

ISTO (NÃO) É UM LIVRO DE VIAGEM: PROCESSOS DE LEITURA EM GALÁXIAS

Maraíza Labanca

Doutoranda em Literatura Comparada – Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Este artigo pretende desdobrar alguns processos de leitura em *Galáxias*, de Haroldo de Campos, tomando como eixo de discussão a expressão “livro de viagem”. Retomando autores cuja atenção se voltou para esse tema, lembrando que essa expressão tem ressonâncias literárias variadas – desde Homero a Oliverio Girondo –, procurei analisar como a noção de viagem, mais do que uma unidade temática, relaciona-se ao funcionamento da escrita galáctica, que instaura uma nova articulação entre espaço e tempo: essas categorias passam a ser pensadas estritamente no domínio da poética.

Palavras-chave: Haroldo de Campos – *Galáxias*. *Galáxias* – Livro de viagem. Viagem – Tema literário.

Abstract: This paper is intended to unfold some reading processes of Haroldo de Campos's *Galáxias* by having as a discussion centerline the expression “travel book.” Recovering authors whose attention has been drawn to this motif and remarking that such expression resonates in various literatures – from Homero to Oliverio Girondo –, I have sought to analyze how the idea of travelling is, more than a thematic unit, related to the *Galáxias* mechanisms of writing, which establish a new coupling between space and time: these categories start to be thought of strictly in the realm of poetics.

Keywords: Haroldo de Campos – *Galáxias*. *Galáxias* – Book of Travel. Travel – Literary Theme.

É como se dali em diante tivéssemos de pensar a interpretação conformada à fluidez de um ajuste contínuo, sem a oferta de um repouso estático.

Ram Avraham Mandil

Já se sabe das possibilidades combinatórias de *Galáxias*, graças à sua estrutura em permuta. Tal fato remete já à mobilidade desnorteante própria de seu percurso labiríntico, em que não se sabe onde parar ou fixar-se. Jorge Schwartz havia percebido que as experiências de escrita de Oliverio Girondo e de Oswald de Andrade em torno de um gênero, o “Diário de Viagens”, foram radicalizadas em *Galáxias* (SCHWARTZ, 1983, p. 238). Isso porque, diferentemente das obras dos autores analisados por Schwartz, o livro de viagens de Haroldo ultrapassa a viagem do tipo geográfico-

referencial para acolher o fenômeno viagem como um acontecimento textual, que realocaliza lugares, recria distâncias, suspende a regularidade do tempo. Além disso, intercala espaços díspares e compõe, de modo meticuloso, um engendramento de palavras que hibridiza as línguas. Ressitua, portanto, as palavras e as estruturas fraseológicas do inglês, alemão, francês, italiano, espanhol e latim. Imersas na aventura espacial do texto e misturadas às palavras da língua portuguesa, envolvem a leitura em estranhamento: o estrangeiro é trazido pra ordem do familiar e vice-versa. O texto se torna o lugar “onde o mesmo se repete”¹ – veja-se o recorrente uso de anagramas, aliteraões, paronomásias – e, ao mesmo tempo, “onde o um é o outro”², um estrangeiro.

Luiz Costa Lima lembra que, na literatura ocidental, “não há tema mais antigo e preclaro que o da viagem. Com Homero, a viagem tivera definida um certo topos, o de mais nobre extração” (COSTA LIMA, 1989, p. 336). Num ensaio dedicado à obra de Haroldo de Campos, Donald Schüller, por sua vez, seleciona a questão da epicidade para avançar com suas observações em torno das escolhas poéticas de Haroldo, que estabelecem um “tom” de escrita, o “tom épico”. Esse tom seria encontrado nas experiências tradutórias da Bíblia – *Bere’shith*, com os primeiros versículos do “Gênese” – e *Qhoelet*, o livro de Jó –, além de suas incursões tradutórias na própria epopeia homérica, com *Ilíada*.

O tom épico pode ser vislumbrado ainda, segundo Schüller, no livro *Signantia quasi coelum* e em *Finismundo, Última Viagem*, no qual Haroldo reinventa o Odisseu homérico. Conforme esclareceu Schüller, muitos se propuseram a refazer a viagem de Ulisses, inclusive Haroldo: “O título, que alude ao *Finnegans Wake* de Joyce, redesperta Odisseu para o nosso convívio. A idéia de fazê-lo morrer no mar lhe veio da *Divina Comédia*” (SCHÜLLER, 1998, p. 9). Trata-se de um Ulisses urbano, moderno, imerso nos eventos ordinários da existência cosmopolita. Em *Finismundo*, os efeitos dessa experiência: “fragmentos de cantos estilhaçados. O nada devora os elos construídos outrora pelas rigorosos hexâmetros homéricos” (SCHÜLLER, 1998, p. 9).

De um lado tem-se, então, o grandioso Ulisses de Homero e, de outro, o *Ulisses* de Joyce. Para Luiz Costa Lima, reativar esse percurso onde se vislumbra a ideia da viagem, presente em Homero, Joyce, Haroldo, exige que se desloque “a atenção do

conteúdo da viagem para a linguagem da viagem” (COSTA LIMA, 1989, p. 337). Conta menos a mensagem, o percurso geográfico, que, pela escrita, se diz para dar peso à aventura da linguagem que se conta a si própria. Dessa maneira, não haveria um circuito de lugares previamente existentes e fixados num dado tempo, num dado ponto.

Donaldo Schüller, que ilumina pontos da epicidade de Haroldo na sua matéria inventiva e tradutória³, afirma que, em *Galáxias*, a epopeia (e com ela o narrado, a fabulação), – e podemos acrescentar que isto estaria profetizado na epígrafe do livro⁴ – naufragaria por completo, levando consigo o que a constitui: a regularidade do tempo, as personagens, o enredo, a memória que guia, a fixidez dos lugares. Ainda que esse naufrágio não seja de fato completo, essa viagem, como analisou Costa Lima, não se fia na confiança na memória – que se reduz a um fiapo, a uma memória curta -, mas na “viagem na escrita e só referida por ela” (COSTA LIMA, 1989, p. 337). A viagem que se produz na linguagem galáctica afasta o círculo vicioso das experiências vividas para acionar uma experiência de escrita em que se ausentam o tempo e o espaço limitados por uma medida pré-concebida.

Detendo esta leitura a excertos galácticos onde os monumentos mineiros foram ressaltados, por exemplo, identificam-se fiapos de representação trazidos à tona pelo texto e cerzidos de modo a desfiar ainda mais a referencialidade mimética, atrelada normalmente às distâncias reconhecíveis, à memória recapitular e ao tempo cronológico:

o ó a palavra ó da igreja oval fechada num enclave turquesa de colinas suaves colo-de-moça torres chins e aves de fantasia num fundo laca verde-garrafa [...]

está aqui cabal e conclusa onde nada se põe e de onde nada se tira **risco único de cumprida beleza breve haicai barroco que escande sua vogal de espanto ó e só [...]**

agora em mariana antes de ver a igreja na praça da sé [...] camadas horizontais de cores dividindo o espaço em que paris a tour eiffel sobem de algo como o bois de boulogne por um formigueiro de fraques e bandeirolas isto seria para o vestíbulo da agência de viagem [...]

da cabeça do **zizi sapateiro e de sua mão de couro e martelo para este retângulo de madeira que se encaixa agora entre livros dando-se a ler sem descurar dos ocelos** que embaixo do santo imitam colunas torneadas ou vitrais **tudo é viável neste mim de minas para onde transmigram ícones bizantinos não da matéria do impossível mas da impossível desmatéria se faz a verdade do livro que envereda pelo contíguo da escritura e a verifica e verossemelha na medida em que se entrevera experimente**

extrair daqui este vero e você verá que ele é tão imo do seu limo de verbo como este minério que incrustou num concha de caracol e zoomorfo aurificou seu sonho concoidal depois quero falar de rabanum maurus e de como **um livro pode ser a figura de suas letras** (CAMPOS, 2004, “o ó a palavra”. Grifo meu)

as estátuas na karlsbrücke conversam com as estátuas no adro de congonghas profetas e santos quem sabe discretando sobre o tempo (CAMPOS, 2004, “uma volta inteira”).

Numa clara alusão à arquitetura e à arte barroca mineira (a igreja do Ó de Sabará⁵, a Igreja da Sé em Mariana e as esculturas de Aleijadinho em Congonhas), o texto suspende o tempo que “flui em raias iguais” para propor o diálogo equidistante entre as figuras que o atravessam: “o diálogo barroco das estátuas do adro de Congonhas com as da Ponte de Carlos, em Praga, no espaço intertemporal do texto... [...] a igreja do ó somada à sé de Mariana, e o Zizi sapateiro, pintor e contador de estórias” (CAMPOS, 1969, p. 2), como sublinhava o próprio autor, em entrevista concedida ao Suplemento Literário do *Minas Gerais*. O livro de viagens subverte a noção de viagem pré-fixada, uma vez que as distâncias espaço-temporais ganham uma possibilidade de transponibilidade (aproximação, elasticidade). Trata-se do “espaço intertemporal do texto” (CAMPOS, 1969, p. 2), em que **se discreta** sobre o tempo, mas um tempo que se *torce* e, torcido, torna-se outro, na **matéria evêntica** dessa textualidade: “o aquilo produzido no isto ou vice versa por uma torção do tempo famosus ille fabulator que se faz memória mementomomentomonumental matéria evêntica desventrada do tempo da marsúpia vide espaço do tempo” (CAMPOS, 2004, “nudez o papel carcaça”).

Rodrigo Guimarães Silva, ao analisar a página que se inicia com “açafão amarelo ovo vermelho”, aponta essa “con-vivência” de espaços e de tempos, uma vez que, nessa página, as “montagens paralelas” aparecem em vários pontos: “a igreja ortodoxa de Gênève compartilha o mesmo espaço semântico com a igreja barroca de João Pessoa” (SILVA, 2006, p. 169). Por meio de *flashes* que constelam os lugares, as vozes, nem sempre facilmente reconhecíveis, figuras (arquiteturas, espaços urbanos, personagens), sem fluir de maneira progressiva, num único traço, o texto rasga o tecido dos mapas para propor sua cartografia própria, fluida, flexível.

Num outro trecho do livro, que já havia sido destacado por Costa Lima, lê-se: “mas tudo isto não passa do eco fechado na palavra beco” (CAMPOS, 2004, “eu sei que este

papel”). Costa Lima, atentando-se para o texto também como “figura de letras”, apontava para uma visualidade muito explorada pelos poetas concretos. Entretanto,

“Beco” deixa de ser a designação de algo externo, a que convencionalmente se associa. Sem mudar sua carga própria, a semântica muda de direção e passa a apontar para a própria interioridade da palavra. Vejamos: por seu entendimento dicionarizado, “beco” implica certa forma de fechamento e de física estreiteza. Empregá-la *designativamente* supõe espacializá-la (p. ex.: “o beco, a que me refiro, fica...”; “cuidado, o beco é...”). O que faz a passagem é internalizar sua carga semântica; i.é., ver a palavra, [...] não só perceber a sua referência. [...] A escrita suplementa e concretiza o que se perdia pelo uso designativo da palavra (COSTA LIMA, 1989, p. 339).

Não se trata, então, de uma visualidade de letras que assumem a figuração de algum objeto do mundo exterior, o que apelaria ainda para o uso designativo do nome. A visualidade está, sim, no traço da palavra. Do mesmo modo que *eco* e *beco*, poder-se-ia achar também *meço* em *começo*, ou *oco* em *barroco*, propondo uma relação desvinculada de qualquer semelhança etimológica. Tornam-se palavras aparentadas apenas no texto, que faz surgir entre elas uma “etimologia poética”, como sugeriu certa vez Haroldo. Com isso, foge-se dos caminhos pisados pelas nomeações que não escapam à construção de sentido calcada no senso comum.

É também de um modo não designativo que se pode falar que *Galáxias* é um “livro de viagem”. Torce-se o tempo, o espaço, e a própria designação contida na expressão para introduzir a noção da escrita como viagem – que encena e tematiza o próprio movimento inconformado. A escrita em viagem – Costa Lima fala em “viagem da escrita” –, que vai achar a palavra “eco” na palavra “beco”, propõe uma aproximação entre as estátuas de Aleijadinho e as da Ponte de Carlos, visitadas simultaneamente, não segue uma via(gem) – não respeita um roteiro, bem como recusa a lógica da verossimilhança: *desvia-se*.

A visita que o texto faz a lugares como Minas Gerais, Granada, Praga, Geneva, Roma, Itália, Espanha, México, Argentina, Paris, Madrid, Manhattan, Boston, Nova York, Los Angeles, São Francisco, Bahia, Santa Catarina é da mesma ordem da visita que faz aos gêneros – a épica, a epifânica, a fábula, o ensaio, o diário de viagens –, aos estilos, ritmos e procedimentos literários – o monólogo, a dicção dos cantores nordestinos, o mosaico, a escrita labiríntica, a ideografia, o haicai, o excesso barroco, a distorção.

As instâncias visitadas, ao cair nas malhas do texto galáctico, ganham outra realidade, ou seja, sofrem um deslocamento que as abandona à própria indeterminação do fato poético: a quem não interessa identificar ou ajustar-se (amoldando) à determinada geografia, estilo ou gênero. Não interessa, ainda, mencioná-los separadamente, mas, muitas vezes, fazê-los colidir uns com os outros (Hölderlin, Novalis e Henry Miller em “poeta sem lira”; a arquitetura barroca da Igreja do Ó em Sabará aproximada do modelo poético *haikai* japonês no trecho citado; a narrativa, o poema, o ensaio), dentro da compilação do livro. A escrita, então, reinventa os lugares, os estilos, que passam a prescindir de explicações.

Também com os autores se estabelece uma relação particular. Injetando na escrita uma leitura reinventada – com a criação de seus precursores, como ditou T. S. Eliot e, depois, a conhecida fábula borgiana⁶ –, sem condescendência com a clareza, os códigos e classificações prescritos por uma escrita ensaística/acadêmica, revela o diálogo singular que mantém com a literatura universal, dando forma a um texto como “matéria delida deslida trelida” (CAMPOS, 2004, “neekarstrasse”). Trata-se de ler, deslendo; isto é, escapando do jogo de influências passivas e sugerindo uma lógica de expropriação que propõe um caminho único (porque recria aquilo que lê), que não toma nada como pronto: desapropria antes de se apropriar. São citados Dante, Borges, Pound, Bashô, Artaud, Baudelaire, Goethe, Sapho, Hölderlin, Henry Miller, Sousândrade, Joyce, Oswald e outros⁷.

Os autores, lugares e gêneros visitados ganham no texto uma nova força poética, tornam-se figuras fugidias, faiscentes, que trazem a sua história (ainda que esta não seja desdobrada no texto) dissolvida na “história” galáctica, cuja rotação acende relações antes insuspeitadas entre instâncias heteróclitas, pertencentes a estilos díspares, lugares distantes e tempos não menos diversos.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: 34, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Haroldo de Campos: do barroco à poesia concreta. Entrevista a Laís Corrêa de Araújo. Suplemento Literário do *Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 140, maio 1969. p 1-2.

COSTA LIMA, Luiz. Arabescos de um arabista: *Galáxias* de Haroldo de Campos. In: _____. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MANDIL, Ram Avraham. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

SCHÜLLER, Donaldo. Um lance de nadas na épica de Haroldo. 1998. Disponível em: <<http://schulers.com/donaldo/haroldo/index.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2008.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SILVA, Rodrigo Guimarães. *Altino Caixeta e Haroldo de Campos: poéticas da desconstrução*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

Recebido em 31/03/2012
Aprovado em 29/10/2012

¹ Ver a repetição insistente da palavra velho(a) no trecho: “cheiro velho cheiro de coisas velhas velhagem velharia revelha velhos da velha”, na página que começa com essas palavras.

² As duas expressões foram retiradas de *Galáxias* (2004, “no jornalário”).

³ Segundo o autor, a partir dos textos que Haroldo seleciona para traduzir, é possível inferir que lhe atrai, dentre outras coisas, “a estranheza da língua” (o difícil, o que parece estar no limiar entre o traduzível e o intraduzível) e a “elevação épica” (SCHÜLLER, 1998, p. 1).

⁴ “La fiction affleurer et se dissiper, vite, d’après la mobilité de l’écrit” (“A ficção aflorará e se dissipará, célere, ante a mobilidade da escrita”) (MALLARMÉ, apud CAMPOS, 2004, [s. p.]).

⁵ Essa pequena igreja barroca de Sabará (“breve haicai barroco”) comporta uma minuciosa ornamentação em que sobressaem vários elementos da cultura oriental. Nos quadros, as figuras humanas possuem olhos amendoados e há claras referências à arquitetura chinesa, “as torres chins”.

⁶ Trata-se dos textos “Tradição e talento individual”, de Eliot, e “Kafka e seus precursores”, de Borges. Cada um aborda, à sua maneira, a capacidade de obras do presente de modificar o passado. Em Borges, o escritor cria seus precursores.

⁷ Com isso, verifica-se que também em *Galáxias* se revela uma paideuma, pois coloca em jogo um júzo (uma seleção), sua leitura sincrônica (que não exclui, evidentemente, o próprio livro em questão).