter devolvido um pouco mais de espessura a essa simplificação.

Não obstante isso, Del Campo dá a seu *Fausto Criollo* uma estrutura que parece também tentar suprir tal esvaziamento e reinstalar, ainda que nos intervalos entre atos, a espessura poética do poema de Goethe. Em outras palavras, delineia-se aí um caminho que não tem sentido único, mas que parece apresentar pontos de inflexão, como nós que se voltam sobre si mesmos, se pensarmos nas tramas da tessitura fáustica.

Para deixar ainda mais concreto tal argumento, recorremos a Leite (2006), segundo a qual a narrativa de Anastasio el Pollo condensa ainda mais o enredo já simplificado

por Barbier e Carré, ainda que respeitando a divisão em cinco partes. A cada final de ato, cai o pano e é retomado o diálogo entre ele e o amigo Laguna. Algumas vezes, esse diálogo é o mote para digressões de El Pollo, que discorre sobre temas relativos ao núcleo da ópera, como o amor. Leite dá a essas digressões o nome de “excursos”.

Se na ópera o que não se tomou de Goethe foi de certa forma compensado pela elaboração musical, aqui a anedota ganha dimensão lírica, mítica e filosófica sobretudo pela inclusão desses excursos (sobre o mar, sobre o amor, sobre o amanhecer, a noite e a mulher [...]). (LEITE, 2006, p. 150)

Em sua análise, Leite destaca ainda a operação tradutória de Del Campo, não apenas no conteúdo, mas também na forma, assinalando o fato de no *Fausto Criollo* a “dependência francesa”, ainda que se conserve, ter se atenuado. “O poema muda a ópera de gênero e muda Goethe de gênero mais uma vez” (2006, p. 162).

Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, delinea o conceito de *carnevalização da literatura* como revogação do sistema hierárquico de desigualdade, social ou etária, e de todas as formas a ele relacionadas, como o medo, a reverência, a etiqueta etc. Entra em vigor o livre contato

familiar entre os homens na “praça pública carnavalesca” (1981, p. 106). Nesse sentido de carnavalização, a paródia é, ainda segundo Bakhtin, organicamente estranha aos gêneros puros (epopeia, tragédia) e organicamente própria dos gêneros carnavalescos. “O parodiar é a criação do duplo destronante, o mesmo ‘mundo às avessas’. Por isto a paródia é ambivalente” (1981, p. 109).

Em seu artigo “Paródia e ‘mundo do riso’”, Schnaiderman (1980, p. 89-90) nos fala de sua estranheza de que Bakhtin, ao falar de paródia, não tenha citado o que escreveu Tynianov sobre o gênero em “Dostoiévski e Gógol”; ao mesmo tempo, porém, aponta diferenças significativas entre a visão de um e de outro acerca da linguagem (cuja natureza, para Bakhtin, é sempre ideológica), o que talvez justifique a omissão.

Outro aspecto mencionado por Schnaiderman, que não envolve Bakhtin, mas Tynianov, é a afirmação já mencionada aqui de que “Se a paródia de uma tragédia é uma comédia, então a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia”. Schnaiderman apresenta como contraexemplo a essa afirmação o *Doutor Fausto* de Thomas Mann: uma paródia do tema do pactário, sem dúvida, porém tão trágica quanto os Faustos que a antecederam.

As ideias de Bakhtin, talvez mais do que as de Tynianov, têm o mérito de nos oferecer uma primeira visada sobre os procedimentos tradutórios com que autores latino-americanos incorporaram o tema fáustico. Esse deslocamento conceitual das ideias de Bakhtin para o contexto da América Latina conta, entre outras, com a contribuição de Haroldo de Campos, com seu *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, no qual, depois de transcriber para o português as duas cenas finais do *Fausto II*, passa a analisar a escritura mefistofélica. É logo ao início que Campos situa toda a tessitura do tema fáustico no campo da paródia (no seu sentido de “canto paralelo”, como lemos, por exemplo, em Agamben), ao situar já o “Primeiro Fausto” (*Urfaust*, esboço de Goethe ao que viria a ser o *Fausto*) como obra híbrida, amalgamada, contrastante. Parte em verso, parte em prosa, esse *Urfaust* foi elaborado por Goethe quando contava apenas 25 anos de idade e é claramente inspirado na transposição, para o teatro de fantoches, da lenda popular alemã do século XVI (2008, p. 72.)

Para Campos,

Uma chave preciosa para a melhor compreensão do *Fausto* goetheano será, sem dúvida, o fenômeno da carnavalização, estudado por Bakhtin. Em seu livro sobre Rabelais, é o próprio teórico russo quem nos dá a pista para essa abordagem,

ao observar: “A influência profunda do imaginário festivo popular em Goethe ainda não foi suficientemente apreciada e estudada”. (2008, p. 77)

Se tais conceitos já se encontram presentes no *Fausto* de Goethe, sob um aparente cumprimento do cânone clássico, como se viu acima por meio de Campos, o que se dirá do *Fausto Criollo*? Acerca disso, destaca-se a análise de Carreño-Rodríguez (2009), segundo a qual dá-se, no *Fausto* de Estanislao Del Campo, a profanação do código espacial, que permite unir o “alto” (aí representado pelo Teatro Colón, a ópera, o público culto da cidade) com o “baixo” (o campo, o curral, as ovelhas etc.). Como consequência erige-se uma clara carnavalização, uma vez que se rompem as relações hierárquicas entre “rei” e “escravos” (para retomar os termos de Bakhtin). O espaço, então, assume seu caráter profano e carnavalesco.

A paródia, por sua vez, se evidencia em vários níveis, conforme registra Carreño-Rodríguez, citando Ludmer:

As duas [culturas] se encontram e se parodiam entre si: a leitura produz riso pelo contato e dupla associação de dois modelos aparentemente incompatíveis. Mas a paródia se inscreve em uma concepção da literatura como sistema autônomo e joga no interior dessa concepção ao ler um campo ou setor (gênero,

texto, convenção, registro) a partir de outro, oposto e alternativo, que aparece como seu complemento no sistema. (LUDMER, citada por CARREÑO-RODRIGUEZ, 2009, p. 20)

Desse modo, a paródia representaria um conflito puramente cultural, e sua estratégia nos levaria, como leitores, a participar nesse conflito: em vez de opor dois campos políticos ou econômicos, dentre outros campos, o que estaria em confronto seriam dois espaços literários, o culto e o popular.

AINDA ALGUMA COISA SOBRE O FAUSTO DE ESTANISLAO DEL CAMPO

*O poema quer sempre empurrar nosso pensamento
para frente, no sentido de levá-lo aos limites
do que poderá vir a ser e do próprio pensamento,*

(Amálio Pinheiro, *A textura obra/realidade*, 1985, p. 95.)

A estrutura poética do *Fausto Criollo* consiste em um bloco inicial de estrofes com dez versos (décimas), seguido de outro com 240 estrofes de quatro versos (quadras), e um final novamente constituído de uma estrofe com dez versos. Esse conjunto é organizado formalmente em seis cantos. O primeiro canto (ou as vinte primeiras décimas)

corresponde à apresentação, por um narrador gauchesco (Del Campo), do encontro que se dá entre o *gaucho* Anastasio el Pollo e seu amigo Laguna. A isso se segue a narrativa que Anastasio faz de sua aventura na cidade (Buenos Aires), desde a chegada ao Teatro Colón, detalhando a descrição do que viu desenrolar-se no palco – ao longo da qual os amigos fazem seus comentários – até que, como continuação do sexto e último canto, encerra-se o poema com a décima final.

Pelo que se descreveu acima, poderíamos chamar a essa estrutura o nome de “metanarrativa”: um narrador externo (Del Campo), mas cuja linguagem se mistura à dos dois personagens (a linguagem gauchesca), ao qual se segue um narrador interno (Anastasio), que, por sua vez, fará a narrativa do que viu no palco. E, indo além, o que se encenou no palco foi também a narrativa musical que Gounod criou com base na narrativa em libreto de Barbier e Carré sobre a narrativa de Goethe, que... (e assim voltar-se-ia ao esquema referencial esboçado páginas antes neste trabalho).

O poema tem início com o narrador externo (Del Campo) apresentando Laguna, que, algumas estrofes depois, será o ouvinte da narrativa de Anastasio:

En um overo rosao,
flete nuevo y parejito,
caía al bajo, al trotecito.
y lindamente sentao
un paisano del Bragao,
de apelativo Laguna

[...]

Sobre o primeiro verso acima, Borges conta, em seu “La poesia gauchesca”, o que escreveu Rafael Hernández (irmão de Jose Hernández, o autor de Martín Fierro), em 1896: para ele, conseguir um “parejero color *overo rosado*” seria tão raro quando encontrar um gato de três cores. Do mesmo modo, ainda segundo Borges, teria comentado Leopoldo Lugones que nenhum *criollo* montaria um cavalo *overo rosado*, “animal siempre despreciable cuyo destino es tirar el balde en las estancias, o servir de cabalgadura a los muchachos mandadeiros”. Outras críticas se somaram a essas, a que Borges responde, com ironia: “Yo me declaro indigno de terciar en esas controversias rurales; soy más ignorante que el reprobado Estanislao del Campo. Apenas si me atrevo a confesar que aunque los gauchos de más firme ortodoxia menosprecien el pelo overo rosado, el verso ‘*En un overo rosao*’ sigue – misteriosamente – agradándome” (BORGES, 2004, p. 186-187).

Seguem-se aos versos iniciais (em trecho não transcrito aqui) ênfases no brilho de prata das esporas e outros acessórios. Constrói-se aí, de saída, uma imagem quase mítica do *paisano* e de seu *overo rosao*, no qual ele surge cavalgando. A descrição idílica é logo quebrada pelo susto de Laguna, depois de apear próximo a um rio e ouvir o rumor de alguém que se aproxima: Anastasio.

Se apió el Pollo y se pegaron
tal abrazo con Laguna,
que sus dos almas en una
acaso se misturaron.

Ao longo do diálogo, logo se sabe que a ida à cidade, que dará lugar a toda a narrativa sobre o *Fausto*, não foi privilégio de Anastasio, pois Laguna também lá estivera uma semana antes a fim de cobrar – em vão – uma dívida. É ao contar essa aventura que o nome do *Diablo* surge, o que será o mote para que o Pollo assuma a palavra – não sem antes criar certo suspense (teatral), para Laguna e para o leitor, ao dizer que contará sua aventura na cidade, mas antes...

– Güeno, le voy a contar
pero antes voy a buscar
con qué mojar la garganta.

Três décimas depois, finalmente o Pollo dá início à narrativa, quando se sucederão então 140 redondilhas. A descrição do *Criollo* das primeiras impressões que tem ao chegar ao Teatro Colón são pródigas em imagens e metáforas que, ao mesmo tempo que contrapõem o universo do campo ao da cidade, os aproximam:

La gente en el corredor,
como hacienda amontonada,
pujaba desesperada
por llegar al mostrador.

[...]

Cuando compré mi dentrada
y di güelta.... ¡Cristo mío!
Estaba pior el gentío
que una mar alborotada.

Era a causa de una vieja
que le había dao el mal...
– Y si es chico ese corral
¿A que encierran tanta oveja?

A isso seguem-se versos em que Anastasio dá-se conta de que, no meio do burburinho, perdeu suas *nuevas botas*,

seu *calsoncillo* e seu *puñal*; dito de outro modo: ao entrar no teatro ele é despojado de sua identidade de *gaucho*, é “carnavalizado”. Finalmente, ele chega a seu assento e a música soa. A narrativa que segue é, volta e meia, interrompida por alguma observação de Laguna, o que vai dando especial sabor ao texto de Del Campo. Assim é por exemplo quando Anastasio, depois de introduzir o *Fausto*, narra ao amigo o encontro em que se dá o pacto, e é assim interpelado por Laguna:

– ¿No era un Dotor muy projundo?
¿Cómo se dejó engañar?

Ao que Anastasio responde:

– Mandinga es capaz de dar
Diez güeltas a medio mundo.

Mandinga é apenas um dos vários nomes com que o Pollo vai chamando o Diabo ao longo do texto, o que contribui não só para “carnavalizar” ainda mais a narrativa como para reforçar a tese de que Del Campo teria lido o *Fausto* de Goethe, uma vez que alguns desses nomes comparecem lá: *Diablo, Demonio, el malo, Ray del Infierno, Satanás, Luzbel, Lucifer*.

A maestria de narrador de Anastasio el Pollo / Estanislao del Campo, da qual já se inseriu uma amostra acima, ao anunciar que antes de contar sua aventura precisa molhar a garganta, é retomada a cada pausa entre atos, em que a cortina do teatro desce. Como observa Diego (2019), na narrativa que se estabelece, em que Laguna é a audiência, El Pollo reproduz a escansão da ópera, com pausas a cada ato, ora molhando a garganta, ora pitando um cigarro, ora observando a chuva que cai.

Assim, Del Campo traz o *Fausto* de Gounod não apenas no que se desenrola no palco do Colón, mas também no modo como El Pollo narra a Laguna o que vivenciou na ida à cidade. Como em um jogo de espelhos, passa-se do poema (de Goethe) ao libreto (de Barbier e Carré) e à ópera (de Gounod) e volta-se ao poema/paródia (de Del Campo) a que o autor acrescenta as pausas entre atos/digressões – os “excursos” de que nos fala Leite (2006).

Tais “excursos” são de grande beleza, como a sequência em que Pollo se põe a descrever o encantamento de, na mesma visita à cidade, ter visto pela primeira vez o mar.

- Sabe que es linda la mar?
- a viera de mañanita

cuando a gatas la puntita
del sol comienza a asomar!

[...]

A veces, con viento en la anca
y con la vela al solcito,
se ve cruzar un barquito
como una paloma blanca.

[...]

Y es muy lindo ver nadando
a flor de agua algún pescao:

van, como plata, cuñado,
las escamas relumbrando.

[...]

Note-se, aí, a estratégia usada por Estanislao del Campo ao intercalar a narrativa de uma experiência radicalmente urbana (o teatro, a plateia, o espetáculo operístico que se desenrola diante do camponês) com uma experiência à qual se poderia chamar de reencontro do *gaucho* com a natureza deixada por alguns dias (a visão do mar, a que

ele vai agregando elementos e imagens referenciais de seu mundo, como *viento en la anca, barquito/paloma*).

O momento em que esse trânsito de imagens e de metáforas é feito de modo mais radical, porém, é adiante, em que o cruzamento se dá entre as referências do campo e a sensibilidade poética que atravessa Anastasio el Pollo – a florada pela experiência da ópera, talvez –, o qual, mesmo severamente advertido pelo amigo Laguna por passar dos limites do próprio texto, insiste:

[Anastasio]

Y si se pudiera al cielo
con un pingo comparar,
tamién podría afirmar
que estaba mudando pelo.

[Laguna]

– ¡No sea bárbaro, canejo!
¡Que comparancia tan fiera!
– No hay tal: pues de saino que era
se iba poniendo azulejo.

[Anastasio]

– *¿Cuando ha dao un madrugón*

no ha visto usté, embelesao,
ponerse blanco-azulao
el más negro ñubarrón?

PARA CONCLUIR, AINDA QUE DE MODO INCONCLUSO

Notem-se uma vez mais, nos versos que fecham o item precedente, a ousadia e, ao mesmo tempo, a beleza do momento em que Anastasio lança mão de um dos símbolos maiores de sua cultura – o *pingo*, um dos nomes para *caballo*, cavalo – e compara a mudança de cor de sua pelagem às mudanças pelas quais passa a cor do céu ao longo do dia. Como afirma Ludmer, de forma ambígua e dupla, como na paródia, no Fausto de Del Campo, ambas as culturas se enfrentam na forma de duas particularidades ou especificidades, e não mais como centro e periferia. Dois espaços paralelos e relativos que levantam os dois pilares com que se sustenta, de modo simétrico, o texto (1987, p. 716).

A esta altura, e como forma de reforçarmos nossa ideia principal – a de que o *Fausto Criollo*, mais que paródia do

Fausto franco-alemão, é por si só a “joia” de que o chamou Oyela –, nos atrevemos a lançar uma corda entre a comparação feita por Del Campo, em seu *Fausto*, mencionada no parágrafo acima, e a que faz Shakespeare, em *Romeu e Julieta*, na transcrição de Sklovski:

¡Ven, noche! ¡Ven, Romeo! ¡Ven tú, día en la noche, pues sobre las alas de la noche parecerás más blanco que la nieve recién posada sobre un cuervo!... ¡Ven, noche gentil!... ¡Ven, amorosa noche morena!... ¡Dame mi Romeo!... Y cuando expire, cógelo y divídelo en pequeñas estrellitas. ¡Y hará él tan bella la cara de los cielos, que el mundo entero se prenderá de la noche y dejará de dar culto al sol deslumbrador! (SKLOVSKI, 1975, p. 85)³

Não nos será demais especular que, se Estanislao del Campo teria lido Goethe, bem poderia ter lido também Shakespeare...

Muito haveria ainda a falar sobre a obra de Del Campo, dada a complexidade e a riqueza que se escondem sob a aparente ligeireza de sua construção considerada paródica. Espera-se, não obstante, ter trazido a este artigo uma boa amostra dessas qualidades.

Ya es güeno dir ensillando... (Já é bom ir pondo a sela no cavalo, em tradução livre nossa.)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. Paródia. In: **Profanações**. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BORGES, J. L. La poesia gauchesca. In: **Discusión** (1932). **Jorge Luis Borges**: Obras completas (I – 1923-1949). Buenos Aires: Emecé, 2004.

BURET, M. F. El **Fausto** de Estanislao del Campo: una recepción em clave fantástica. **Brumal - Revista de Investigación sobre lo Fantástico**, vol. IV, n. 2, outono 2016, p. 205-226.

CAMPOS, H. de. A escritura mefistofélica: paródia e carnavalização no **Fausto** de Goethe. **Tempo Brasileiro**. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n. 62, jul.-set., 1980.

3. Optamos por manter, aqui, a tradução para o espanhol citada pelo autor, de Astrana Marín.

CAMPOS, H. de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**: marginália fáustica (leitura do poema, acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da segunda parte). São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARREÑO-RODRIGUEZ, A. Modernidad en la literatura gauchesca: carnavalización y parodia en el Fausto de Estanislao del Campo. **Hispania**, mar. 2009, Vol. 92, n. 1, p. 12-24, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP).

DEL CAMPO, E. **Fausto**: impressões del gaucho Anastasio el Pollo em la representación de esta ópera [**Fausto Criollo**]. Stockcero. Edição do Kindle, 2004.

DIEGO, M. O gaucho vai à ópera: Estanislao del Campo e os primeiros anos do Teatro Colón de Buenos Aires. **Outra Travessia**, Programa de Pós-Graduação em Literatura/UFSC, v. 1, n. 27, 2019.

FERREIRA, J. P. **Fausto no Horizonte**. São Paulo: Hucitec/Educ, 1995.

GOETHE, J. W. von. **Fausto: uma tragédia**. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2016. (Primeira Parte.)

GOETHE, J. W. von. **Fausto zero [Urfaust]**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEITE, L. C. M. De Fausto a Fausto: o gaúcho na ópera. **Literatura e Sociedade**. 11(9), 138-163, 2006.

LEZAMA LIMA, J. **A expressão americana**. Tradução: Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LUDMER, J. En el paraíso del infierno: El Fausto argentino. **Nueva Revista Filológica Hispánica** 35.2 (1987): 695-719.

PINHEIRO, A. **A textura obra/realidade**. São Paulo: Cortez; Piracicaba: Editora UNIMEP (Universidade Metodista de Piracicaba), 1982.

PINHEIRO, A. **América Latina**: barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

RAMA, A. **Los gauchipolíticos rioplatenses**: literatura y sociedad. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.

RAMA, A. **Transculturación narrativa em América Latina**. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RESTREPO, D. **O fáustico na nova narrativa latino-americana**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

ROMÁN, C. A. La vida color rosao: el Fausto de Estanislao del Campo. In: SCHVARTZMAN, J. (Dir.). **Historia crítica de la literatura argentina**, volume 2 – **La lucha de los lenguajes**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHNAIDERMAN, B. Paródia e “mundo do riso”. **Tempo Brasileiro**. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n. 62, jul.-set., 1980.

SKLOVSKI, Víctor. **La cuerda del arco**: sobre la disimilitud de lo símil. Tradução do russo: Victoriano Imbert. Editorial Planeta: Barcelona, 1975.

TYNIANOV, Yuri. **Permanent Evolution**: Selected Essays on Literature, Theory and Film. Tradução e edição: Ainsley Morse; Philip Redko. Boston: Academic Studies Press, 2019.

Recebido em: 23-11-2021

Aceito em: 10-09-2022