

## Haroldo de Campos e o barroco da leveza

[Rodrigo Guimarães Silva](#)

### Resumo

Trata-se de algumas reflexões sobre a obra *Galáxias* (1976), de Haroldo de Campos, à luz das poéticas contemporâneas. Utilizou-se como referencial teórico-metodológico a formulação de "neobarroco" e de "dobras", tributárias das formulações de Severo Sarduy (*O barroco e o neobarroco*) e de Gilles Deleuze (*A dobra: Leibniz e o barroco*). Conclui-se que Haroldo de Campos, em *Galáxias*, promoveu diferentes efeitos de desestabilização do código estabelecido, sobretudo nos campos da sintaxe, do léxico e da semântica.

Palavras-chave: Neobarroco. Poesia contemporânea. Haroldo de Campos.

Torna-se evidente, após alguns passos no solo infirme do poema-livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos, a impossibilidade de uma leitura sem recorrer ao processo de espoliação de seu fluxo textual. Nesse "livro-viagem", de cinqüenta páginas, em que não existe nenhuma pontuação, o leitor é convocado a "formular" alguns valores de legibilidade. Essas operações são realizadas apenas de forma parcial. Mesmo diante de uma leitura em filigrana, não há como reintroduzir o texto galáctico num registro inteiramente conhecido, pois em *Galáxias* quase tudo *o que se passa, passa-se na linguagem*. Em outras palavras, pode-se dizer que ocorre uma espécie de conversão do nome no objeto, da palavra na coisa, em que um tecido repleto de *dobras* (Deleuze) preenche de significância os vácuos deixados pela deflação da referencialidade. 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" (CAMPOS, 1984, p. [3]).<sup>1</sup>

Luiz Costa Lima, 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.

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 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” (ROBAYNA, 1990-1991, p. 136).

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”.<sup>2</sup>

Para não se ceder muito depressa à axiomática da artificialização barroca no sentido de enaltecê-la como dispositivo capaz de promover efeitos desautomatizadores das camadas de significado, faz-se necessário 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” (SARDUY, 1979, p. 178).

Andrés Sánchez Robayna 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.

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.<sup>3</sup>

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 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 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” (CAMPOS, 1984, p. [23]).

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 galáctico. Para tanto, recorre-se aqui à função de *dobra*, no sentido deleuziano. Na escritura galáctica 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.

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 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 zonas de indeterminação. 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” (DELEUZE, 1991, p. 58).

Para Deleuze, 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” (CAMPOS, 1993, p. 239).

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...".<sup>4</sup> A partícula "e" é 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.<sup>5</sup>

Em *Galáxias*, a operação elocutória que diz "eu" tem uma *semelhança de família* com o *Here Comes Everybody* (HCE do *Finnegans Wake*, de James Joyce) ou com a *khôra* platônica: "e aí estou aí fui aí sou eu ou outro eumesmo ninguénheu ou outro" (CAMPOS, 1984, p. [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" (CAMPOS, 1984, p. 1). O "começo" de *Galáxias* é *disseminação* (no sentido derridiano) 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.

#### Notas

<sup>1</sup> Em *Galáxias*, não há numeração das unidades-páginas. Para facilitar o processo de citação, vou referi-las como página 1 a primeira unidade-página e assim sucessivamente.

<sup>2</sup> Cf. SARDUY, 1979, p. 169. 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". (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" (SARDUY, 1979, p. 167).

<sup>3</sup> Diz Sarduy: "A escritura barroca é uma arte de elipse que se reflete na elipse, 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* (CAMPOS, 1979, p. 140).

<sup>4</sup> 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 fogoágua/ e a terra".

<sup>5</sup> Cf. o ensaio citado disponível em <<http://www.schulers.com/donaldo/haroldo/har9.htm>>.

#### Abstract

This study presents an analysis of the book *Galáxias* (1976) by Haroldo de Campos under the perspective of contemporary

poetry and uses the formulation of "light-baroque" and "Pli", first mentioned in Severo Sarduy and Gilles Deleuze's reflections as a theoretical-methodological support. The discussions herein presented point out that in the aforementioned book Haroldo de Campos contributes to the destabilization of the established code on the fields of syntax, lexicology and semantics.

Key words: Light-baroque. Contemporary poetry. Haroldo de Campos.

#### Referências

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quase coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

GUIMARÃES, Rodrigo. *Altino Caixeta e Haroldo de Campos: poéticas da desconstrução*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 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.

MACIEL, Maria Esther. Pontos de confluência: América Latina em diálogo com o oriente – conversa com Haroldo de Campos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, 2000.

ROBAYNA, Andrés Sánchez. O barroco da leveza. *Revista USP*, São Paulo, n.8, p. 135-140, dez. 1990-fev. 1991.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernandez (Org.). *América Latina e sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHÜLER, Donald. Disponível em: <http://www.schulers.com/donaldo/haroldo/har9.htm>. Acesso em: 22/12/2006.