



DA FEIRA NORDESTINA À GALÁXIAS DE HAROLDO DE CAMPOS, UMA LEITURA DE “CIRCULADÔ DE FULÔ”

Ana Carolina Lopes Costa¹ (UNIR)

“Beber desta água é uma sede infinita”

(Haroldo de Campos In: Ciropédia ou a Educação do Príncipe)

circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá eviva quem já me deu
circuladô de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso
um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para outros não existia aquela
música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não
tintina não tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria física e
doendo e doendo como um prego na palma da mão em ferrugem de prego cego na palma espalma da mão
coração exposto como um nervo tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão ao
sol enquanto vendem por magros cruzeiros aquelas cuias onde a boa forma é magreza fina da matéria
mofina forma de fome o barro malcozido no choco desgosto até que os outros vomitem os seus pratos
plásticos de bordados rebordos estilo império para megera miséria pois isto é popular para os patronos do
povo mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila o povo é o inventalinguas na malícia da
mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tenteando a travessia azeitava o eixo do sol, pois
não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice no seu martelo galopado no crivo
do impossível no vivo do inviável no crisol do incrível do seu galope martelado e azeite e eixo do sol
mas aquele fio aquele fio gumefio azucrinado dentedoendo como um fio demente plangendo seu viúvo
desacorde num ruivo brasa de uivo esfaima circuladô de fulô circuladô de fulô circuladô de fulôôô
porque não posso guiá veja este livro material de consumo este aodeus aodemodarálivro que eu arrumo e
desarrumo que eu uno e desuno vagagem de vagamundo na virada do mundo que deus que demo te guie
porque eu não posso não ousa não pouso não troço não toco não troco senão nos meus miúdos nos meus
réis nos meus anéis nos meus dez nos meus menos nos meus nada nas minhas penas nas antenas nas
galenas nessas ninhas mais pequenas chamadas ninharias como veremos verbenas açucares açucenas ou
circunstâncias somenas tudo isso desaponta não sei mas ouça como canta louve como conta prove como
dança e não peça que eu te guie não peça despeça que eu guie desguie que eu te peça promessa que eu te
fie me deixe me esqueça me largue me desamargue que no fim eu acerto que no fim eu revento que no fim
eu conserto e para o fim me reservo e se verá que estou certo e se verá que tem jeito e se verá que está
feito que pelo torto fiz direito que quem faz cesto faz cento se não guio não lamento pois o mestre que me
ensinou já não dá ensinamento bagagem de miramundo na miragem do segundo que pelo avesso fui
destro sendo avesso pelo sestro não guio porque não posso guiá e não peça memento mas more no meu
momento desmande meu mandamento e não fie desafie e não confie desfie que pelo sim pelo não para
mim prefiro o não no senão do sim ponha o não no im de mim ponha o não o não será tua demão

¹ Professora de Literatura na Universidade Federal de Rondônia, campus de Vilhena, do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários (DELL). Mestre em Literatura. Doutoranda em Teoria da Literatura.

“Circuladô de fulô” faz parte, juntamente com outros 49 textos, do livro *Galáxias*. Ícone brasileiro da chamada legimitação histórica, vertente responsável pela reflexão sobre a reinserção da estética barroca na história da modernidade literária da América Latina (CHIAMPÌ 1998, p. 3. grifo da autora), *Galáxias* de Haroldo de Campos é uma obra inovadora no cenário da literatura brasileira. O livro teve alguns fragmentos publicados na revista *Invenção*, n^{os} 4 (1964) e 5 (1966-67), e traduzidos para o alemão (1966), francês (1970), espanhol (1978) e inglês (1976, 1981). Sua primeira grande seleção foi publicada em *Xadrez de Estrelas* (1976). Em 1984, *Galáxias* foi publicado integralmente pela editora Ex-Libris em formato grande e verso das páginas em branco. Intitulada por CAMPOS (2004, p. 119) de “audiovídeotexto” e “textovídeogame”, a obra se situa no limite entre a prosa e a poesia. Como infinitas estrelas, as letras minúsculas formam o discurso sem pontuação, interrompido, apenas, pela “poeira” do branco, no verso de cada página. O trabalho intenso com a massa de sons, imagens e sentidos faz do livro um caleidoscópio neobarroco.

Em 1976, “circuladô de fulô”, juntamente com 42 poemas, figurou pela primeira vez em *Xadrez de estrelas*. Formado pela totalidade de 43 versos não apresenta, assim, estrutura diferente do livro, ele não contém pontuação, nem muito menos uma sequência linear de fatos. O tocador impulsiona os versos do poema, mimetizando o ritmo da toada nordestina. O cenário é o da feira ao ar livre num dia de sol “a pino”, mais precisamente no fim da feira. O eu-lírico faz as vezes de um tocador cego que atravessa as barracas entoando seus versos auxiliados por um instrumento peculiar feito “com um arame tenso num cabo e uma lata velha”:

circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso
guia eviva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá soando
como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata
velha num fim de festafeira no pino do sol a pino [...]

Uma das características inerentes ao *Galáxias* são os neologismos, presentes em boa parte dos poemas que compõem o livro. “circuladô de fulô”, em seus primeiros versos, já traz um exemplo disto na junção dos vocábulos “demo”, e o verbo “dar” no futuro, tornando-se a palavra “demodará” e “festa” e “feira” em “festafeira”. A palavra-montagem “demodará” traz em sua primeira parte, “demo”, tanto a pronúncia popular de “diabo”, como a raiz grega de “povo” unidas ao verbo “dar” num jogo com o vocábulo “deus”: “ao **deus** ao **demodará**”. A última composição nos dá uma metáfora barroca da prodigalidade que compõe as feiras livres: lá tudo são cores, alimentos, odores, pessoas das mais diferentes idades e classes sociais, além

da “música” que acaba se formando pelos sons misturados e multiplicados das vozes. A composição de novas palavras remete ao conceito de “condensação” estruturado por Severo Sarduy em seu famoso ensaio “Barroco e Neobarroco”:

Análoga ao processo onírico de condensação é uma das práticas do barroco: permutação, miragem, fusão, intercâmbio entre os elementos- fonéticos, plásticos, etc.- de dois dos termos de uma cadeia de significante, choque e condensação dos quais surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros. Figura central do joycismo, de toda obra lúdica (SARDUY, 1979, p.166)

Condensados de modo a marcar o espaço de profusão presente nas feiras livres, os termos “festa” e “feira” “demo” e “dará” combinam-se dando um terceiro sentido, marca do produto dos dois primeiros. Esta característica, como foi citado mais acima por Sarduy, é comum aos textos tipicamente barrocos, ou seja, obras lúdicas que se utilizam do jogo de palavras.

Segundo Chiampi (1998) o termo “neobarroco” está associado a uma ampla linha de autores latino-americanos, entre eles estão: Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Cabrera Infante, Luis Rafael Sánchez, Carlos Fuentes, Haroldo de Campos, Severo Sarduy, entre outros. Mas é este último autor que consegue revisar o barroco histórico motivado por uma “consciência americana”, projetando seu estudo para o contexto do “mal-estar da cultura ocidental”.

Sarduy, valendo-se de um *paideuma* latino-americano que vai da literatura, passando pela pintura, e chegando, por fim, ao cinema, extrai do barroco um “esquema operatório preciso,” e o esboça no ensaio “Barroco e Neobarroco” (1979-b). É aqui que encontramos as técnicas que explicam, estruturalmente, a superfície e a profundidade textuais dos gêneros literários e artísticos, que têm no estilo seu “ponto nodal”.

O ensaio de Sarduy, já em suas primeiras páginas, elucida o fato de que o barroco, em sua essência setecentista, serviu fortemente à ideologia da Contra-Reforma. O estilo se valia da chamada “teatralidade” dos signos, isto é, um proliferar constante que objetivava se contrapor à concisão oriunda da Reforma Protestante. A igreja torna-se, assim, palco do chamado “corte epistêmico” (mudança de uma ideologia à outra) e modifica sua arquitetura, valendo-se, para composição de sua estrutura, de uma multiplicidade de materiais, cores e texturas.

Este multiplicar de signos de maneira desordenada é explicado por Sarduy, por meio da ideia da “artificialização”. Bebido na obra *La littérature de l'âge baroque en France* de J.

Rousset, o conceito impulsiona a essência de toda linguagem barroca. Artificializar significa provocar uma fissura entre os dois polos do signo (o significante e o significado). Este é o chamado processo de “mascaramento” (SARDUY, 1979-b, 163), ou “espectralização dos referentes”. (CHIAMPI, 1998, p. 28). O apagamento de um significante no processo de metaforização barroca, ou o corte entre os polos do signo, torna o universo referencial espectralizado, transformando o objeto metaforizado numa ilusão. O crítico franco-cubano demonstra que, na literatura latino-americana, enquanto alguns autores reproduziam este “distanciamento”, outros adensavam o processo.

A ampliação da distância entre os polos do signo atinge um grau tal de elaboração que, para refazer o caminho, é necessário uma “meta-metalinguagem” (CHOMSKY, 1969, *apud* SARDUY, 1979-b, p. 163). Sarduy aponta que este fazer poético ocorre, de maneira significativa, na obra de Góngora. Mas o reconhecimento deste viés na poesia gongorina não ocorreria senão no século XX, mais precisamente, segundo Chiampi (1998, p. 5), no contexto do pós-simbolismo europeu. Aliás, o *rever estético* de sua poesia carregada de metáforas duplamente elaboradas, após amargar 3 séculos de ostracismo, se fez mediante a relação com a poesia de Mallarmé, dando início, então, ao “contexto crítico pós-simbolista”. A leitura sincrônica da poesia de Góngora, pela modernidade da “geração espanhola de 27”, apontava os indícios das múltiplas revisões pelas quais o estilo barroco passaria no contexto da crítica e literatura latino-americanas da segunda metade do século XX.

Sarduy divide o processo de artificialização em três mecanismos: substituição, proliferação e condensação. A primeira consiste em obliterar um significante e substituí-lo por outro afastado semanticamente dele. O artista ao se valer de um signo, apaga seu significante e põe outro em seu lugar, e é a relação dos signos no interior de um texto que apontará o significante escamoteado. Sarduy elucida ainda que esta artificialização é “abertura, falha entre o nomeante e o nomeado e surgimento de outro nomeante, isto é, metáfora”. Contudo, esta “metáfora” só funcionará no contexto da obra.

A proliferação, por sua vez, consiste na escamoteação de um significante, por uma cadeia de significantes, que progride metonimicamente, como partes que colaboram para a construção semântica de um todo. Esta cadeia termina “circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele.” Para pudermos encontrar o significante escamoteado, temos que empreender uma “leitura radial”, ou seja, a composição do significante apagado se fará mediante uma leitura não-linear, mas fragmentária, que conduzirá o percurso de volta, ao que

foi obliterado, por etapas. Os termos na proliferação são usados “esvaziados de suas funções”, para só assim, tomarem o *status* de construir, unidos a uma cadeia, um significado outro.

A condensação, por último, é a permuta ou fusão de elementos plásticos, fonéticos, etc. Em suma, é a combinação de dois termos de uma cadeia de significantes dos quais surge um terceiro termo, resumo semântico dos dois primeiros.

O poeta e crítico cubano menciona, ainda, o papel fundamental da paródia e de suas subdivisões, a intertextualidade e a intratextualidade, no espaço sincrético do neobarroco. Ele demonstra que a paródia se define “na medida em que permite uma leitura *em filigrana*, em que esconde, subjacente ao texto, outro texto - outra obra que este revela, descobre e permite decifrar”. A paródia promove uma “desfiguração” ao incorporar em sua tessitura produtos vindos de outros textos, pois recria, ao amalgamá-los com sua contextura linguística, o conteúdo retirado primordialmente de uma obra anterior.

Haroldo de Campos é citado por Chiampi (1998) como pertencente ao grupo de artistas da palavra que incorporaram aos seus escritos caracteres do neobarroco. O contato com estudiosos como Severo Sarduy e o interesse pela literatura hispânica, talvez tenha incitado ainda mais o aprofundamento da presença do neobarroco em sua poesia. Contudo, segundo ele mesmo, podemos vislumbrar no poema *Ciropédia ou A Educação do Príncipe*, laivos “pré-históricos” desta presença:

No plano das técnicas literárias, tentando dialetizar a questão da ruptura dos gêneros (poesia/prosa) remonto a um escrito de 1952, *Ciropédia ou A Educação do Príncipe*, anterior ao lançamento da poesia concreta, que, como você sabe, ocorre em 1956. Poema de formação, a *Ciropédia*, uma “lira” dos meus vinte e pouco anos, representa, no curso do meu trabalho, uma espécie de “Retrato do Artista quando Jovem”: a descoberta e o aprendizado da poesia, a erótica da linguagem como exploração das modalidades do visível, do audível, do tátil. Publicado em 1955 (em *Noigandres* 2), trazia uma epígrafe do *Ulysses* de Joyce: Você acha minhas palavras obscuras. A escuridão está em nossas almas, não lhe parece?”. Nesse “prosa-poema”, semeado de palavras-montagem, estruturado em segmentos rítmico-prosódicos, encontra-se por assim dizer, a “pré-história” barroca da minha poesia. (CAMPOS, 2006, p. 270)

O povo é “inventalínguas”

Uma discussão que percorre boa parte do poema é a pontuação sobre o conceito de arte popular. Haroldo comentando em entrevista “circuladô de fulô”, menciona:

[...] o povo não precisa de patronos que lhe digam o que é “arte popular” ou que lhe impinjam modelos do que deveria ser a “autêntica” arte nacional. O povo pode ser o “inventalínguas” como queria Maiakóvski. *É um dedo, é um dado, é um dia, é um dia, é um dado, é um dedo*”. (CAMPOS, 2006, p. 276)

O trocadilho efetuado por Haroldo remete ao ensaio “Um dia, um dado, um dedo” de Augusto de Campos publicado no livro *Verso Reverso Controverso* (1979). A referência não é por acaso, a tônica do texto é similar à ideia defendida por Haroldo na entrevista supracitada e no poema “circuladô de fulô”. No artigo, Augusto defende o valor da arte popular, analisando os chamados “desafios”: “nos deparamos com uma poesia vincada pela elaboração formal, a desmentir francamente as teses dos que julgam a arte popular incapaz de intelectualização”. (CAMPOS, 1979, p. 257)

Voltando-se para o estudo da obra dos cantadores do Nordeste, Augusto elucida o apuro estético destes textos, negando o estigma de arte simplória, desenvolvido pelas marcas do preconceito. O crítico chega a apontar “a superioridade dos 'profissionais' populares sobre os 'amadores' cultos e cidadãos”. (Id., Ibid., 257) Em “circuladô de fulô”, observamos isto nos versos: “[...] para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina [...]”. O poema segue, nos dando mais pistas deste “canto”:

[...] e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria física e doendo e doendo como um prego na palma da mão em ferrugem de prego cego na palma espalma da mão coração exposto como um nervo tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão ao sol [...]

Este é puxado na “tripa da miséria”, de coração “exposto e retenso”, lancinante como “prego na palma da mão” numa imagem que suscita o sofrimento de Cristo de mãos pregadas na cruz. A metáfora intensifica-se ainda mais com “a polpa da mão ao sol” que reforça as imagens

supracitadas. É curioso lembrar também a repetição do verbo “doer” no verso: “e doendo e doendo como um prego na palma da mão” que mimetiza o latejo pulsante de uma dor muito forte.

Mais adiante são descritos alguns dos produtos vendidos na feira, e isto impulsiona a reconfiguração do conceito do que é popular:

[...] enquanto vendem por magros cruzeiros aquelas cuias onde a boa forma é magreza fina da matéria mofina forma de fome o barro malcozido no choco desgosto até que os outros vomitem os seus pratos plásticos de bordados rebordos estilo império para megera miséria pois isto é popular para os patronos do povo [...]

O conceito do que é arte popular para “os patronos do povo” é conformado no “vômito” de ideias que muitas vezes não passam de “pratos plásticos de bordados rebordos estilo império”, formados num espaço de “amadores cultos e citadinos”, enquanto que a arte com barro, aqui representada nas figuras das “cuias”, tão típica das feiras nordestinas, ganha-pão plasmado no “choco desgosto”, é vendida por “magros cruzeiros”. Há aqui um apontamento que nos permite concluir a desvalorização do artesanato popular que é vendido baratamente. Estes versos estão, desta forma, fortemente marcados por uma crítica cultural, endossada mais à frente na referência à criatividade própria do povo, já que este sobrevive do dinamismo da invenção e do improviso:

[...] mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tentando a travessia azeitava o eixo do sol, pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice no seu martelo galopado no crivo do impossível no vivo do inviável no crisol do incrível do seu galope martelado e azeite e eixo do sol [...]

Para o popular a “metáfora pura ou quase” não importa, é o “visgo do improviso” que impulsiona a arte de um povo que “inventalínguas”. Para isto, vale-se da “malícia”, da “mestria” e no “tentear”, no “experimental”, no “sondar” da travessia, o povo “azeita” o eixo do sol. A palavra “azeite”, ao ser metamorfoseada em verbo, contém a acepção de “irritar-se”, “azedar-se”. Esta parte nos remete a uma das características apontadas por Augusto no “martelo”, um dos tipos de versos utilizados pelos cantadores:

O martelo é constituído por estrofes de 6 a 10 versos, com ritmo decassilábico e análogo esquema rímico. “Cantar o martelo, improvisá-lo ou declamá-lo, respondendo ao adversário no embate do desafio, é o título mais ambicionado pelos cantadores”, escreve Luís Câmara Cascudo, no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Não é só o ritmo que muda no martelo, mas a própria dicção e as proposições semânticas, que adquirem o tom exaltado de auto-afirmações jactanciosas, incorporando livremente o absurdo e o *nonsense*. [...] (CAMPOS, 1979, p. 258-259)

Incrustado nas teias do verso conceituado como “martelo”, a *impossibilia*, que é o uso das “auto-afirmações jactanciosas, incorporando livremente o absurdo e o *nonsense*”, está clara no verso “tenteando a travessia azeitava o eixo do sol”. Aqui notamos a afirmação de uma força poderosa oriunda da criatividade do povo, capaz de “irritar” o próprio sol. Poderíamos entender, também, numa acepção metafórica, a potência de um canto, apto a “desviar” ou “mover” o sol de lugar, se nos reportamos à expressão “azeitava o eixo do sol”.

Embora o poema não apresente o esquema rítmico e rímico do “martelo”, há uma referência a uma das modalidades ou variantes deste tipo de verso, é o chamado “martelo galopado”: “o povo é o melhor artífice no seu **martelo galopado** no crivo do impossível no vivo do inviável no crisol do incrível do seu **galope martelado** e azeite e eixo do sol”. No mobilismo das trocas, dos termos que se alternam, por meio fonético, o texto joga com as palavras em “martelo galopado” e “galope martelado”, e persistindo na veia lúdica, retifica a figura da *impossibilia* em “crivo do impossível”, “**vivo** do inviável” e “criso do incrível”.

Ainda neste trecho, encontramos a expressão, “o povo é o **inventalínguas**”. Este verso foi ingerido no poema *A Sierguéi Iessiênin* do poeta russo Maiakóvski:

“...O povo,
o inventa-línguas,
perdeu
o canoro
contramestre de noitadas...”²

A presença de um verso de outro poema iconiza o “improviso” tão caro ao povo e remete também à linguagem barroca que tem a *collage* como uma das subdivisões da paródia. Como uma citação, o verso de Maiakóvski não vem para desconstruir a ideia defendida pelo eu-lírico nos versos em questão, mas sim para corroborá-la. A *collage* é o ato de reunir num texto outro texto estrangeiro a ele, sem que nenhum elemento do texto base seja modificado, esta é uma espécie de “forma elementar de diálogo” (SARDUY, 1979, p. 170).

Similarmente, Uspênski ao tratar de “narrativas dentro de narrativas” profere:

Da mesma forma, por exemplo, um discurso dentro de outro discurso pode apresentar-se como um discurso direto inserido num segmento maior do texto (seria, nesse caso, o mesmo princípio de organização do texto que funciona para as narrativas inseridas), – ou então sob o aspecto de um texto fundido organicamente a ele, como no caso do discurso indireto livre (USPÊNSKY, 1979, p. 195)

Existe uma linha que une a literatura popular, à Antiguidade greco-latina, na figura dos *adynata* gregos, e à literatura praticada na Idade Média, mais exatamente, na obra dos trovadores. Citando o livro *Literatura Europeia e Idade Média Latina* de E. R. Curtius, Augusto de Campos refere que o tema dos *adynata* foi relido no trovadorismo, nas obras de provençais como Arnaut Daniel:

Parece que as enumerações de *impossibilia*, nos desafios, remontam à tradição medieval, que por sua vez, se abebera na Antiguidade greco-romana [...] “O princípio básico formal da 'seriação de coisas impossíveis (*adynata*, *impossibilia*) é de origem antiga” – explica Curtius. “Parece que surge pela primeira vez em Arquíloco” (CAMPOS, 1979, p. 258-259)

O emblema da *impossibilia* está na obra de Arnaut, nos versos “Eu sou Arnaut que amasso o ar (que amo Laura)/ que caço a lebre com o boi/ e nado contra a maré”. Este é um pequeno excerto do poema “Neste poema agora quero” na versão que o próprio Augusto compôs para o texto, valendo-se do original em provençal.³ Além deste, nomes como Virgílio e Sá de Miranda também se utilizaram da técnica dos *adynata*. (CAMPOS, 1979, p. 259)

3 A tradução integral do poema, numa versão diferente, pode ser vislumbrada na página 109 do livro *Invenção*.

No espaço do poema, podemos encontrar uma outra referência a este traço greco-latino. Fato que atesta isto, é encontrarmos inserido na palavra “aodeus”, presente no primeiro verso do poema, o vocábulo “aedo”. Em “circuladô de fulô”, o cantador torna-se aedo, o poeta que na Grécia antiga entoava cânticos religiosos ou épicos à lira, sendo que aqui seu instrumento é feito de arame e lata velha. Da mesma forma, o uso da grafia peculiarizada de palavras, como: “circuladô”, “fulô”, “guiá” e “demo”, mimetizando um estilo comumente encontrado na literatura de cordel, constrói a singularidade deste como poeta popular.

A toada prossegue ao longo do poema num canto plangente e insistentemente repetitivo: “ [...] mas aquele fio aquele fio gume fio azucrinado dentedoendo como um fio demente plangendo seu viúvo desacorde num ruivo brasa de uivo esfaima circuladô de fulô circuladô de fulô “circuladô de fulôô porque não posso guiá [...]”. A toada juntamente com o baião, o coco, o maracatu, o frevo, o repente, entre outros, fazem parte dos ritmos tipicamente nordestinos. Mário de Andrade em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, aponta esta como “cantiga sem forma fixa” que “se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado (...) Toada no domínio caipira significa especializadamente a melodia, a linha melódica e não o conjunto de peca, isto é, a poesia cantada com acompanhamento de viola ou violão.” (ANDRADE, 1989, p. 518)

Um móbile neobarroco

Nos versos seguintes, o caráter de mobilidade da escrita, uma das características mais importantes do livro, é retomado:

[...] veja este livro material de consumo este aodeus aodemodarálivro que eu arrumo e desarrumo que eu uno e desuno vagagem de vagamundo na virada do mundo que deus que demo te guie porque eu não posso não ousar não pouso não troço não toco não troco senão nos meus miúdos nos meus réis nos meus anéis nos meus dez nos meus menos nos meus nada nas minhas penas nas antenas nas galenas nessas ninhas mais pequenas chamadas ninharias como veremos [...]

Agora, o cantador incorpora à sua toada, o material deste “livro”, ou seja, o “canto galático” que é arrumado e desarrumado, unido e desunido, perfazendo o movimento da linguagem móbile. Esta se faz presente em boa parte do poema:

[...] porque eu não posso não ousa não pouso não troço não toco não troco
 senão nos meus miúdos nos meus réis nos meus anéis nos meus dez; [...] e
 não peça que eu te guie não peça despeça que eu guie desguie que eu te peça;
 [...] desmande meu mandamento e não fie desafie e não confie desfie que pelo
 sim pelo não para mim prefiro o não no senão do sim [...]

As palavras se autorreferenciam dentro do verso através da troca de fonemas que, dando novos vocábulos, brincam com os significados, ao mesmo tempo em que contribuem para enriquecer a multiplicidade semântica. Um exemplo disto está em: “eu não **posso** não **ousa** não **pouso** não **troço** não **toco** não **troco** senão nos meus miúdos nos meus **réis** nos meus **anéis** nos meus dez”. O jogo lúdico, por sua vez, incita uma liberdade de leitura intensificada pela não presença de numeração nas páginas e de pontuação nos poemas:

[...] que deus que demo te guie porque eu não posso não ousa não pouso não
 troço não toco não troco senão nos meus miúdos nos meus réis nos meus
 anéis nos meus dez nos meus menos nos meus nada nas minhas penas nas
 antenas nas galenas nessas ninhas mais pequenas chamadas ninharias como
 veremos [...]

O eu-lírico não “ousa”, não “pode” guiar, porque em *Galáxias* o percurso de leitura é provisório, isto é, pode ser refeito constantemente. A questão da mobilidade prossegue nos versos seguintes:

[...] verbenas açucares açucenas ou circunstâncias somenas tudo isso
 desaponta não sei mas ouça como canta louve como conta prove como dança
 e não peça que eu te guie não peça despeça que eu guie desguie que eu te
 peça promessa que eu te fie me deixe me esqueça me largue me desamargue
 que no fim eu acerto que no fim eu reverto que no fim eu conserto e para o
 fim me reservo e se verá que estou certo e se verá que tem jeito e se verá que
 está feito que pelo torto fiz direito que quem faz cesto faz cento se não guio
 não lamento pois o mestre que me ensinou já não dá ensinamento [...]

O cantador continua com a toada ritmada a explorar as trocas fonéticas entre vocábulos de estruturas similares dando origem ao que Sarduy chamou de “mosaicos fonéticos”:

O cromatismo, o cortante jogo de palavras de texturas do português que o poeta gongórico Gregório de Matos explorou, serviu de base para os mosaicos fonéticos de *Livro de ensaios– galáxias* de Haroldo de Campos, aliteraões que se estendem em páginas móveis e que só remetem a si próprias, tão débil é a “vértebra semântica” que as une” (SARDUY, 1979, p. 173)

Explorados pelo crítico e poeta franco-cubano, nas subdivisões da paródia, os chamados “gramas fonéticos” fazem parte da intratextualidade. Trabalho tipicamente barroco, consiste nos reagrupamentos contínuos de letras que passam a formar outras palavras dentro de uma mesma frase, a leitura passa a ser “radical, dispersa, flutuante, galáctica”. A reorganização das letras é chamada de barroca, pois consiste numa “aliteração que 'afixa' e desdobra, que ostenta os traços de um trabalho fonético, mas cujo resultado não é mais do que mostrar o próprio trabalho”. Aqui, Sarduy retoma o caráter de tautologia, característica da linguagem barroca, como uma leitura que só remete a si própria, que gira em torno de si mesma, e esta “esconde [...] o fato de não ser mais do que uma máscara, um artifício e um divertimento fonético que são seu próprio fim” (SARDUY, 1979, p. 173)

O barroco contrapõe-se à linguagem comunicativa, que necessita da economia e velocidade

de informação. Seu traço busca o abundante, o transbordamento de significados, a fragmentação e o deslocamento. Todo este jogo, porém, é nulo, é a chamada “ transgressão do útil” que aponta para o erotismo:

A constatação do fracasso não implica a modificação do projeto, mas, ao contrário, a repetição do suplemento; esta repetição obsessiva de uma coisa inútil (visto que não tem acesso à entidade ideal da obra) é o que determina o barroco enquanto *jogo*, em oposição à determinação da obra clássica enquanto trabalho. A exclamação infalível que suscita toda capela de Churriguera ou do Aleijadinho, toda estrofe de Góngora ou de Lezama, todo ato barroco, quer pertença à pintura ou à repostaria: “Quanto trabalho!” implica apenas um adjetivo dissimulado: Quanto trabalho *perdido*!, quanto jogo e desperdício, quanto esforço sem funcionalidade! [...] No erotismo a artificialidade, o cultural, manifesta-se no jogo como objeto perdido, jogo cuja finalidade está nele mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem – neste caso a dos elementos reprodutores – mas seu desperdício em função do prazer. (SARDUY, 1979, p. 177)

O discurso do cantador que oscila entre a feira livre, a mobilidade e a liberdade nos percursos de leitura, aponta também mais uma relação com o barroco, sinônimo da superabundância e do descentramento dos sentidos. O poema não obedece a uma ordem

hierárquica de acontecimentos, nem de temas, isto é, este mesmo cantador-pedinte cego que anda pela feira entoando uma toada de alguém que pede dinheiro “[...] eviva quem já me deu [...]”, é a mesma voz que anuncia a fragmentação e a multiplicidade de percursos de leitura. Isto nos remete à figura da elipse, tão própria ao barroco, metáfora do descentramento e do trajeto duplo dos significados.

O poema prossegue com a ideia da impossibilidade do eu-lírico (ou seria o próprio poema?) “guiar” seus leitores. Aqui, é o espaço de um eu-lírico que busca o avesso dos caminhos, o percurso ainda não concebido, ou talvez julgado impossível, do avesso que é “destro sendo avesso pelo sestro”:

[...] bagagem de miramundo na miragem do segundo que pelo avesso fui
 destro sendo avesso pelo sestro não guio porque não posso guiá e não peça
 memento mas more no meu momento desmande meu mandamento e não fie
 desafie e não confie desfie que pelo sim pelo não para mim prefiro o não no
 senão do sim ponha o não no im de mim ponha o não o não será tua demão

Ao se utilizar da expressão “memento mas more” o eu-lírico joga e dessacraliza a expressão latina *memento mori* que era pronunciada na cerimônia do triunfo romano, quando o general recém chegado de uma guerra e, tendo-a vencido e multiplicado o poder romano, era aclamado num desfile público que atravessava a cidade de Roma. Esta expressão era repetida diversas vezes, ao pé do ouvido do general, por um escravo que seguia na carruagem. Significando “lembra-te de que és apenas um homem” o ato visava ao chamado à realidade para o general aclamado, evitando assim que este se sentisse igual aos deuses. No poema em questão, há um jogo com o som da expressão, reconfigurando o sentido da mesma, já que “mori” torna-se “more”, e a palavra “memento” quer dizer “memória”, logo “não me peça memento” é não pedir que percursos sejam fixados e cravados, o que seria incoerente com projeto de liberdade de leitura pregado ao longo do texto.

Não se deve confiar, nem se fiar a coisa alguma, certo mesmo é que devemos desafiar, desfiar, porque o eu-lírico entre o sim e não, prefere o segundo. O não, logo, torna-se a “demão”, o “auxílio”. É curioso, porém, ressaltarmos o caráter cíclico do poema, uma vez que, segundo o dicionário *Aurélio*, “demão”, palavra que ‘finaliza’ o texto, quer dizer “cada uma das vezes em que se recomeça um trabalho ou se retoma um assunto”. Desta maneira, o canto recomeça sempre pelas marchas do avesso, procurando veredas antes não exploradas, desfiando e desafiando a ordem estabelecida.

Uma flor circular

Uma figura recorrente ao longo do poema é a do “circuladô de fulô”, mas o que seria exatamente isto? Quais caminhos dentro do poema nos apontam para o esclarecimento dos significados destas duas palavras? “Circuladô” nos remete a ideia de “circular” e transferindo esta ideia para o vocábulo “flor” nos vem à mente a imagem de um girassol⁴. Incitar “enigmas” ao “contendor” é uma das características dos desafios:

Os desafios se iniciam, no geral, por formas simples – quase sempre sextilhas de sete sílabas que rimam na 2ª, 4ª e 6ª linhas. Um dos processos usados para derrotar o contendor é o de propor-lhe adivinhas ou enigmas que o outro tem de resolver na hora. [...] se o opositor se sai bem nas respostas, o outro procura testar a sua competência em versos mais variados e complexos, como a parcela ou o martelo. (CAMPOS, 1979, p. 258)

Desconstruir ideias comuns e reconstruí-las sob uma nova ótica é tarefa da poesia, ou seja, a arte das palavras desempenha o papel da “desautomatização”, conceito desenvolvido por V. Chklóvski no texto “A arte como procedimento”. Segundo ele, o nosso discurso cotidiano é automatizado, ou seja, busca a velocidade na comunicação e para tal necessita de uma linguagem simples e denotativa. Chklóvski defende um “método algébrico de pensar” os objetos na automatização:

Os objetos são considerados no seu número e volume, eles não são vistos, eles são reconhecidos após os primeiros traços. O objeto passa ao nosso lado como se estivesse empacotado, nós sabemos que ele existe a partir do lugar que ele ocupa, mas vemos apenas sua superfície. Sob a influência de tal percepção, o objeto enfraquece, primeiro como percepção, depois na reprodução. (CHKLOVSKI, 1973, p.44)

Nesta acepção, lidamos com a automatização na nossa linguagem do dia-a-dia, enfraquecendo, desta forma, a percepção dos objetos. Na arte poética, porém, nos deparamos com uma desconstrução desta automatização, processo este que singulariza os objetos. Para tal,

4 Esta associação está representada na capa do CD *Circuladô* de Caetano Veloso. Nesta observamos uma montagem de tipo cubista do rosto do compositor com uma imagem de um girassol.

é necessário obscurecer a forma, ou seja, retirar um vocábulo de sua significação comum e reconfigurá-lo em outro contexto, alargando, então sua semântica:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo. (CHKLOVSKI, 1973, p.45)

Este procedimento chama-se desautomatização, isto é, a libertação do objeto para uma nova visão. No poema em questão nos deparamos com este processo na substituição da palavra “girassol” por “circuladô de fulô”, liberando então novas acepções para estes vocábulos. Neste caso, a forma foi obscurecida e houve uma “singularização” do objeto. Numa primeira leitura o que ocorre é um estranhamento, um “obstáculo” à compreensão do leitor, que se questiona sobre o significado da expressão. Este é provocado pelo obscurecimento da forma que, ao empregar palavras fora de seus contextos, acaba por ressignificá-las.

Escamotear um termo e pôr outro “afastado semanticamente” em seu lugar é artificializar a linguagem, é promover a “substituição” sarduyana. Neste processo a permutação funciona apenas num contexto específico que, neste caso, é o do poema. O significante “girassol” é obliterado do relato e permutado por “circuladô de fulô”, vocábulos que contém sentidos distanciados do significado de girassol. É a comunhão da semântica interna do texto que nos aponta o significante apagado. (SARDUY, 1979-b, p. 163-164)

A expressão em questão funciona como signo cujo objetivo é a “transmissão de um conteúdo”. Lótman (1978, p.77-78) defende que a “materialidade do signo se realiza primeiro que tudo através da organização de um sistema relacional determinado” e “a essência de cada um dos elementos da série do conteúdo não pode ser descoberta fora da relação com os outros elementos”. A relação sistemática tem, pois, uma importância vital para a fruição de um objeto artístico. Lótman traça ainda uma correlação entre duas cadeias-estruturas que ele chama de “plano do conteúdo” e “plano da expressão”, apontando que a relação entre estas produz a significação:

Aquando da transcodificação entre dois determinados pares de elementos, diferentes pela sua natureza, estabelece-ser-ão correspondências nas quais um elemento de um sistema será percebido como equivalente a um outro no seu



sistema. Chamaremos signo um tal cruzamento de duas cadeias em um ponto comum [...] (LÓTMAN, 1978, p. 78)

O crítico aponta ainda que “a linguagem é não só um sistema de comunicação, mais ainda um sistema modelizante” e que suas funções comunicativas e modelizadoras se correlacionam. Ele defende a existência dos sistemas modelizantes primários e dos modelizantes secundários. A linguagem corrente se encontra na modelização primária, enquanto que a linguagem artística se constrói através da modelização secundária:

Os sistemas modelizantes secundários representam estruturas, na base das quais se encontra a língua natural. No entanto, ulteriormente o sistema recebe uma estrutura complementar, secundária, de tipo ideológico, ético ou artístico ou de qualquer tipo. As significações deste sistema secundário podem organizar-se segundo meios próprios às línguas naturais e segundo meios de outros sistemas semióticos. (LÓTMAN, 1978, p. 79)

O conceito de modelização é emprestado do campo da informática e da cibernética, no qual é usado “para designar a operação que, no contexto das máquinas, se encarregava da auto-organização do que está disperso”. Numa acepção cultural “passa a designar processos de regulação de comportamento dos signos para constituir sistemas”. (RAMOS et al; 2007, p. 29)

Na poesia, os termos que figuram desviados de seus significados primordiais e comuns participam diretamente na construção dos efeitos artísticos, peculiarizando, assim, o discurso poético. Capturar, então, os sentidos requer um adentramento nestas estruturas da modelização secundária, caso contrário, corre-se o risco de compreendermos superficialmente o conteúdo:

A arte verbal começa com as tentativas para ultrapassar a propriedade fundamental da palavra enquanto signo linguístico – o carácter condicional da ligação dos planos da expressão e do conteúdo – e para construir um modelo verbal artístico, como nas artes figurativas, sobre o princípio icônico. (LÓTMAN, 1978, p. 110)

Para a Semiótica da Cultura, a linguagem verbal possui uma estrutura, enquanto que as demais linguagens culturais contêm uma estruturalidade, isto é, “um princípio organizador, que não chega a ser estrutura, mas mostra uma organização interna”. Para Lótmán, é exatamente a falta desta ordem esquemática o que possibilita às linguagens culturais um dinamismo mais intenso.

Numa projeção esquemática teríamos a linguagem verbal ao centro, enquanto que os demais códigos se encontrariam na periferia, sabendo que a primeira, embora forneça um certo mecanismo organizador, não impõe seu modo estruturador às demais linguagens.(RAMOS et al, 2007)

O texto, pois, caminha intensamente no espaço da cultura, mantendo uma “relação direta com a linguagem que o precede” além de ser ao mesmo tempo “gerador de linguagem”. Em seu interior existe uma relação de influências entre as linguagens que se “auto-organizam” e se “interferem em processo de modelização”, o texto torna-se, assim, um espaço semiótico.

Em “circuladô de fulô” vemos a ocorrência dos códigos culturais da feira livre, do cantador- pedinte, dos temas caros ao livro *Galáxias* como um todo, que interagem entre si incessantemente de modo a construir um sentido poético que nele mesmo é constantemente reconfigurado, já que não existem guias nem caminhos unos a seguir. Caminhamos, assim, pelas alas de uma feira de signos que entoados pela boca de um cantador cego nos exigem o refazer constante da compreensão.

O poema é, pois, o espaço semiótico onde circulam linguagens culturais munidas de uma estruturalidade. O ritmo da toada, por exemplo, exemplifica o código musical transcodificado no poema, isto é, transformado em linguagem verbal. A hibridização dos códigos de diferentes culturas: trecho do poema de Maiakóvski, expressão latina *memento mori*, referência à cultura grega com a palavra “aedo”, e os códigos da cultura nordestina (linguagem típica da literatura de cordel, espaço da feira livre, figura do cantador que caminha pela feira entoando uma cantiga, etc.) compõem a complexidade do espaço textual, todo semiótico impulsionado pelo dinamismo que permite a livre circulação das múltiplas linguagens.

Como sistema modelizante secundário, o poema “circuladô de fulô” problematiza o conceito de arte popular e impõe, usando os temas desta, o grau de novidade e o apuro estético que lhes são inerentes:

[...] a poesia popular, longe de se opor ao alegado “formalismo” da poesia culta ou mesmo de “vanguarda”, melhor dita de “invenção”, tem muitos pontos de contato com ele. [...] Não há por que subestimar a capacidade latente ou patente do povo para entender ou fazer arte. O povo, o “inventalínguas”, como disse Maiakóvski. Se a tentativa de “provincianizar”, a cultura das cidades, por *mauvaise conscience*, é artificial e frustrada [...], é preciso reconhecer a garra de invenção na arte autenticamente popular, muito menos ingênua, muito mais elaborada e inteligente do que alguns querem fazer crer. (CAMPOS, 1979, p.262)



O poema “circuladô de fulô” atesta das constantes que permeiam boa parte do livro *Galáxias*, a mobilidade da escrita e a liberdade de leitura, provando, assim, que como um pequeno fragmento contém em si “a imagem do livro inteiro”, mas impõe também sua particularidade. O brilhante olhar de Haroldo de Campos transcriando a feira-livre em material de poesia, ratifica que a arte, “Mãe do Verbo”, “é bífida como a língua dos Dragões”.

REFERÊNCIAS

ANDRADE. M. de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 2006.

_____. **Galáxias**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____; CAMPOS, A. de; SCHNAIDERMAN, B. **Maiakóvski: poemas**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, A. de. **Verso Reverso Controverso**. São Paulo, Perspectiva, 1979.

CHIAMPI, I. **Barroco e modernidade**; ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998 (Col. estudos, v. 158).

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: _____ et al. **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**, Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

LOTMAN, I. “O Problema da significação no texto artístico”. In: _____. **Estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

RAMOS, Vaz Adriana et al. Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: MACHADO, Irene (org). **Semiótica da cultura e semiosfera**: S. Paulo: Annablume/FAPESP, 2007, p. 27-44.



Anais do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea
O regional como questão na contemporaneidade: olhares transversais

SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.) **América Latina em sua literatura**. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979-b (Col. Estudos, v. 52)

USPÊNSKI, B.A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte: Princípios gerais da organização da obra de arte em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, Boris. (org). **Semiótica russa**. Trad. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v.162), 1979, p.163-218.