

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*



A ESTÉTICA NEOBARROCA DO POEMA GALÁXIAS DE HAROLDO DE CAMPOS

Rodrigo Guimarães
UNIMONTES

Resumo: Este ensaio busca analisar o poema Galáxias, de Haroldo de Campos, a partir das reflexões sobre o neobarroco, tributária do pensamento de Severo Sarduy, bem como o conceito de “dobra” decorrente das formulações de Gilles Deleuze em sua obra *A dobra: Leibniz e o barroco*.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; Gilles Deleuze; Severo Sarduy; neobarroco; dobra; Literatura Contemporânea

Abstract: This essay focuses on the poem Galáxias, by Haroldo de Campos, in the light of Severo Sarduy’s thought about “neobarroco”. Also, it was used as theoretical reference the formulation of “fold”, originated at Gilles Deleuze’s reflections, especially in his book *The fold: Leibniz and the baroque*.

Keywords: Haroldo de Campos; Gilles Deleuze; Severo Sarduy; neobarroco; fold; Contemporary Literature .

Alguns caminhos podem ser propostos para abordarmos “as poéticas” de Haroldo de Campos. Um deles, o mais usual, dá-se pelo viés “estruturalista” que, o mais das vezes, busca comparar sistemas, estratos e operações com a linguagem evidenciadas nos poemas. Na poética haroldiana, a intertextualidade, a multiplicidade de linguagens, a reinvenção criativo-crítica da tradição e uma concepção da escritura como *jogo* são dinâmicas freqüentes em sua textualidade. No entanto, a forma como cada poema incorpora e cita obras e autores varia significativamente. Em *Galáxias*, por exemplo, as evocações literárias são abundantes. Seu repertório onomástico inclui basicamente dois campos disciplinares: pintores ocidentais e escritores do Oriente e do Ocidente. São eles: Monet, Raphael, Gauguin, Goya, Munch, Cranach, Volpi e os escritores Chuang-Tsé, Bashô, Milarepa, Vatsyayana, Sherazade, Homero, Sófocles, Safo, Goethe, Dante, Hölderlin, Schiller, Novalis, Donne, Artaud, Pound,

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

Oscar Wild, Ferlinghetti, Henry Miller, Mallarmé, Joyce e os brasileiros Sousândrade, Cruz e Souza e Oswald de Andrade.¹

Há também em *Galáxias* uma cornucópia de línguas: alemão, inglês, francês, italiano, espanhol e latim. Embora existam muitos pontos em comum entre o poema haroldiano e a obra mais realizada de James Joyce, *Finnegans Wake*, o processo de incorporação de outros idiomas nessas escrituras corresponde a variados objetivos. Os estilhaços de 65 línguas diferentes que atravessam a escritura joyciana conferem uma dimensão de exílio e estranheza à textura da narrativa, bem como um enriquecimento semântico incomensurável da língua inglesa nunca antes executado. Quanto ao fluxo do poema-livro *Galáxias*, a entrada de outros idiomas diz respeito a um entrechoque de vozes e línguas diversificadas que sugerem cenas prosaicas de um viajante que cruza territórios estrangeiros em espaços cosmopolitas. Evidentemente que promove efeitos de esgarçamento do fio narrativo, mas não há um trabalho específico na materialidade do significante como as palavras-montagem joycianas que aglutinam diferentes línguas em um mesmo vocábulo. Os atravessamentos do *outro* no espaço constelar de *Galáxias* quase sempre não passam de falas corriqueiras, das *vozes da cidade*:

casarõescortiços alternando com vilas lei puó dirmi dov'è la via del
consolato i'm not italian i'm amer'kan de dentro de um carro esporte e o sr.
poderia dizer-me onde fica o escritório das aerovias suíças try to understand
teacher please capitão de aviação comercial tentando revender relógios
pirateados... (CAMPOS, 2004, p. 9)²

No entanto, em vez de recorrer aos procedimentos de exemplificação e interpretação desses atos operatórios nas escrituras de *Galáxias* com o objetivo de confrontá-los mediante aproximações paralelísticas (ou isomorfia de estruturas), efetuei outro movimento, qual seja, a identificação dos “operadores textuais” que deslocam os estratos e as sedimentações do texto ao mesmo tempo que potencializam *desterritorializações* (Deleuze) e linhas de fuga no campo discursivo. Para tanto, formulei alguns procedimentos analíticos que não atuam como

¹ Em relação aos escritores, percebe-se a amplitude do leque haroldiano no que se refere a lugares e épocas distanciadas. O oriente comparece com o “filósofo” taoísta chinês (Chuang-Tsé), o poeta budista japonês (Bashô), o místico tibetano (Milarepa), e a linhagem indiana erótica do Kama-sutra (Vatsyayana). Quanto aos escritores ocidentais, são geralmente citados em um contexto narrativo sem que haja interlocução direta com suas escrituras, com exceção de Homero, Dante, Goethe e Mallarmé, nos quais se nota uma intertextualidade mais intensa com os textos desses autores.

² Em *Galáxias*, não há numeração das unidades-páginas (*formantes*, segundo a definição de Haroldo). Para facilitar o processo de citação, vou referi-las como fragmentos (o frag. 1 corresponde a primeira página, e assim sucessivamente).

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

um corte sob medida capaz de acolher os poemas como figuras fixas ou de estrangê-los por meio de torniquetes interpretativos. Não é por acaso que os conceitos aqui elencados são organizados em feixes notadamente ágeis que atuam por *espaçamentos* (Derrida), *zonas de vizinhança*, ressonâncias sígnicas e dobras (Deleuze). Por certo que certo tipo de aproximação textual desalinha os poemas ao mesmo tempo em que recebe o empuxo de seus deslocamentos. Trata-se, porém, a bem da verdade, de acoplamentos, visando ampliar a esfera de significância e não reduzi-la por meio de uma leitura normalizadora que se arqueia sobre os estratos sem apreender o movimento evocado pelo espaçamento entre os anteparos ou os processos de (des)territorializações como *perpetuum móbile*. Deve-se lembrar que escrituras desconstrutoras, tais como *Galáxias*, acontecem tão-somente em poucos momentos da história da poesia brasileira do século XX.

A estética neobarroca em *Galáxias*

No “livro-viagem” *Galáxias*, de cinquenta páginas, em que inexistem qualquer forma de pontuação, quase tudo *o que se passa, passa-se na linguagem*. As referências são borradas, embaralhadas, deslocadas e sobrepostas, mas ainda assim conservam certos matizes de significação. Tem-se aí uma espécie de esponja neobarroca repleta de dobras que preenchem de *significância* os vácuos deixados pela deflação da referencialidade, dadas as micronarrativas e outros movimentos não menos notáveis. Aliás, a dobra é mencionada de forma recorrente em *Galáxias*: “esse livro que se folha e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli”³

Luiz Costa Lima (1989), em seu ensaio “Arabescos de um arabista”, chega a identificar um evidente traço barroco em *Galáxias*. Sobre essa questão, revelam-se particularmente valiosas as reflexões de Severo Sarduy e Andrés Sánchez Robayna a respeito do neobarroco hispano-americano. A exuberância do fluxo verbal do texto galáctico, em seus momentos mais intensos, se aproxima em muitos pontos dessas formulações.⁴

Segundo Robayna, muitas características da literatura barroca seiscentista convergem para aspectos ético-estéticos da cultura contemporânea. O desengano barroco foi renovado na versão pós-utópica; a técnica do inacabado desdobrou-se no fragmentarismo radical; as

³ Cf. CAMPOS, *Galáxias*, p. 3.

⁴ Em seu texto “Barroco da leveza”, Robayna salienta que foi “Haroldo de Campos o primeiro escritor latino-americano que usou a expressão ‘neobarroco’ em seu ensaio valioso e pioneiro ‘A obra de arte aberta’, de 1955, para referir-se às ‘necessidades cultural-morfológicas da expressão artística contemporânea’”. Cf. ROBAYNA, 1990-1991, p. 139.

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

operações em que “se pinta o pintar” (Velázquez: *Las meninas*) e “se relata o relatar” foram reelaboradas na metaficção e na metapoesia. A diferença mais significativa entre essas duas épocas deve-se à perda da tensão de uma visão dramática da vida que caracterizou o barroco histórico, o qual buscava uma aliança, “conciliação ou reunião impossível dos dois pólos” ou procurava a transcendência do objeto artístico “diante das astúcias da morte, do tempo e da ‘infinita inutilidade (vanidad) de tudo’”.⁵

O neobarroco, ou o barroco da leveza, caracteriza-se, dentre outros fatores, pela substituição dessa “circunspeção atormentada” por uma concepção em que se realçam as idéias de jogo, perda, prazer e desperdício (no sentido que lhe confere Robayna, qual seja, da apoteose do significante e da flutuação dinâmica que pulveriza a função referencial).

Mais afeito a sistematizações, Severo Sarduy, em seu ensaio “O barroco e o neobarroco”, tentou demarcar de forma detalhada a expressão *neobarroco*, colocada em circulação na década de 1960 e que passou a abrigar diferentes sentidos conforme os autores que a encamparam: instabilidade, polidimensionalidade, mutabilidade, descomedimento, proliferação, indeterminação, suspensão e superabundância. Para esse autor, um dos aspectos inalienáveis do festim barroco é a sua “repetição de volutas, de arabescos e de máscaras”, em suma, a artificialização, que pode ser distinguida por três diferentes mecanismos: a substituição, a proliferação e a condensação. Sarduy sintetiza essas funções da seguinte maneira:

Se na substituição o significante é escamoteado e substituído por outro e na proliferação uma cadeia de significantes circunscreve o significante primeiro, ausente, na condensação assistimos à ‘encenação’ e à unificação de dois significantes que vêm reunir-se no espaço exterior da tela, do quadro, ou do interior da memória. (SARDUY, 1979, p. 169)⁶

Para não se ceder muito depressa à axiomática da artificialização barroca no sentido de enaltecê-la como dispositivo capaz de promover efeitos desconstrutores, faz-se necessário

⁵ ROBAYNA, 1990-1991, p. 136.

⁶ A minúcia e o rigor com que Sarduy desenvolve essas três funções em seu ensaio é exemplar. As noções de *substituição* e *condensação* são tributárias da teoria psicanalítica e não apresentam inovações significativas. Entretanto, o conceito de *proliferação* merece um destaque à parte, principalmente por sua força operatória no campo da poesia. Trata-se de um deslocamento que consiste “em obliterar o significante de um determinado significado, mas sem substituí-lo por outro, por mais distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele”. Cf. SARDUY, 1979, p. 164. Esse processo de apreensão do significado por inferência é o que Sarduy chama de “leitura radial” que se dá por meio de uma “acumulação de diversos nódulos de significação, de justaposição de unidades heterogêneas, de lista díspar e *collage* [...] e conota, como nenhuma outra, uma presença, que em sua elipse assinala a marca do significante ausente [...] aquele que ostenta os vestígios do exílio”. Cf. SARDUY, 1979, p. 167.

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

identificar as operações que apenas inserem uma nota de grotesco ao permutar um signo por uma cadeia significativa sem, contudo, efetuar nenhum acréscimo formal ou semântico. Sarduy cita alguns exemplos em que falcões são substituídos por “impetuosos torvelinhos da Noruega” e as ilhas de um rio por “parênteses frondosos no período de sua corrente”. Evidentemente que essa linguagem “afetada” presente no seqüenciamento da matéria significativa, deve ser considerada no contexto dos poemas de origem, para que sua pertinência possa ser avaliada de maneira mais cuidadosa. No tocante às escalas cromáticas de *Galáxias*, em alguns momentos o livro-viagem parece correr esse risco. No entanto, quase sempre é possível evocar como álibi uma intensa imagística que sustenta o uso desse recurso: “mar se ensafirando a turquesa [...] vermelho ensombrado no amarelo [...] luz negroturquesa esflorada de capilares róseos”. O fluxo caudaloso e irrefreável da linguagem galáctica propicia o que Sarduy chamou de *demasia que se compraz no suplemento*. Por isso que o neobarroco “reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento sistêmico”.⁷

Andrés Sánchez Robayna (1990-1991) identifica em *Galáxias* o momento em que o barroco frondoso e selvático dos primeiros livros de Haroldo de Campos torna-se uma “geometria legível” e alcança um despojamento que toca “a transparência do projeto”. Sua idéia *princeps* é que no livro-viagem “nada sucede senão a própria imagem do texto. *Nada tem lugar senão o lugar*”.⁸

Robayna, nessa passagem, refere-se à prosa minada do texto galáctico, à perda da “construção geral de sentido” que se dá mediante uma operação dúplice e simultânea: percurso e orfismo textual; viagem e cartografia. Sua formulação sobre o *lugar* como somente aquilo que tem lugar no texto galáctico se aproxima, sob certa perspectiva, da *khôra* de Platão. Mas se adapta melhor às reflexões de Sarduy que comparecem no próprio texto de Robayna.⁹

Esse *lugar* diz respeito ao “não-lugar” *fora* da representação, ou à *pergunta invertida* de Sarduy que trafega na contramão, isto é, a resposta (o lugar, a referência, ainda que

⁷ Cf. SARDUY, 1979, p. 178.

⁸ Cf. CAMPOS, 1979, p. 140.

⁹ Diz Sarduy: “A escritura barroca é uma arte de eclipse que se reflete na eclipse, vale dizer, uma arte kepleriana e uma arte do centro obturado. Mas não creio que se deva propor a escritura como algo nem que se deva partir de que é algo; antes, seria ela que, em seu fluir, em sua estrutura, em sua composição [...] deveria compreender sua própria definição como um enigma, como uma pergunta invertida no interior do espaço da representação textual”. Cf. o texto de Robayna “A micrologia da elusão” que se encontra no apêndice de *Signantia quasi coelum*, de Haroldo de Campos, p. 140.

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

mínima) movimenta-se em direção à pergunta (a *falta*, a deriva textual *em direção a*) Essa escritura da qual fala Sarduy que “não deve ser proposta como algo”, tampouco responder à metafísica da presença, diz respeito à arte do destronamento dos *estratos*, das metáforas enraizadas, dos trajetos preestabelecidos da nomeação. Em vez de uma límpida topografia dos lugares, tem-se a escritura *em seu fluir*, em seus *reflexos de elipses*, como se vê em *Galáxias*: “e nada é nada e prata é prata e nata é nata e noite noite no schillerplatz”.¹⁰

Essa *noite* de maneira crepuscular prepara o fecho do formante e elide, paulatinamente, a equação identitária (x é x), a dimensão metafísica do ser (“é”), e a unicidade do significante enquanto presença a si (“noite” é reduzida a “no”). Resta, portanto, um fulgor de prata-platz que, em uma *leitura radial*, parece recuperar o branco da nata e o brilho da prata, ao mesmo tempo em que desloca a pseudotautologia do “nada em si”. O *nada* perde sua autonomia de significado ao ser projetado, pela ritmicidade, sobre a cadeia significante. Esta, por sua vez, gradativamente se desloca das vogais abertas (a-a-a) rumo às vogais fechadas da noite (o-o-o) para novamente alcançar a aurora dos jogos sonoros de schillerplatz (i-e-a).

As formulações de Robayna e Sarduy sobre o neobarroco como *jogo*, desperdício, artificialismo e reflexo de elipses, embora precisas e fecundas, carecem de alguns enxertos conceituais e operatórios para melhor se constelarem ao fluxo do poema-livro *Galáxias*. Para tanto, recorre-se aqui à função de *dobra*, no sentido deleuziano, que será *desdobrada* e reelaborada de acordo com uma concepção que produz, mais do que reflete, seus objetos de referência.

Dobras sobre dobras

Na escritura de *Galáxias* há *dobras* por toda parte, o que põe em ação texturas “infinitamente” porosas, cavernas em cavernas com passagens irregulares, desvios, diferentes flutuações de significação. Embora a *dobra* seja um quase-conceito, sustentada por certa parcela de coesão, ela não se constitui em um *universal*, como lembra Deleuze, pois cada coisa dobra-se à sua maneira, por isso é apreendida como uma função operatória, um diferenciador (ou operador textual).

A matéria sígnica em *Galáxias*, de modo geral, não é formada por uma fluidez de nomes e significantes, ao modo de grãos de areia que constituem alguma consistência, ao

¹⁰ Cf. CAMPOS, 2004, p. 23.

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

mesmo tempo em que mantêm suas identidades atômicas. Ao reverso, mais se assemelha a um tecido ou folha de papel, qual um origami, ostentando alguma *figuração* em decorrência dos movimentos curvos que organizam séries ou criam uma *circunvizinhança*. Nesse sentido, dobrar não se opõe a desdobrar, tampouco dilatar se opõe a contrair, avançar a retroceder, assim como acontece nas cadeias oposicionais linearmente distribuídas em partilhas tipificantes.

Deleuze considera a *dobra* uma das seis características estéticas do Barroco e lhe confere uma potência de *disseminação*: “O problema não é como findar uma dobra mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito”.¹¹

“Continuar a dobra” é um procedimento executado pelos operadores textuais, e “levá-la ao infinito” melhor condiz com a dinâmica da *différance* (Derrida, 2002). Só assim é possível entender a afirmação de Deleuze, quando diz que as coisas e os pensamentos crescem pelo meio. O meio é a *dobra*, as conexões rizomáticas, o *acontecimento* sempre em curso *fora* dos começos e dos fins. Ao se referir à literatura brasileira, Haroldo de Campos declara que o Barroco é a não-origem, a não-infância: “Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância [...] já nasceram adultas e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco”.¹²

Note-se bem, *Galáxias* começa pelo meio, por intermédio do conectivo “e”: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem...”¹³

A partícula “e” propicia um duplo vínculo, recomeço e arremesso a um só tempo, linha de fuga de uma topologia do texto (sua medida e bordas) e da subjetividade “e aqui me meço”. Como bem acentuou Donald Schüler em seu ensaio *Um lance de nadas na épica de Haroldo*, o “começo” a que se refere a escritura galáctica é “recomeçar”, pois não há uma instância autoral nem um “acontecimento desencadeante” que inicia o processo da escrita. Em *Galáxia*, a operação elocutória que diz “eu” tem uma semelhança com o *Here Comes Everybody* (HCE do *Finnegans Wake* de James Joyce) ou com a *khôra* platônica: “e aí estou

¹¹ Cf. DELEUZE, 1991, p. 58.

¹² Cf. CAMPOS, 1993, p. 239. Para Haroldo de Campos, o texto galáctico recupera (sincronicamente) “a pré-história barroca” de sua poesia concreta ao dialogar com *Ciropédia ou a educação do príncipe* (1951).

¹³ Cf. CAMPOS, 2004, p. 1. Haroldo de Campos sempre foi afeito às cenas dos “falsos” começos ou da origem. Em sua transcrição do *Gênesis* (1993), os verbos no infinitivo e no gerúndio abrem uma brecha permanente na cursividade de um tempo linear, deslocando o campo da transcendência para o da imanência operada na linguagem: “No começar/Deus criando/o fogoáqua/e a terra”.

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

aí fui aí sou eu ou outro eumesmo ninguénheu ou outro”.¹⁴ Essa operação de medir o texto é o mesmo procedimento que mede a si mesmo, sendo que ambos acontecem na linguagem em uma dinâmica de *indecidibilidade*, qual seja, o livro-viagem em que vida e texto se compaginam. Nesse sentido, o começo ecoa os atos operatórios de quase-espelhamento que acontecem na própria materialidade sígnica (eço/eco/oco): “e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um começo em eco no soco de um começo em eco no oco eco de um soco”.¹⁵ O “começo” de *Galáxias* é *disseminação* em que a primeira vez acontece várias vezes. Em uma abordagem deleuziana, pode-se dizer que ele faz rizoma ao possibilitar múltiplas entradas e conexões. Além do mais, o livro-viagem foi concebido como uma “obra aberta”, o que possibilita uma livre leitura a partir de qualquer página, promovendo, assim, uma infinidade de operações combinatórias e textuais.¹⁶

Evidencia-se aí a referência ao projeto do *Livro*, de Mallarmé, em que as unidades de composição, as páginas, são “cambiantes”. Outras presenças também devem ser destacadas, como a prosa sintética (industrial) de Oswald; a elaboração minuciosa (artesanal) de Guimarães Rosa; as recordações estilhaçadas e as palavras-montagem de Joyce (*Finnegans Wake*); o procedimento de justaposição dos blocos semânticos de Pound (*Cantares*); a dimensão crítica e reflexiva sobre a linguagem, bem como a dinâmica não-discursiva, a circularidade e as operações de controle do acaso (*Um lance de dados*, de Mallarmé).

É pertinente uma leitura de *Galáxias* em que se destacam os estratos e as estruturas, da mesma forma que é possível organizar seus fragmentos por temas e eleger a linguagem como o seu “personagem principal”. Ou, ainda, relacionar de forma especular os fragmentos entre si: procedimento sustentado pelo princípio da analogia de Octavio Paz e operado na materialidade da linguagem. A esse respeito, ao falar sobre a composição de *Galáxias*, Haroldo diz: “Trabalhei cada página, cada fragmento, minuciosamente, como um microcosmo, uma peça autônoma, onde o livro inteiro poderia caber, abismar-se, como num

¹⁴ Cf. CAMPOS, 2004, p. 14.

¹⁵ Cf. CAMPOS, 2004, p. 1.

¹⁶ Segundo Haroldo de Campos, *Galáxias* foi projetado como um livro-objeto, “um multilivro manipulável como uma escultura cinética”, com folhas soltas. Posteriormente, em sua publicação definitiva, HC decidiu por uma edição cursiva, com as folhas costuradas. Cf. CAMPOS, 1993, p. 273. Muitas outras conexões rizomáticas podem ser efetuadas ao longo do livro-viagem. Nódulos de significação e operatórios que se aproximam sob certos aspectos estão presentes em diferentes formantes. Apenas para citar alguns exemplos: a reflexão sobre o escrever aparece em *Galáxias* nos fragmentos 1,14,22,31. A temática do mar-texto ocorre nos fragmentos 3 e 45. A cadeia significante que diz respeito ao “velho” está presente nos formantes 10,17,18,20,21,27,50.

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

espelho. Monadologicamente, em cada fragmento, estão todas e cada uma das *Galáxias*.”¹⁷
Essa mesma concepção é tematizada no próprio corpo do poema galáctico: “e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página...”¹⁸

Entretanto, não compartilho a confiança de Haroldo de Campos nesse ponto. O *arqueoleitor*, ao identificar no texto galáctico reflexões metalingüísticas, procedimentos estéticos de concreções de linguagem ou a univocidade estrutural (“um livro de viagem onde a viagem seja o livro”, como diz Haroldo no fragmento 1 de *Galáxias*), acaba se expondo ao risco de reduzir os formantes a uma visão monádica sustentada por truísmos analógicos.¹⁹

Sob a dinâmica do plano de imanência deleuziano e de suas respectivas linhas de fuga, os fragmentos de *Galáxias* apresentam diferenças significativas tanto no aspecto estético de sua fatura quanto em sua eficácia poética desconstrutora ou desterritorializadora. Alguns *formantes* (páginas) distanciam entre si em muitos aspectos: a) utilizam variados feixes de operadores textuais (livro-viagem, branco, mar, travesti, etc.) que provocam efeitos díspares; b) a trama significativa assume muitas dicções (tom dramático, detetivesco, sarcástico, lírico, psicanalítico); c) apresentam inúmeras críticas sociais, psicológicas, políticas, dentre outras, que não podem ser dissociadas dos *jogos de linguagem* (Wittgenstein) que as *apresentam*.²⁰

¹⁷ Cf. CAMPOS, 1993, p. 272.

¹⁸ Cf. CAMPOS, 2004, p. 1.

¹⁹ É possível identificar em *Galáxia* índices que sugerem a idéia de completude, tais como “milumanoites”, que revêm em “milumaginas”. No entanto, esses mesmos significantes podem ser lidos como extravasamentos da *arque* e do *telos*, ou seja, noites sem princípio nem fim. Schlegel já havia previsto essa impossibilidade do fechamento das fronteiras em um texto desconstrutor: “Também na poesia toda a totalidade bem poderia ser um fragmento e todo fragmento propriamente uma totalidade” (LIMA, 1989, p. 321)

²⁰ Sobre a crítica política em *Galáxias*, Luiz Costa Lima (1989) chama a atenção para algumas partes do fragmento 21, linha 23: “foi aqui que você soube da marcha da murcha correição de formigas velhas-da-velha [...] e da árvore de medalhas rebentam gerais mandíbulas mandibulam fios de formigas ferrugem...” Esse formante é datado de 1965. Costa Lima destaca as aliterações que encenam em sua sonoridade o desfile das marchadeiras: “batinas becas batas mandíbulas” e acrescenta: “Sob o eufemístico título de ‘marcha da família com Deus pela liberdade’, os representantes do velho de nossa sociedade manifestavam a disposição golpista que dispararia na noite de 31 de março de 1964.” Cf. LIMA, 1989, p. 348.

O teor crítico com referencialidade explícita está presente em inúmeros outros momentos do poema galáctico. Na perspectiva social, denota-se, no fragmento 10, um momento de indignação do *narrador* (ou melhor, do ato elocutório): “aqueles brutos blondos bárbaros massacraram todos os judeus de praga agora uma sinagoga uma parede rendada labirintorrendada nomessobrenomessobrenomessobrenomes e são todos os mortos todos os milmuitosmortos como um arabesco”. Há, nas diversas micronarrativas haroldianas, uma cuidadosa adequação entre tema e materialidade significativa. A cena “horrenda” ganha realce no meio do vocábulo “labirintorrendada” que aglutina as palavras labirinto e rendada. O rendado e o labirinto são deslocados e expressos semântica e graficamente na palavra-montagem que vem a seguir “nomessobrenomessobrenomes... que por sua vez é sumariada no final do formante: arabesco. São inumeráveis e diversos os *jogos de linguagem* que ajustam a temática tratada com os procedimentos de construção operados na própria linguagem. Por exemplo, no fragmento 19 tem-se uma dicção dramática em que um soldado brasileiro tem as duas pernas amputadas. Tanto a dilatação e a retenção da temporalidade narrativa quanto a ruptura e a descontinuidade

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

Por se tratar de uma composição “livre e rigorosa ao mesmo tempo: delírio lúcido” ou de uma viagem “paródica, homérica e psicodélica”, como afirma Haroldo de Campos, é que o livro-viagem comporta leituras profícuas e diversas de seu espaço liso ou demarcado, de seus movimentos *nômades* ou *sedentários* (Deleuze, 1999). Entretanto, a meu ver, uma abordagem (des)construtora é a que melhor se aproxima da escritura galáctica, embora os processos de deslocamento e desfronteirização constituam a minha maneira de pôr o acento.

Em seu ensaio “do Epos ao Epifânico”, Haroldo assinala, de forma recorrente, esse movimento (des)construtor:

visões vertiginosas, de quadros, de lugares, de pessoas, de presenças (históricas e mitológicas) aparecem e desaparecem ao longo da tessitura verbal [...] *Flashes* nem sempre reconhecíveis, porque logo absorvidos pelo fluxo obsidiante da linguagem. (CAMPOS, 1993, p. 271-272)

No texto de *Galáxias* existem momentos que ora demarcam as operações construtoras, ora as manobras desconstrutoras. Se em um instante “o compasso das coisas difere discorda dispauta” em outro, evoca-se uma lógica precisa: “pode não parecer mas cada palavra pratica uma acupuntura com agulhas de prata especialmente afiladas e que penetram um preciso ponto nesse tecido conjuntivo quando se lê não se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das agulhas mas ela existe...”²¹ No entanto, as dinâmicas escriturais de *Galáxias* são muito mais complexas do que as operações sugeridas pelo vocábulo (des)construtor.²²

Dentre os procedimentos desterritorializadores do livro-viagem, destaco, a seguir, a estética de certo *eros polifluente*, processo que atravessa o texto galáctico de ponta a ponta.

O eros polifluente

Em muitos fragmentos de *Galáxias* é freqüente um tipo muito peculiar de erotismo que se volta para a face material da linguagem, ou seja, o que é erotizado não são os corpos

(amputamento) do fluxo verbal são evidenciados no corpo da linguagem: “e fôra para o fronte russo porque quisera sombras na majólica sim porque quisera e a carta lhe caíra nas mãos majólica na sombra porque quisera a carta que ela escrevera informando os parentes russa branca num hospital de campanha sim as duas pernas sombra e majólica serraram as duas pernas...”

²¹ Cf. CAMPOS, 2004, p. 19.

²² Existem outros procedimentos construtores em *Galáxias* em que se evidenciam cadeias significantes estáveis. Esse é o caso da imagem do velho, apontada por Costa Lima: “há apenas uma figura em que toda a antipatia se concentra: a figura do velho”. (LIMA, 1989, p. 347) Costa Lima identifica dois motivos para essa hostilidade: um de ordem estética (pressupostos vanguardistas) e outro de fundo político. Contudo, o que é particularmente interessante acentuar aqui são essas poucas ilhas de estabilidade que insistem diante da mutabilidade do fluxo galáctico. Talvez seja o mínimo de *estrato*, do qual fala Deleuze, que o autor quis preservar como antídoto contra seus oxímoros operacionais, sua escritura *maravilha*.

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

fetichizados pelos estereótipos culturais, mas a própria linguagem é que se torna objeto dos investimentos libidinais. Por exemplo, o significante “mar”, como evidenciado no fragmento 3 de *Galáxias*, não se constitui como *ente*, portanto não possui propriedades e significados estáveis. Dessa forma, o mar *multitudinous* poliflui e embaralha os hábitos de leitura e os atos de exegese que se confundem diante de um texto que se quer *polilido* às apalpadelas. Essa oceanidade se abre qual “vulva violeta [...] conforme o sol batendo no refluxo de espumas [...] mas o mar é-se como o aberto de um livro e esse aberto é o livro que ao mar reverte [...] como uma fruta roxa uma vulva frouxa no seu mel de orgasmo no seu mal de espasmo”.²³

Embora mar-cado, o mar é vário e não se confina nas peças fetiches. Aliás, as imagens erotizadas à maneira de fetiches são duramente criticadas em muitas passagens de *Galáxias*: “pague um dólar aqui e você verá as duas moças mecânicas minnie branca e gorducha rubicona em calcinhas de filandras azuis olhibúfala era uma vaca mansa de peitos pop gigantes”.²⁴ O *american way* também recebe seus golpes:

e não me diga que estes americanos não sabem devorar antropófagos de mandíbula de aço trouxeram paris para greenwich village e puseram ketchup por cima [...] a coisa aqui como se vê vem de longe selvagem mastigar de bíblia e dólares esperando o hímen puritano (CAMPOS, 2004, p. 24).

Em outros momentos, emerge no fluxo galáctico o baixo calão da linguagem das ruas, com sua obscenidade explícita e corrosiva. Tudo isso mesclado com a delicadeza de um gesto que textura o texto e o entretexto, “onde os jardins se suspendem dos jardins” e evocam as mais belas paisagens que encenam a sensualidade de dois retratos: a *Lucrezia* de Lucas Cranach e *Diane de Poitiers*:

augenblick oder augenlicht oder augenbild ou um punhal se enterrando prestes na lucrezia de lucas cranach staatsgalerie Stuttgart quem a poderia ver de outra forma quandonunca sob o véu vislumbre a gaze gázea o luftsôpro do manto em ténues vibrissas de ar apenas aflorando a nudez total [...] a fina cintura o torso magro os seios apenas esboçados em botões rosa o umbigo marcado pequena concha a linha evasiva da cocha direita sobrelevada pela esquerda róseolisa pequena concha de penumbra o umbigo conchiglia o leve redondo da coxa esquerda contra o fundo negro e as virilhas convergidas para um fio de sombra (CAMPOS, 2004, p. 6)

O leve erotismo das imagens é bruscamente interrompido por outra seqüência de significantes que instaura uma zona de *desastre* (Blanchot), na qual tudo é arruinado sem ser

²³ CAMPOS, *Galáxias*, fragmentos esparsos.

²⁴ Cf. CAMPOS, 2004, p. 34.

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

destruído. Há alguma coisa que se infiltra e ensombra a vida: “e o punhal parado gelado aço acerado hibernando a morte rosa a vida rosa a rósea detida antemorte”. Logo em seguida, percebem-se novos deslocamentos efetivados pela cena dos “velhos” que *envelham* e *coguelham* o percurso textual. Diga-se a propósito, Costa Lima construiu uma análise ímpar e minuciosa que ilumina, de forma conspícua, a exuberância dessas imagens. A cena dos velhos é vista por ele como divisor de águas que age por contraste no sentido de desagregar os retratos de *Lucrezia* de Cranach e *Diane de Poitiers*. Desse modo, essa série sígnica exerce função eminentemente formal: “separar os dois ‘retratos’ que, contíguos, tenderiam a se indistinguir”.²⁵

Diante do exposto, já é possível desfraldar a cinética especular de *Diane de Poitiers*:

[...] e em outra parte diane de poitiers refletida em seu espelho um rubi no toucado uma pérola no vinco dos cabelos perolando a fronte também marfim altos cabelos puxados louroverdes o rosto afilando para o queixo em ponta suave o risco verde das sobrancelhas o reto refile do nariz um meio um indeciso um talvez um quase um semi um sorriso nos lábios surpresos num entrebeijo e o manto gaze mais pesada esta vez cinzadourada semivelando ombros e braços e a nudez a verdeouro sorvedouro nudez rosa madura e maturada os copos dos seios os bicos em ponta um fio de pérolas escorrendo entresseios dois dedos dedilhando uma pérola outros dois um anel o espelho dobrando a imagem [...] (CAMPOS, 2004, p. 6)

O espelho mencionado no final do recorte “dobra a imagem” não apenas de *Diane* em relação a si mesma, mas também sobre o retrato de *Lucrezia*.

A cadeia significativa dos “velhos” não separa esse espaço de indiferenciação (que *dobra a imagem*) entre elementos que pertencem a mais de uma série sígnica (a zona de vizinhança deleuziana). Costa Lima reconhece que as figuras são não só unânimes, mas também diferenciadas. As semelhanças mais evidentes sobressaem na delicadeza com que o poeta apreende a “sensualidade das gazes [...] e quase advinha a nudez dos corpos; na captação da altivez que mantinham diante da morte ou em um instante da vida”.²⁶

Quanto às diferenças, “elas só se revelam por atenta leitura”, diz Costa Lima. Pode-se colocar entre parênteses se uma leitura assídua do texto galáctico decifrará progressivamente suas obscuridades no que concerne à *zona de vizinhança* entre essas imagens. No entanto, bela é a análise *suplementar* desdobrada por Costa Lima, que se refere à imagem de *Lucrezia*

²⁵ Cf. LIMA, 1989, p. 354.

²⁶ Cf. LIMA, 1989:, p. 354.

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

como se a “personagem” estivesse sendo retratada no instante de sua morte, e *Diane*, em plenitude de vida.²⁷

O mérito da leitura de Costa Lima, dentre outros, é ter acoplado, de forma persuasiva, duas máquinas significantes: não *Lucrezia* e *Diane*, mas a cadeia significativa do *punhal* que até então se encontrava parado, “hibernando a morte”, e súbito se insere a outra série sígnica: o corpo erotizado de *Diane*. Esse emparelhamento *eros-thanatos* é extremamente invulgar no âmbito teórico, e não é à toa que surgiu nos escritos de Freud somente quando o seu pensamento já se encontrava em uma fase avançada de elaboração (*Além do princípio do prazer*, 1920). Tem-se aí uma potência de desconstrução avassaladora. Em *Lucrezia*, a conexão da *pulsão de vida* com a *pulsão de morte* realiza-se pela violência da hifenização “no gozo-raiva da morte”, enquanto em *Diane* tudo se passa no *entre-deux* blanchotiano, no *entresseios*: “um meio um indeciso um talvez um quase um semi um sorriso nos lábios surpresos num entrebeijo”.²⁸

O texto galáctico faz da escrita-mar *espaço liso* (não codificado), diferentemente da viagem homérica que, como destacou Costa Lima, principia em um porto familiar e a ele retorna, após vencer os combates com o Sem-nome e recompor a velha ordem. Na geografia de águas do livro-viagem não há um *topos* definido, sequer um mapa para nortear as rotas e os deslocamentos. Diz Donald Schüler: “Na verdade, em *Galáxias*, mais do que em *Finismundo*, com Ulisses naufraga a epopéia: memória, trama, personagens, mitos, versos, cantos”. Essa epifania do nada, ou *nihiláda*, diz respeito a um herói sem projetos, nome ou vida interior, que “luta contra as máscaras que revestem o vazio em demanda da nudez do nada, da nudez do papel.”²⁹

Vale acentuar que a *nihiláda* em *Galáxias* acontece segundo certas direções. Se, de um lado, memória, personagens e narrativa naufragam, de outro, os acontecimentos, as micronarrativas, as dobras e a profusão de vozes se proliferam. É o “*epos* sem estória” potencializado por uma plurinarrativa.

²⁷ Escreve Costa Lima: “Na *Lucrezia*, os engastes do cabo do punhal, que nela se enterra, são fulvos como o ruivo geral de seus cabelos [...] O discorde, *i.e.*, o punhal, concorda com a coloração do corpo a que no entanto trará a morte. [...] Em *Diane*, ao invés, a incorporação do não-orgânico se dá pelo próprio orgânico. A lâmina não é externa senão que incorporada à figura – *o rosto afilando para o queixo em ponta suave o risco verde das sobranceiras o reto refilo do nariz*”. (LIMA, 1989, p. 354)

²⁸ Cf. CAMPOS, 2004, p. 6.

²⁹ Cf. *Um lance de nadas na épica de Haroldo*. Disponível em <http://www.schulers.com/donaldo/haroldo/har9.htm>

Guimarães, Rodrigo
*A estética neobarroca do poema Galáxias de
Haroldo de Campos*

Sim, cada coisa dobra-se à sua maneira, e nem tudo são dobras em *Galáxias*. Todavia, no livro-viagem há dobras por toda parte (fissuradas pela flor do tempo). Em seu penúltimo fragmento, lê-se: “no espaço-curvo nasce um crisantempo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Gonzala. *Poesia concreta brasileira: las vanguardias en la encrucijada modernista*. 2003. Tese (Doutorado em Letras – Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003, 270p.)
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-iris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quae coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A dobra*. Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. I. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. Tradução de Miriam Chnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Niza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Imago Editora LTDA, 1976.
- GUIMARÃES, Rodrigo. A branca sintaxe em Haroldo de Campos. Revista “O eixo e a Roda. Belo Horizonte, vol. 13, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROBAYNA, Andrés Sánchez. *Revista USP: dez./jan./fev. 1990-1991*.
- SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernandez (Org.). *América Latina e sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SCHÜLER, Donald. Introdução, versão e notas de *Finnegans Wake*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

[Recebido em março de 2009; aceito em julho de 2009.]