

**NOTAS DE
“DESCONSTRUÇÃO” NO
POEMA GALÁXIAS, DE
HAROLDO DE CAMPOS**

GUIMARÃES, Rodrigo¹

¹ Pesquisador Fapemig-Unimontes. Doutorado em Literatura Comparada pela UFMG.

RESUMO: Este artigo analisa os procedimentos desconstrutores efetuados na linguagem, evidenciados no poema-livro *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos, em que a concepção de escritura é estabelecida como “jogo”. Utilizou-se como referencial teórico-metodológico as formulações de Gilles Deleuze, sobretudo o seu conceito de *instância paradoxal*, e as reflexões de Jacques Derrida, especialmente as formulações que deslocam a concepção de unicidade do sentido. Conclui-se que a textualidade de *Galáxias* realiza incessantes desterritorializações no campo da sintaxe, do léxico, da lógica e da semântica. No entanto, os procedimentos executados na materialidade da linguagem nesse longo poema variam significativamente entre seus diferentes fragmentos, alcançando inusitados efeitos de desestabilização do código estabelecido. Enfim, constata-se que o livro-viagem (ou a viagem como livro) de Haroldo de Campos trouxe uma contribuição significativa à poesia brasileira do século XX, sobretudo no que diz respeito aos textos de inovação ou às escrituras denominadas “desconstrutoras”.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Contemporânea, Haroldo de Campos, Gilles Deleuze

ABSTRACT: This paper attempts to analyse the processes of deconstruction presents in the language which emphasize a conception of “writing as a game” that is evident in the poem-book *Galáxias* (1984), by Haroldo de Campos. It was used as theoretical-methodological reference the formulation of *paradoxal instance*, originated at Gilles Deleuze’s reflections, and Jacques Derrida’s thoughts about the disarranging of the uniqueness of meaning. It can be concluded that the writing of *Galáxias* realize incessant non territorializations on the fields of syntax, lexicology, logic and semantics. However, the procedures performed in the materiality of language in this long poem vary significantly among their fragments, reaching different effects of destabilization of the established code. At last, it is verified that the *book-travel* (or the travel as a book) by Haroldo de Campos has brought a significant contribution to Brazilian poetry of the 20th. century, especially about the innovation’s texts or the writings named as “deconstructing”.

KEYWORDS: Contemporary Literature, Haroldo de Campos, Gilles Deleuze

Segundo a astronomia, a nebulosa é um corpo que se apresenta com o aspecto de mancha esbranquiçada e difusa, podendo ser galáctica ou extragaláctica. É uma massa estelar “em via de” condensação.

Entretanto, no texto de *Galáxias* não se pode afirmar que a nebulosa textual “em via de” irá se condensar ou não no espaço semântico, pois ela pode atuar justamente como linha de fuga em uma *zona proximal* (o que significa uma relação de circunvizinhança com as estruturas e os significados). A

reflexão sobre a escritura, porém, exige que o fluxo poemático seja continuamente seccionado, o que não implica necessariamente um processo de categorização. Para minimizar os riscos de uma ultracodificação do corpo teórico, ou para preservá-lo como formulação conceitual válida, é necessário remodelá-lo constantemente, abrindo sulcos *extragalácticos* (como a nau de Ulisses) no corpo-mar da teoria, acoplando máquinas em máquinas, ligando e cortando fluxos ((DELEUZE, 1991), relançando dobras no livro-viagem de Haroldo de Campos.

Eis um exemplo de diferentes modulações do esfacelamento narrativo: “e era a voz que perdera o seu luzido de propostas de promessas de deixas de distinguos pode ser mas eu explico é verdade mas também é certo você compreende você há-de vocês todos não-de este percurso cumprido agora ao redor de uma sala sem sair de uma sala” (*Galáxias*, fragmento 18, lin. 38)². Ressalte-se como a discursividade vai se esgarçando e a interposição de vozes aumenta sua efervescência de forma frenética até atingir o ápice (todos não-de) para depois retornar vagarosamente à narratividade, “ao controle do acaso”. É usual esse movimento de intermitência da camada logicizável do texto de *Galáxias*, contudo, os procedimentos que promovem o curto-circuito semântico são os mais diversos. Existem casos que são simples hiatos na temporalidade narrativa com o intuito de provocar uma rápida mudança de foco e subtração de peso para, em seguida, retomar o sentido discursivo sem dificuldade de entendimento: “a mulata subia gingo-de-quadris a ladeira poenta perto de congonhas”. Outras vezes, porém, trata-se de complexas construções paralelísticas de longas cadeias significantes justapostas ou contíguas. Haroldo de Campos compara-as aos processos cinematográficos em que procedimentos tais como cortes e montagens são utilizados. Vejamos uma parte do fragmento 8:

2 No livro-poema *Galáxias*, não há numeração das unidades-páginas (*formantes*, segundo a definição de Haroldo de Campos). Para facilitar o processo de citação, vou referi-las como fragmentos (o frag. 1 corresponde a primeira página, e assim sucessivamente).

e cabelos ao vento pluma plúmea no verão bochorno e sentado num café em genève miss stromboli entreteneuse entertainer morta no apartamento ninguém sabendo como miss stromboli nom de guerre por causa do seu miriadamente temperamento um vulcão nos gelos suíços e um cachorro ao relento um peludo cachorrinho de pompom escorrido de chuva naquele dia em genève abrindo genf manchetes nos jornais miss stromboli explodindo como um geysir dos cabelos ruivos estrangulamento porcerto e a esfaqueada pequena pobre prostituta paraibana de morenos pentefinos pentelhos sem nom de guerre sangrando na morte cheirando urina nenhum cachorro ao relento nenhum refinado racé cocker-spaniel champanha ou pedigree prendado caniche gris chorando na chuva pois...

As montagens paralelas continuam ao longo do fragmento e a igreja ortodoxa de Genève compartilha o mesmo espaço semântico com a igreja barroca de João Pessoa. É possível ao leitor pouco atento identificar uma espécie de subjetividade do “narrador” quando este parece tomar partido da prostituta brasileira ao sugerir que a morte “pobre”, em um país da América Latina, é mais solitária e violenta do que a morte nas montanhas suíças. No entanto, em outros instantes do mesmo *formante*, a instância de enunciação declara: “o semelhante semelhando no dissemelhante [...] e esta é aquela ou aquela é esta”. Essa é a lógica do “terceiro incluído” freqüentemente citada por Haroldo de Campos quando se refere à poesia. Ao invés da formulação aristotélica do “terceiro excluído”, cujo enunciado é “Ou A é x ou é y e não há terceira possibilidade”, o terceiro incluído haroldiano cria uma *zona de vizinhança*, possibilitando-o dizer, ao comentar esse fragmento, que “uma jovem prostituta nordestina assassinada a facadas pode metamorfosear-se em Mlle Stromboli, *call-girl* de Genebra”. A metamorfose, como observou Luiz Costa Lima, “é o recurso mais freqüente e notável da *poiesis* galáctica”. (LIMA, 1989, p. 353) Contudo, não se trata da metamorfose em seu sentido ordinário, qual seja, transformação de um ser em outro, e sim de metamorfismo textual que ocorre de maneira incessante em todos os fragmentos do livro-viagem.

Esses procedimentos de transplantes, enxertos e montagens paralelísticas possibilitam um *terceiro gênero*, que se forma pela espacialização de cadeias significantes que se so-

brepõem. Aliás, o que chama atenção, de saída, no fragmento 43, é o jogo que Haroldo de Campos faz com o duplo sentido da palavra gênero (aqui em sua acepção literária). A figura do texto “designa sua ausência, sua teoria *dos das* personagens é o lugar geométrico onde ele se recusa à personificação” (Frag. 43). O que “explica” o fascínio do texto é sua recusa às explicações, bem como seu travestimento em gêneros (no sentido sexual e literário). A *figura della donna* é o perseguido travesti romano, podendo ser entendido inicialmente como mulher que posteriormente foi desvendada a sua identidade transgressora.

Existem muitas outras modulações à maneira de um *terceiro gênero* no texto de *Galáxias*. Refiro aqui aos atos operatórios que preenchem o espaço intervalar entre séries sígnicas, tais como a *zona de vizinhança* de Deleuze. Nesse sentido, o fragmento 28 é exemplar:

ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma borboleta
ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma ou o
entressonho sonhando de uma tchuang-tse sonhadasssonhante bor-
boleta abrefecham alas topázio quem movido xadrez dos diasiguais
percebe move-se o movimento mas se move o tráfego encanuda no
túnel oliva onde lâmpadas-remela esbugalham se move o homem da
moto um capacete córneo e brilha branco surda

Diferenciadas são as operações desconstrutoras presentes nesse curto trecho. Muitos escritores não cansaram de *textualizar* o legendário taoísta Chuang-Tsé, pai e filho de uma lábil borboleta-escritura.

A respeito dessa passagem de *Galáxias*, Luiz Costa Lima comenta: “O oriente do sonho de Tchuang-Tsé se transveste no caos da metrópole. A agitação que a sacode inclui o eros febril. O acúmulo de ofertas e demandas dissolve qualquer possível delicadeza ou harmonia.” (LIMA, 1989: 335) ³

Indubitavelmente que Costa Lima está atento ao protagonista do fragmento - o movimento - como ele mesmo sublinha em seu ensaio, evidenciado na quarta linha do formante:

³ Costa Lima identifica, nesse fragmento, a transformação do espaço da cidade em *babel* e *bordel*.

move-se o movimento. Entretanto, em vez de fazer uma operação tradutória do tipo *x se transforma em y* (“o sonho de Chuang-Tsé se transveste no caos da metrópole”), efetuei outros atos operatórios que possibilitam diferentes mixagens e conexões ao fluxo galáctico. A meu ver, não existe no início do fragmento uma cena “contemplativa e oriental”, assim como atesta Luiz Costa Lima. Mesmo nos textos de Chuang-Tsé, cujo pensamento é extremamente dinâmico e desconstrutor, não há nada que possa ser circunscrito por uma “visão contemplativa” ou que acolha o epíteto “oriental”. Suas formulações, em certos aspectos, mais se aproximam do pensamento de Heráclito de Éfeso, que afirmava o *devir* e seu fluxo perpétuo como a suprema realidade.⁴

O texto galáctico desloca e reinventa, desde o início, a escritura de Chuang-Tsé, antes mesmo que se instale uma suposta harmonia conferida ao pensamento taoísta. O fragmento começa tensionado e desterritorializador já em suas primeiras linhas. Vê-se uma sistemática repetição que imediatamente é rompida por uma elipse assinalada pela palavra “uma”, tanto na segunda quanto na terceira linha. Ainda na segunda linha, registra-se, a esse respeito, uma indeterminação que novamente interrompe a cursividade do texto: o “entressonho sonhando de uma”. E a borboleta da terceira linha já estampa outra série sígnica, não mais o “quem sonha com quem” oposicional do “ou ou”, e sim a dinâmica actante-atuada do *sonhadassanhante*, seguida pela *instância paradoxal* “abrefecham”. Por certo que o “abrefecham” pode ser interpretado como o movimento das asas da borboleta (assim o fez Costa Lima). Como operador textual, porém, ele é a instância que faz deslizar uma série na outra, a cadeia significante chuang-tsé-borboleta patina sobre a seqüência tráfego-cidade. Haroldo de Campos poderia ter utilizado na

⁴ Para Heráclito e Chuang-Tsé, tudo se transforma no seu contrário: o dia se torna noite, o úmido seca e o seco umedece. A diferença mais significativa entre os dois pensadores é que na concepção heraclitiana a “luta” é a harmonia dos contrários, enquanto que para Chuang-Tsé a dimensão do combate entre os opostos não é acentuada, e sim o fluir de um em outro.

composição textual o recurso dialético hifenizador (abre-fecham) em que as partes são conservadas mesmo na síntese resultante. Mas não. Preferiu a construção aglutinadora, que coloca tudo e todos em um só significante, para que algo de extremo pudesse ser apreendido. Esse procedimento de reunir significados antitéticos na mesma palavra é abundante ao longo desse fragmento: *ocupamdesocupam, entramsaem, sentamdessentam*. São operadores textuais que agem não apenas no sentido semântico, mas também como pedra de tropeço, desacelerador da *leitura fluvial*, apresentando como consequência sobreposições de possibilidades temporais diferentes. Quase no final do fragmento, a voz elocutória diz: “mas todos embarcados no mesmo trem de tempo tchuang-tse você esta cidade aquela cidade outra cidade” (Frag. 28, linha 34). Deve-se frisar que “o mesmo trem de tempo” esta *fora* da temporalidade linear, ou melhor, encontra-se no *entressonho* e repercute em todo o formante.

Em vez de mundos *impossíveis*, como em Leibniz, depreende-se uma compossibilidade absoluta, à maneira do *Aleph* borgiano, em que todas as séries sígnicas estão distribuídas em um mesmo *plano de imanência* e agem como “fiacção e tecido” simultaneamente: “e não haveria chuang-tse sem o sonho que o transonha nem haveria o sonho sem chuang-tse” (Frag. 28, linha 39). O “transonha”, como operador textual com teor de indecidibilidade, “move o movimento” da escritura, rompe com a cadeia de causa/efeito. E mesmo que a estória “joga e rejoga dados viciados” formando “figuras iguais figuras de dados iguais e viciados”, o fluxo galáctico nunca usa dados idênticos, mesmo quando parece ou *diz* fazê-lo. Dessa forma, *x* não se transforma em *y*, mas *x* “transonha” *y*, que por sua vez o “transonha” e, assim, produz um manancial de efeitos numa *zona de vizinhança* que atua entre as seqüências significantes.

Em muitas passagens do livro-viagem não é possível demarcar com exatidão onde a escritura se dobra, qual a extensão de suas manobras ou o início de uma *zona de vizinhança*, seus termos limítrofes. Aqui, elegeu-se o significante

“abrefecham” como *instância paradoxal* que articula séries sígnicas, mas também era cabível a escolha de “abrefecham alas topázio” ou, ainda, “abrefecham alas topázio quem mo-vido xadrez dos diasiguais percebe”. Esse espaço ocupado por uma *nebulosa* é justamente onde o texto se dobra, tematizado no próprio fluxo galáctico no encerramento do formante: “contei uma estória tchuang-tse asa pó-de-íris irisa a dobra da página que desdobra o livro a dobra”. (Frag. 28)

De modo geral, o *dizer* e o *mostrar* estão em uma relação de *pressuposição recíproca* no livro-viagem. Em outras palavras, há uma espécie de isomorfismo entre o que a instância elocutória diz (sua referencialidade) e como ela opera na materialidade da linguagem (*mostrando*). Um exemplo significativo é o fragmento 42. Quando a narratividade se refere ao instante de clareza da camada do significado, o texto transcorre de forma nítida, sem apresentar dificuldade no sentido de seu entendimento: “há um momento em que tudo fica parado em que todas as tensões se retensam para um ponto vélico um mamilo onde arfa a umbela cósmica então como um jardim em quincúncio o texto outorga seu diamante legível por um momento só e queima no ultra-branco” (frag. 42, linha 13). No entanto, esse jardim de legibilidade é subitamente interrompido por modulações que encenam rápidas metamorfoses, tanto no aspecto temático quanto nos procedimentos descodificadores que agem por meio de deslizos das cadeias significantes entremeadas por um léxico incomum:

num rodopio amarelo a mulher se transforma em raposa e seu cio é longo como um regougo o ar polinizado engendra escarabídeos cor de mel que caem sobre corolas grandabertas de topázios putrefactos e queimam na coxa lisa de gôngula de olhos velados por um rocio de volúpia violeta.

Todavia, há em algumas passagens de *Galáxias* um complexo pareamento dissonante em que o *dizer* e o *mostrar* se relacionam de maneira paradoxal. Dito de outra forma, o que se diz (na esfera do significado) difere dos atos operatórios efetuados no corpo significante, mas ao mesmo tempo se assemelha a eles (tais como as operações evocadas por Jacques

Derrida que articulam e diferenciam simultaneamente). Esse é o caso do fragmento número quatro, em que a instância de enunciação critica duramente “o xadrez dos dias iguais” que “se move”, mas não desencadeia ações criativas e transformadoras:

no jornalário no horáriodiáriosemanáriomensárioanuário jornalário moscas pousam moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito foscas iguais e moscas no jornalário o tododia entope como um esgoto e desentope como um exgoto e renova mas não é outro e tododia tododiário ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta ovo gorando dentro do ovo e assim reitero zero com zero o mero mero [...] o depois e o antes o antesdepois depois do antes o depoisantes do depois o hojemanhãontem o anteontem o antemanhã o transantontem o transantemanhã que é hoje ou foi ontem ou depois será pois aqui é zero cota zero a zero igual no vário feito fetos iguais e moscas feito foscas iguais e fetos feitos fatos iguais e fatos e natos e netos de natos e o curso recursa o neto renata reneta repete a veneta dos fatos iguais e fetos iguais e foscos iguais e moscas mas quem diz que a

Ao contrário do que aparenta, nem tudo transcorre qual um “mamutemesmo pastando ervas” nesse formante. Certamente que em muitos momentos o ritmo desencadeia um movimento que se assemelha às ondas do mar: fluxo e refluxo, começa e recomeça “sem sair do lugar”. As repetições das cadeias significantes, das melodias, das rimas em eco, das aliteraões e paronomásias induzem a um paralelismo quase termo a termo com a temática de um cotidiano repisado que se “renova mas não é outro”. A aglutinação fônica ou vocabular provoca uma redução vertiginosa do texto a um bloco imagético ou semântico aparentemente indiferenciador: horáriodiáriosemanáriomensárioanuário.

Entretanto, são precisamente essas construções de fusão de palavras que efetuam muitas das linhas de fuga desse fragmento. Se a leitura do poema feita por Haroldo de Campos flui em um encadeamento rítmico e sem percalços, o mesmo não se dá quando o leitor “enfrenta” a escritura galáctica pela primeira vez. Os engavetamentos de palavras são eficientes recursos de desaceleração do ritmo e, concomitantemente, impelem as desterritorializaões dos flu-

zos contínuos que se apóiam nos ancoradouros melódicos. Acrescentam-se, ainda, outros procedimentos, tais como os anagramas, que promovem pequenos ruídos na orquestração sonora e visual do texto. Esse é o caso que ocorre na quinta linha, com as palavras *ostra* e *crosta*. Em um olhar de errata, observam-se também as sutis variações das cadeias significantes, alcançando, em certos momentos, um completo espelhamento invertido: "moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito *foscas iguais e moscas*". Vê-se também, quase no meio do formante, um pequeno "orifício" onde o texto respira: "mas o livro é poro mas o livro é puro mas o livro é diásporo brilhando no monturo". Há, nesse pequeno "versículo", uma convergência das três dimensões que Pound destacou como fundamentais no sentido de potencializar a eficácia poética: fanopéia, melopéia e logopéia (imagem, ritmo e cálculo reflexivo: *logos*). Soma-se ainda uma *diáspora* que fissa o esquema poundiano ("mas...mas...mas") tal como um conector individuante (que separa/incorpora), elas emergem e perturbam, com suas fagulhas de *ironia*, o princípio da analogia (na acepção de Octavio Paz). Existem muitas outras "viagemviragem" que desencadeiam microvariações rítmicas e semânticas ao longo do fragmento. O leitor-arqueólogo obsedado pelos encadeamentos rítmicos que compõem o formante depara-se com uma construção milimétrica em que não há sequer uma repetição na seqüência numérica de rimas. Em alguns trechos, a série rímica é intercalada com outras, o que promove uma sobreposição de ritmos e acordes irresolutos: "onde o tal é qual gânglio de traças nos trâmites convenientes onde o qual é tal lama de lesmas nos anais recorrentes onde o igual é talqual e os banais semoventes e os fecais incidentes e os fatais precedentes" (fragmento 4, linha 8). Percebe-se como a longa cadeia de terminações em "entes" é atravessada pelos jogos de rimas em "al" e "ais" acrescidos de aliterações e anagramas imperfeitos "lama/lesmas", o que assegura alguns sismos no caldeamento musical. Evidencia-se aí, para limitarmos a esses índices mínimos, a cautela do poeta no sentido de elaborar uma escritura que possa forçar

o embargo do sedentarismo causado pelos empilhamentos melódicos e harmônicos.

Tais procedimentos “tal e qual qual e tal *talqualetal* igual a igual” (o grifo é meu) são atos operatórios que o sintético deflagra no discursivo. Haroldo de Campos denominou-os de “concreções de linguagem”. *Galáxias* está repleto desses procedimentos em que *instâncias paradoxais* de indecidibilidade e dobras constelam cadeias semânticas e sonoras em um mesmo espaço topológico, como em uma disposição de telas: “ovelhas reais com sincerros reais *balibadalandobimbalindo* dolmens [...] neste *eldorido feldorado* latinoamargo [...] viajantes transitam entre *vidas e indas* entre passo e despasso” (acrescenta-se o sublinhado).⁵

O que Haroldo chama de *transverberação do tempo* é o que propicia suporte a essas operações transpassadas por feixes de indecidibilidades, instâncias paradoxais e dobras.

No livro-viagem de Haroldo de Campos, o leitor sempre depara com gotas de ilegibilidade que preenchem e transbordam a menor “fração” do sentido, distendendo o espaço órfão de significações bem aí onde o enigma, como nos lembra Blanchot (1977), não aparece como solução, mas como ausência de resposta, onde sequer existe espaço para que possamos introduzir a questão.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, Jorge Luís. *O Aleph: obras completas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

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

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

⁵ Essa seqüência que elaborei é composta de recortes de diferentes fragmentos de *Galáxias*.

- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. Dois dedos de prosa sobre uma nova prosa. *Invenção*: Revista de arte da vanguarda, São Paulo: Edições Invenção, n. 4, dez. 964.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1975.
- CHUANG TZU. *Escritos Básicos*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- CHUANG TZU. *A via de Chuang Tzu*. 4ª. ed. Tradução: Thomas Merton. etrópolis.Vozes: 1984.
- DELEUZE, Gilles. *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. *Khôra: ensaio sobre o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.
- LAO-TSE: *Tao Te King*. Tradução: Huberto Rohden. São Paulo: Alvorada, 1985.
- LEIBNIZ, Gottfried-Wilhelm. *Discurso de metafísica e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- 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.
- POUND, Erza. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- 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.