



Résumé: *Ce qu'on prétend ici est d'entrecroiser les diverses lignes tracées à partir du concept deleuzéen de pli, qui fonctionnera comme opérateur d'articulation entre les oeuvres suivantes : « Le Sermon de la Sexagésime » (1655), de Antônio Vieira, important inacien portugais du dix-septième siècle et la prose-poème Galáxias - Les Galaxies (1984), du poète et théoricien brésilien Haroldo de Campos. Partant des volutes du texte vieirien, de ses mouvements de va-et-vient entre les plans du fini et de l'infini, qui résonnent dans les multiples jeux verbaux qui composent la tessiture allégorique de ses sermons, l'on arrive à la configuration babelbaroque du labyrinthe galactique haroldien, son art singulier de plier et de déplier les signes pour composer les différentes voix et vitesses de son texte-limite.*

Mots-clés : Baroque - pli - Gilles Deleuze - Littérature brésilienne

Resumo : *Este artigo pretende entrecruzar diversas linhas traçadas a partir do conceito deleuziano de dobra (pli), que funcionará como operador de articulação entre as obras : « Sermão da Sexagésima » (1655), de Antônio Vieira, relevante inaciano português do século XVII, e a prosa-poema Galáxias (1984), do poeta e teórico brasileiro Haroldo de Campos. Partindo das volutas do texto vieiriano, de seus movimentos de vaivém entre os planos finito e infinito, que ecoam nos múltiplos jogos verbais que compõem a tessitura alegórica de seus sermões, chega-se à configuração babelbarroca do labirinto galático haroldiano, sua arte singular de dobrar e desdobrar os signos para compor as diferentes vozes e velocidades de seu texto-limite.*

Palavras-chave : Barroco - dobra - Gilles Deleuze - Literatura brasileira

Abstract : *In this article, the Deleuzean concept of fold will function as an articulator between the following works : « Sermão da Sexagésima » (1655), written by Antonio Vieira, relevant portuguese jesuit of seventeenth century, and the prose-poem Galáxias (1984), by Haroldo de Campos, contemporary Brazilian poet and critic. The starting point focuses on the volutes in Vieira's sermon, emphasizing the continuous movements between finite and infinite plans that constitute the allegoric fabric of his sermons. Finally, we will analyse the « babelbaroque » configuration of Haroldo de Campos's galactic labyrinth, his singular art of folding and unfolding literary signs in order to compose the different voices and velocities in his text.*

Keywords : Baroque - fold - Brazilian literature - Gilles Deleuze

Em uma entrevista a Robert Maggiori, Gilles Deleuze, comentando seus próprios hábitos de pensamento, observa: “eu tendo a pensar as coisas como conjuntos de linhas a serem desmaranhadas, mas também cruzadas. Não gosto dos pontos, pôr os pontos nos *is* me parece estúpido” (1992, 200). Nesta comunicação, pretendo entrecruzar diversas linhas traçadas a partir do conceito deleuzeano de dobra, que funcionará como operador de articulação entre o *Sermão da Sexagésima* (1655), do relevante jesuíta seiscentista Antônio Vieira e a prosa-poema *Galáxias* (1984), do crítico e poeta contemporâneo Haroldo de Campos. Partindo das volutas do texto vieiriano, de seus movimentos de vaivém entre os planos finito e infinito, que ecoam nos múltiplos jogos verbais que compõem a tessitura alegórica dos sermões, destacarei algumas ressonâncias com a configuração *babelbarroca* do labirinto galáctico haroldiano, sua arte singular de dobrar e desdobrar os signos para compor as diferentes vozes e velocidades de seu texto-limite.

Em tal perspectiva, prioriza-se a teorização deleuzeana acerca da dobra como *modus operandi* distintivo da criação seiscentista - hipótese funcional que não visa a definir uma essência do barroco, mas a buscar sua especificidade operatória. Deleuze, pensador da diferença, observa que não há duas coisas pregueadas do mesmo modo, nem dois rochedos, não existindo uma dobra regular para uma mesma coisa. Nesse sentido, encontram-se dobras por todo lado, mas a dobra não é um universal. Cabe ainda destacar que, desde o pré-formismo do século XVII até a genética de hoje, a dobra mudou de natureza, de função, de sentido. O próprio Leibniz não inventou tal noção, já anteriormente conhecida nas ciências e nas artes; ele foi o primeiro pensador a “liberar” a dobra, levando-a ao infinito; do mesmo modo, o Barroco é a primeira época em que a dobra vai ao infinito e transborda todo limite. Claro está, portanto, que esse conceito é sempre um singular, constituindo um “diferenciador”, um “diferencial”, que só pode ganhar terreno variando, bifurcando, se metamorfoseando (Deleuze, 1992: 195); com isso, pode dar conta não apenas da especificidade do Barroco como também da possibilidade “de estendê-lo para fora dos seus limites históricos, sem extensão arbitrária” (Deleuze, 1988: 48). Assim, a proposta deste trabalho é acompanhar algumas metamorfoses das dobras barrocas e das que se autodenominam neobarrocas, suas variações em cada uma das obras mencionadas, destacando sempre, em cada uma delas, um dobramento próprio aos novos materiais que estão em jogo, ou seja, suas diferentes texturas e maneiras.

No paradigmático *Sermão da Sexagésima*, escolhido por Antônio Vieira como prólogo da primeira edição dos vários volumes de seu sermônário, o jesuíta procede por meio de um duplo movimento de contração e de expansão que configura a respiração, o ritmo de seu discurso. A frase-núcleo retirada das Sagradas Escrituras - *A semente é a palavra de Deus* - sintetiza vários pontos de vista que são aos poucos desenvolvidos, segundo modulações diferentes, para, no final, se remeterem novamente ao tema central da prédica. Além de ser um eficiente recurso retórico, tal procedimento encontra-se diretamente relacionado à doutrina teológica professada pelo sermonista, que pode ganhar uma compreensão à luz das considerações deleuzeanas acerca da filosofia barroca de Leibniz.

Tendo como ponto de partida a relevante obra de Wölfflin, *Renascimento e Barroco*, Deleuze pensa o estilo seiscentista em termos de sua função operatória primordial: fazer dobras. Como já referimos, estas não são uma invenção da arte do século XVII: há todas as pregas advindas do Oriente, as gregas, romanas, góticas, clássicas (Wölfflin, 1985: 43). Todavia, o traço distintivo do Barroco é a dobra (*pli*, em francês) que vai ao infinito, curvada e recurvada, uma sobre outra, desenrolando-se em dois planos - a matéria e a alma -, ambos com infinitos desdobramentos. Chega-se, assim, à noção de multiplicidade, que não é apenas o que possui muitas partes, mas - a partir da própria etimologia da palavra, oriunda do termo latino *plicare* - o que é dobrado (*plié*/ *multiplicité*) de diversas maneiras (cf. Deleuze, 1988: 5-6).

A dobra, por sua vez, traz à cena a polarização interior/exterior, tão cara à arquitetura do período em questão, segundo nos indicou o crítico francês Jean Rousset (1976: 256), com sua cisão entre a fachada e o lado de dentro, entre a autonomia do interior e a independência do exterior. Com isso, as dobras ganham amplidão, não apenas por simples cuidado decorativo, mas para exprimir a intensidade de uma força espiritual exercida sobre a matéria. Da arquitetura transita-se - seguindo um longo caminho que não caberia retomar aqui - para a filosofia e a teologia, não separadas no pensamento leibniziano: na medida em que Deus é envolvimento, tudo se encontra dobrado/envolvido nele mesmo; na medida em que é desenvolvimento, ele mesmo está em cada coisa. Nas palavras de Deleuze:

O Uno tem um poder de envolvimento e de desenvolvimento, ao passo que o múltiplo é inseparável das dobras que ele faz quando é envolvido, e dos desdobramentos, quando é desenvolvido. Mas os envoltimentos e desenvolvimentos, as implicações e explicações, são ainda movimentos particulares que devem ser incluídos em uma universal Unidade que os “complica” a todos e complica todos os Unos. (Deleuze, 1988: 33)

O uso do vocábulo *complica* remete diretamente ao termo latino *complicatio*, empregado por Nicolau de Cusa (1401-1464) em referência a Deus, aquele em quem tudo se acha *complicado* e, ao mesmo tempo, aquele em que tudo se *explica*, por encontrar-se em tudo. Assim, enquanto a *explicatio* é um desenvolvimento, a *implicatio* é um envolvimento - e ambas se completam nesse raciocínio. Em sentido geral e atendo-se à sua etimologia, o termo *explicação* designa o processo mediante o qual se des/envolve o que estava envolvido, se faz presente o que estava latente, o que parecia obscuro e confuso aparece de modo claro e detalhado. Em suma: explicar - implicar - complicar, movimentos que seguem as variações da relação entre o Uno e o múltiplo, formam a tríade central do pensamento de Leibniz (cf. Deleuze, 1988: 33), herdeiro direto da tradição filosófica medieval.

Porquanto Deus - a *complicação* universal, no sentido de que tudo se inclui nele - se expressa no mundo, este passa a ser a expressão/explicação do Um que é, segundo nos indica Deleuze em seu estudo sobre Spinoza (1981: 103-105). Assim, tudo na natureza se plasma a partir da coexistência de dois movimentos: explicação e implicação. Sístole e diástole marcando o sopro divino no mundo, tais movimentos não são contrários, mas complementares, bem ao gosto da

lógica barroca da *coincidentia oppositorum*: tudo o que explica, por isso mesmo implica; o que desenvolve pressupõe o envolvimento; só se desdobra o que se encontrava previamente dobrado.

Tal desvio pelo cruzamento das filosofias medieval e renascentista com a barroca se revela de grande importância para a compreensão do *Sermão da Sexagésima*. Retomemos o texto. Partindo de uma parábola bíblica que compara o pregar ao ato de semear a palavra divina no campo do espírito humano, o predicante submete essa imagem a intermináveis variações, desenvolvendo-a em “alegorias que se desatam segundo uma vertigem combinatória cara ao barroco”, nas palavras de Adolfo Hansen (1979: 171).

Como correlato formal dessa dupla articulação entre uma substância infinita e as formas múltiplas e finitas em que ela se manifesta/explica, encontra-se, no sermão, uma tensão entre um centro ordenador e uma reiterada multiplicação de elementos que se superpõem. As repetições, as sinonímias e as enumerações se sucedem, permitindo ao orador retomar sua idéia central, examiná-la em todas as suas faces e acompanhá-la em prolongamentos distantes, segundo se evidencia no exemplo abaixo:

Se bem advertirdes, houve aqui trigo mirrado, trigo afogado, trigo comido e trigo pisado. [...] Tudo isto padeceram os semeadores evangélicos da missão do Maranhão de doze anos a esta parte. Houve missionários afogados, porque uns se afogaram na boca do grande rio das Amazonas; houve missionários comidos, porque a outros comeram os bárbaros na ilha das Arnãs; houve missionários mirrados, porque tais tornaram os da jornada dos Tocantins, mirrados da fome e da doença [...] (Vieira, 1907: 6)

Todavia, os elementos assim disseminados são recolhidos posteriormente, numa sucessão plurimembre de termos que condensam todas as idéias expressas na composição, ordenando o que aparentava ser uma desordem inicial: “Para os semeadores, isto são glórias: mirrados sim, mas por amor de Vós mirrados; afogados sim, mas por amor de Vós afogados; comidos sim, mas por amor de Vós comidos; pisados e perseguidos sim, mas por amor de Vós perseguidos e pisados” (idem: 6).

Astuto orador, Vieira jamais se perde em meio às numerosas bifurcações dos seus argumentos, dado o método rigoroso da sua arte sermonística, que deve, seguindo os preceitos aristotélicos reciclados pela preceptiva retórica seiscentista, ter um só objeto, um só assunto, uma só matéria, “pois quem levanta muita caça e não segue nenhuma não é muito que se recolha com as mãos vazias” (idem: 22). Mas, afinal, que caça se persegue com as redes tão engenhosamente tramadas no texto? Tratar-se-ia apenas de plasmar um meta-sermão, visando ensinar a sinuosa arte de pregar, reportando-se toda a aparente profusão de sentidos a um princípio unificador que complicasse todas as diferenças? Reflitamos.

Já vimos que o eixo sobre o qual repousa todo o edifício do sermão é a parábola do semeador, da qual Vieira extrai o conjunto de imagens com as quais tece o seu discurso. Considerando-se que, em suas próprias palavras, “nesta pesca de entendimentos, só quem sabe fazer a rede, sabe fazer o lanço” (idem: 25), deve-

se ressaltar a importância estratégica do seu método de caçar. Submetendo a alegoria da semente da palavra divina a diversos desdobramentos, o texto examina possíveis causas para o malogro da colheita. Desse modo, não só discorre sobre o ato de semear/pregar, mas traz à cena também o seu agente: aquele que semeia. De início, por abrir muito o leque das possibilidades aventadas, acaba por incluir elementos por demais heterogêneos, eludindo-se a captura: as malhas da sua rede são tão largas que deixam escapar os melhores peixes. Em seguida, num movimento inverso, refutando uma a uma as hipóteses desenvolvidas anteriormente e cerrando cada vez mais a trama do seu discurso, o predicante - identificando-se com os “apóstolos pescadores de homens” (idem: 25) - fecha o cerco e eis que a presa se revela : os gongóricos dominicanos.

Ponto para o qual convergem todos os argumentos desenvolvidos pelo jesuíta, essa severa crítica às atuações de seus rivais de púlpito se faz de maneira indireta - astuciosa estratégia retórica e política -, planteando-se por detrás da evidente intenção pedagógica de ensinar os procedimentos necessários para bem semear a palavra de Deus.

Em função do exposto, evidencia-se a órbita elíptica traçada pelo sermão veieriano, inscrevendo dois pólos entre os quais se desdobram muitas passarelas: o plano retórico-teológico, centrado na letra das Escrituras, e o plano político, configurado por sua destinação secular. Em síntese, ao lado da preocupação explícita em discorrer sobre a correta exegese bíblica e sobre a arte sermônica exemplar, revela-se o intento de reforçar uma divisão excludente entre dois tipos de pregadores. Incluindo-se entre os verdadeiros pretendentes ao cargo, Antônio Vieira, de modo sutil e ardiso, busca descaracterizar os falsos pretendentes: os dominicanos, vinculados ao Tribunal do Santo Ofício, que tanto perseguiu o jesuíta. Assim, em meio a embates retórico-teológico-políticos seiscentistas, o *Sermão da Sexagésima* constitui uma arma extremamente eficaz, tendo em vista a perícia e a agudeza do orador.

Entremearé aqui mais um fio. Dentre os autores brasileiros contemporâneos que se dedicaram a uma reflexão acerca do barroco destaca-se, certamente, Haroldo de Campos. No âmbito da crítica, desde 1955, ele definiu a obra de arte aberta como um neobarroco ou barroco moderno (Campos, 2000: 525). Além disso, dedicou um importante estudo à poesia de Gregório de Matos (Campos, 1989), nosso grande poeta dessa época, buscando resgatá-la do seqüestro efetuado por Antônio Cândido, em seu já clássico livro *Formação da literatura brasileira*. Igualmente, sua obra literária tem dialogado bastante com diferentes manifestações do estilo seiscentista, segundo veremos.

Desde a publicação dos primeiros fragmentos de *Galáxias*, em 1964, vários críticos apontaram a presença de traços barrocos na *poiesis* haroldiana. Registre-se a seguinte observação de Severo Sarduy:

As *Galáxias* concluem, de certo modo, a trajetória na poesia concreta [...]. O barroco frondoso, selvático, furioso, se deixou decantar numa geometria legível, despojada até à transparência do projeto, como as fachadas mineiras do Aleijadinho. (Sarduy, 1979: 125)

Sánchez Robayana (1979: 138) identifica igualmente como barroca a estrutura parassintética do texto em questão, bem como o uso dominante da elusão do tema e a obliteração do sentido. Na mesma direção, Costa Lima postula a tese de que tal obra opera um desvio da escrita de linhagem mallarmáica, com a escolha da “deriva barroca no magma impuro do cotidiano”. E acrescenta: “O riso e a voracidade rabelaisianas criam em *Galáxias* um desvio significativo. O legado barroco não faz por menos. O traço ibérico interage na recepção de Mallarmé e modifica seu perfil ascético” (1989: 342-43). Cabe ainda destacar que o próprio Haroldo de Campos forneceu a pista para uma leitura de sua obra na chave de uma reciclagem do barroco, ao defini-la como “um texto onde as fronteiras entre poesia e prosa são abolidas e que recupera sincronicamente, por assim dizer, a “pré-história” barroca da minha poesia concreta” (apud Barbosa, 1979: 21)

Mais um importante entrecruzamento de linhas na tessitura que tento configurar aqui. Em artigo publicado no livro *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, Haroldo de Campos, do vasto espectro de temas abordados pelo filósofo francês, seleciona para exame a operação “barrocolúdica” deleuzeana, que retoma, em suas próprias palavras, “o *pli* mallarméano em paralelo à mônada de Leibniz, concebida à maneira de uma ‘capela barroca’, cujo mármore interior se deixa percorrer de venaturas dedálicas” (Campos, 2000: 527-528). Destaca, ainda, a radicalidade dessa proposta, que consistiria no gesto de “inventar o Barroco”, ou seja, criar um conceito operatório capaz de estender o raio de incidência multidisciplinar e o âmbito historizável desse estilo (Idem, 530).

Para tentar esclarecer o que está em questão quando se emprega, segundo orientação do próprio autor, o adjetivo *barroco* em relação a *Galáxias* sem ficar apenas em um mero jogo de aposição de etiquetas, partiremos da teorização deleuzeana acerca da dobra para destacar certa especificidade operatória da obra em foco. Para isso, tomemos dois exemplos:

o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde ele é absoluto de azul esse livro que se folha e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele *pli selon pli* (frag.12; grifos nossos)

desse espaço sem palavras de que o livro faz-se como a viagem faz-se ranhura entre nada e esta ranhura é a fábula a dobra que se desprega e se prega de sua dobra mas se dobra e desdobra como um duplo da obra (frag. 31)

Esses fragmentos evidenciam que o texto galático procede por um duplo movimento de contração e de expansão, de idas e vindas, que configura sua textura singular. Mais do que simples recurso retórico, tal procedimento de vaivém, de fazer e desfazer constitui um importante estilema da arte seiscentista, que, como vimos, se articula diretamente ao pensamento de Deleuze acerca de Leibniz. Assim, o conceito de dobra funcionará estrategicamente aqui como operador de aproximação entre a arte seiscentista e o texto de Haroldo de Campos. Entre esses dois pólos, insinua-se a presença da plicatura mallarméana, já inscrita em filigrana no fragmento citado de *Galáxias*, a partir da referência à composição de Pierre Boulez, “*Pli selon pli*”, que dialoga com a obra do poeta francês. De fato, segundo Deleuze (1988: 43), “a dobra é, sem dúvida, a noção

mais importante de Mallarmé, não apenas a noção, mas, antes, a operação, o ato operatório que o torna um grande poeta barroco”.

Idêntica posição é assumida por Jean-Pierre Richard, a partir dos fragmentos e anotações esparsas que constituíam o projeto do grande *Livro*, reputando a dobra como um tema que apresenta uma pluralidade particularmente fecunda na obra do poeta:

A figura mallarmeana da dobra, por exemplo, permitirá unir o erótico ao sensível, depois ao reflexivo, ao metafísico, ao literário: a dobra sendo, ao mesmo tempo, sexo, folhagem, espelho, livro, túmulo, todas as realidades que ela reúne em um certo sonho muito especial de intimidade (Richard, 1961: 28)

Dentro da constelação de imagens que se relacionam a esse tema no texto mallarmeano, ressalta-se a concha marinha, imortalizada no famoso “Soneto em ix” (Campos et alii, 1974: 64) e presente no seguinte trecho de *Galáxias*: “uma polipalavra contendo todo o rumor do mar uma palavra-búzio que Homero soprou e que se deixa transoprar através do sucessivo escarcéu de traduções encadeadas” (frag. 45).

O “*aboli bibelot*” de Mallarmé encontra-se mesmo denominado explicitamente em outros trechos: “pena que ela seja uma *ptyx*” (frag. 30) e “a borboleta-*ptyx* escapa da ventarola do quimono” (frag. 46). Aliás, nesse fragmento da obra de Haroldo de Campos, evidencia-se com nitidez o processo operatório da dobra, com uma superposição de imagens que a ele se referem direta ou indiretamente:

esta mulher-livro este quimono-borboleta que envelope de vermelho um gesto de escritura e doura suas páginas dela a mulher-livro em papel-japão cada página que se compagina num fólio-casulo (...) isto tudo nasceu de um quimono que drapeja dobras como páginas (frag. 46).

No tear do texto, urde-se uma superfície plissada, em que os mesmos motivos se cobrem e se descobrem, à maneira do *origami* japonês ou arte de dobrar o papel, que, na concepção de Deleuze, forneceria o modelo para a ciência da matéria. Num arabesco irônico, a escritura se volta sobre si mesma, leque a dobrar-se e desdobrar-se, desenvolvendo suas séries permutantes e suas estruturas circulares. Metamorfoseados, os mesmos motivos reemergem em outras passagens:

apenas uma dona contra o biombo de papel dum leque imaginário sussurrando coisas monogatari estórias de papel num leque (frag.7).

eu apenas lhes contei uma estória tchuang-tse asa pó-de-íris irisa a dobra da página que desdobra o livro a dobra (frag. 28).

Compreende-se, então, que o efeito vertiginoso provocado pelo universo galático deriva da multiplicação reiterada dos elementos que se superpõem, esfumando os seus contornos, num jogo incessante de fazer e desfazer. Tomemos mais alguns exemplos do texto em foco:

o paraíso não é artificial mas tampouco simétrico o compasso das coisas difere discorda disputa isto você pode escrever neste livro seu de linde e deslinde de rumo e desrumo de prumo e desprumo neste livro que você alinha e desalinha (frag. 17).

caramujos quantam sob a pedra homens sobre requantam sol de holofote na cara e ocupamdesocupam pontos entransaeem portas sentamdessentam bancos (frag. 28).

Alquimista do léxico, Haroldo de Campos rompe o equilíbrio estável do signo, num constante deslocamento dos corpos verbais - “planetas desorbitados que abandonam suas elipses para inserir-se em outras”, segundo Severo Sarduy (1979: 121) -, criando um grande número de palavras fundidas, nas quais se integram dois ou mais significados independentes, às vezes até antitéticos. Além dos exemplos citados, encontramos no texto uma proliferação de calembures - “alviagudos” (frag. 42), “publiexposto” e “escribalbuciano” (frag. 45), entre outros -, recurso estilístico tão caro à obra barroca, consoante nos indica Dámaso Alonso (1980: 150), em que duas ou mais raízes diferentes se combinam de modo que uma única palavra se torne um nó de significados, cada um deles podendo correlacionar-se a outros pontos de concentração semântica, abertos ainda a novas constelações e probabilidades de leitura.

Com efeito, um exemplo significativo desse procedimento é a palavra-valise “caleidocamaleoscópico” (frag. 13), na qual se *complicam* - em dobras morfológicas, ainda o mesmo ato operatório... - dois elementos básicos para a obra aqui examinada: o caleidoscópio e o camaleão. O primeiro diz respeito à multiplicidade de facetas do próprio texto, com seus fragmentos justapostos, não numerados, permitindo uma combinatória diferente de acordo com o lance singular produzido pela leitura. Como cada fragmento em si mesmo também constitui um mosaico que reagrupa elementos advindos de diferentes contextos, reforça-se a construção da obra em galáxias: estrutura móvel, em expansão e recriação contínua¹. E mais: um texto assim em rotação é regido pelo princípio da metamorfose, o que remete ao segundo termo do *calembur*. Camaleônica, na verdade, é a criação barroca, com suas perspectivas cambiantes e diferentes recursos de *trompe l’oeil*.

Acerca dessa polissemia do significante, com razão afirma o renomado jesuíta seiscentista Baltasar Gracián que “uma palavra é como uma hidra vocal porque, além de sua significação própria e direta, se a cortamos ou a invertemos, de cada sílaba renasce uma sutileza de engenho e de cada inflexão um conceito” (Gracián, 1974: 186).

Outro ponto a destacar é que o barroco, em seu gosto pelos enigmas, emblemas, alegorias, em seus empréstimos estilísticos dos textos preexistentes e em sua tendência à fragmentação do discurso, não cessou de praticar o método inventivo do palimpsesto.² Mais uma vez, esse motivo torna-se recorrente na obra de Haroldo de Campos, como se verifica nos seguintes exemplos:

um corpo em linha d’água se transparenta quando o papel encorpa e deixa ver esta epiderme (frag. 46).

tudo isto nasceu de um quimono que drapeja dobras como páginas e a mão que o manuseia e que descerra suas folhas e fileta de ouro cada folha por isso posso rasurá-lo agora e deixar no branco vacante este risco iminente de outro escrito de outro branco de outro resto incesto palim que é o nome de uma constelação psesto (frag. 46).

Christine Buci-Glucksman, em seu estudo acerca da arte seiscentista, retoma uma alegoria da memória, figurada na *Iconologia* de Cesare Ripa, como uma mulher de duas cabeças, vestida de negro e segurando uma pena na mão direita e um livro na mão esquerda. E observa: “Potência da pena (escrever) e do livro (ler), a memória tem duas faces. Tal como Janus, ela conserva e esquece, torna presente e ausente, reúne o nada e o tudo” (Buci-Glucksman, 1986: 195). Assim, na condição de signo de memória, o signo barroco será caracterizado por essa ambigüidade quanto à reinscrição do passado: repetição em diferença. Configura-se, portanto, uma “babel de línguas, de traços” nessa operação de escrever sobre textos já escritos, de passar do palimpsesto ao babelismo (Idem, 207), ou, na denominação de Haroldo de Campos, a uma escrita “babel barroca” (frag. 13). Tal estética do palimpsesto constitui outro ponto de articulação entre o barroco histórico e suas recriações contemporâneas, segundo observaremos especificamente em relação a *Galáxias*.

Cabe citar novamente Christine Buci-Glucksman: “Ponto de encontro de uma hermenêutica dos signos e da metáfora do Livro, do teatro como livro, o *topos* do palimpsesto condiciona uma nova relação da obra com o passado histórico, uma nova concepção da memória *como rememoração e interpretação*” (1986: 208). Em outras palavras, tudo já se encontra escrito, representado, nesse *theatrum mundi*, nesse mundo como biblioteca infinita - as duas grandes alegorias seiscentistas, reativadas em uma série de textos de épocas posteriores, dentre os quais se destaca o seguinte fragmento de Jorge Luis Borges: “O universo (que outros chamam de a Biblioteca) se compõe de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por varandas baixíssimas” (Borges, 1944: 465). Facilmente se verifica que uma reflexão acerca do jogo intertextual da literatura informa a perspectiva haroldiana. De fato, nos comentários à sua tradução de James Joyce (*Finnegans Wake*), o autor refere-se ao “princípio do palimpsesto”, em que “um significado, um conjunto de imagens, é superposto a outro” (Campos, 1986: 21). Também ao refletir acerca da poesia concreta, manifesta uma preocupação com a memória estética e com a recriação dos traços do passado literário:

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apóie sobre um “continuum” meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de cultomorfologia: “make it new”. (Campos, 1975: 26)

Nas *Galáxias*, Haroldo de Campos pratica com freqüência a citação, o transplante, a mixagem de textos. Há uma proliferação de referências a escritores, obras, fragmentos de livros: “uma rosa é uma rosa como uma prosa é uma prosa” (frag. 44). Também é recorrente um movimento de auto-reflexão, quando a narrativa se dobra sobre si mesma e especula os seus próprios procedimentos intertextuais:

agora não estou falando deste livro inacabado mas de signos que designam outros signos (frag. 35).

o postigo empastado do real como uma camada sobre outra camada o falso acasalado ao deveras como uma página velando outra página (frag. 6).

Conforme parece evidente, este último fragmento tematiza a própria estética do palimpsesto, da obra múltipla, que *alephicamente*, na esteira de Borges, complica várias outras obras. Trata-se da concepção haroldiana da escritura, desenvolvida a partir de Mallarmé, como “operação de leitura”: “dobragem, dobra, dobro, duplo, duplicação, dação em dois, doação - dados” (Campos, 1975: 120). *Galáxias*, em sua própria síntese: “esse martexto por quem os signos dobram” (frag. 45).

Para concluir, façamos também o nosso recolhimento final. A reflexão deleuziana acerca do pensamento de Leibniz nos ensina que, no jogo do mundo, dentre infinitas séries que se desenrolam de uma singularidade a outra, há inúmeros conjuntos compossíveis, com suas regras de convergência peculiares. Usando como ponto de ligação o conceito de dobra na condição de ato operatório primordial do barroco seiscentista e de seus desdobramentos contemporâneos, procurei destacar, no emaranhado de linhas traçadas aqui, um certo acorde/acordo criado entre as obras em foco.

Notas

¹ Segundo o próprio autor, “a metáfora cosmológica do título é, ainda, a melhor explanação do seu processo gerativo” (Campos: 1992, 271)

² Para maiores desdobramentos acerca desse método de criação a partir da reciclagem de textos preexistentes, cf. Oliveira: 2003, cap. 1.

Referências Bibliográficas

Barbosa, João Alexandre. 1979. “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso”. In: Campos, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva.

Borges, Jorge Luis. 1974. “La Biblioteca de Babel”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.

Buci-Glucksman, Christine. 1986. *La folie du voir; de l'esthétique baroque*. Paris: Galilée.

Campos, Haroldo de. 1975. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades.

_____. 1984. *Galáxias*. São Paulo: ExLibris.

_____. 1989. *O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Casa de Jorge Amado.

_____. 1992. “Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*)”. In: *Metalinguagem*. 4ª ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva.

_____. 2000. “Barrocolúdio deleuzeano”. In: Alliez, E. (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34.

- _____ & Campos, Augusto de. 1986. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ et alii. 1974. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- Costa Lima, Luiz. 1989. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Damaso Alonso. 1980. *Góngora y El "Plifemo"*. 3 v. Madri: Gredos.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- _____. 1988. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.
- _____. 1981. *Spinoza: philosophie pratique*. Paris: Minuit.
- _____. 1992. "Sobre Leibniz". In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Gracián, Baltasar. 1974. *Agudeza y arte de ingenio*. Madri: Espasa-Calpe.
- Hansen, João A. 1979. Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras. In: *Discurso 9*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas.
- Oliveira, Ana Lúcia M. de. 2003. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Richard, Jean-Pierre. 1961. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Minuit.
- Robayana, Andrés S. 1979. "A micrologia de elusão". In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quase coelum*. São Paulo, Perspectiva.
- Rousset, Jean. 1976. *L'intérieur et l'extérieur: essais sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle*. Paris: José Corti.
- Sarduy, Severo. 1979. "Rumo à concretude". In: Campos, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva.
- Vieira, Antônio. 1907. "Sermão da Sexagésima". In: *Sermões*, vol. I. Porto: Lello & Irmãos.
- Wölfflin, Heinrich. 1985. *Renaissance et baroque*. Brionne: Gérard Monfort.