

ESCRITORALIDADE NAS GALÁXIAS DE HAROLDO DE CAMPOS

SCRIPTORALITY IN HAROLDO DE CAMPOS'S GALÁXIAS

Francyne França¹

RESUMO: tomando como ponto de partida o advento da palavra impressa e suas consequências para o pensamento e a expressão — dentre as quais o silenciamento da leitura —, o presente artigo discute globalmente as operações textuais empregadas por Haroldo de Campos em *Galáxias*. O poema celebra a pesquisa de material e o experimentalismo da forma, procedimentos dos quais resulta uma escrita que induz o leitor ao gesto oral, dando a ele não apenas o saber, mas o sabor da experiência poética.

Palavras-chave: Galáxias; concretismo; oralidade.

ABSTRACT: taking as a starting point the advent of the printed word e its consequences for thought and expression — among which the silencing of reading —, this paper globally discusses text operations used by Haroldo de Campos in *Galáxias (Galaxies)*. The poem celebrates textual research and formal experimentation, procedures from which results a writing that induces the reader to an oral gesture, giving him not only the sense, but also the sensuality of the poetic experience.

Keywords: Galáxias; concretism; orality.

o olhouvido ouvê
Augusto de Campos

O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem
noturna pelos corredores do corpo.
Alfredo Bosi

No ensaio “The fourth dimension of a poem”, Meyer Howard Abrams (2012) afirma que quatro dimensões contribuem conjuntamente para o efeito global produzido pela leitura de um poema:

¹ Mestranda em Literatura Brasileira, UFRJ.

Uma dimensão é o seu aspecto visual, que sinaliza que você deve ler o texto impresso como um poema, não como prosa; e que também oferece pistas visuais como o andamento, pausas, paradas e a entonação de sua leitura. Uma segunda dimensão são os sons das palavras quando lidas em voz alta; ou, se elas são lidas silenciosamente, os sons como eles são imaginados pelo leitor. Uma terceira, e de longe a mais importante dimensão, é o sentido das palavras que você lê ou ouve. A quarta dimensão — quase totalmente negligenciada nas discussões sobre poesia — é a atividade de enunciar a grande variedade de sons da fala que constituem as palavras de um poema. (ABRAMS, 2012, p. 2).

O que M. H. Abrams chama de quarta dimensão diz respeito, portanto, à elocução do poema; ao meio físico através do qual ele se realiza: não o texto escrito ou impresso — com o que comumente é confundido — mas a articulação dos sons pela voz humana.

O equívoco está ligado ao impacto da literacia sobre o pensamento e a expressão, não apenas a partir do desenvolvimento da escrita, mas também, e sobretudo, a partir da invenção dos tipos móveis de metal², pelo gráfico Johannes Gutenberg, em meados do século XV. “Toda tecnologia” — como explica Marshall McLuhan (1972, p. 1) — “tende a criar um novo ambiente humano”. A tecnologia de Gutenberg, havendo mecanizado e barateado a produção de impressos, impulsionou a formação de um ambiente humano fundamental na cultura ocidental moderna: o público leitor.

O sujeito desse novo ambiente — “homem tipográfico”, como o designou McLuhan — passou a ser fortemente orientado pela visualidade, tendência de que resultou um progressivo isolamento e a primazia da visão em relação aos demais sentidos. O impacto desse processo sobre a maneira de perceber as coisas transformou, irrevogavelmente, o ato da leitura e a noção de literatura. No século XII,

² Até então, a impressão era feita com tipos de madeira, pouco resistentes à reutilização, o que inviabilizava a produção em larga escala.

os textos eram declamados para o público em auditórios, à maneira dos folhetins. Agora, com a posse dos impressos,

nós podemos sentar-nos num canto e ler um livro quando melhor nos apraz, e voltar às páginas anteriores à vontade. Em síntese, a história do progresso entre o manuscrito e a palavra impressa é a história da substituição gradual de métodos auditivos de comunicar e receber ideias, por métodos visuais. (CHAYTOR apud McLUHAN, 1972, p. 116).

Com a difusão da cultura tipográfica, o sentido da visão atingiu tal primazia sobre a audição, que as palavras, embora fundadas no mundo dos sons, foram tiranicamente encerradas no campo visual. Quando somos levados a pensar nas palavras — em especial, naquelas que nomeiam abstrações, como, digamos, a palavra “contudo”, para usar o exemplo proposto por Walter Ong (1998, p. 20) —, normalmente o que nos ocorre é uma imagem, mesmo que vaga, da palavra grafada. Sobre o predomínio da visualidade na nossa tomada de consciência e a confusa noção de linguagem produzida pela experiência da palavra impressa, A. Lloyd James diz o seguinte:

Som e vista, palavra falada e palavra impressa, olhos e ouvidos nada têm em comum. O cérebro humano nada fez que se compare em complexidade com essa fusão de ideias envolvidas na ligação dessas duas formas de linguagem. Mas o resultado da fusão é que uma vez realizada em nossos primeiros anos, ficamos para sempre incapazes de pensar com clareza, independência e segurança, acerca de qualquer dessas duas formas de expressão isoladamente. Não podemos pensar em sons sem pensar em letras; acreditamos que as letras têm sons. Pensamos que a página impressa é uma imagem do que dizemos. [...] A invenção da imprensa irradiou, espalhou e difundiu a linguagem impressa e deu-lhe um grau de autoridade que ela nunca mais perdeu. (Apud McLUHAN, 1972, p. 116).

A falta de interação humana e o silenciamento fizeram da leitura uma ocupação solitária, realizada quase exclusivamente pela visão. Nesse hábito cada vez mais interiorizado, restaram da sonoridade apenas vestígios virtuais. “Acreditamos que as letras têm sons”, como afirma Lloyd James, mas sons que não são produzidos pelo

nosso aparelho vocal, nem podem ser ouvidos pelo nosso aparelho auditivo. Na leitura silenciosa, substituímos a realização material das palavras por movimentos musculares praticamente nulos e ecos analógicos produzidos em nossa mente pelos desenhos alfabéticos captados pelos nossos olhos.

Distanciando-se da fala efetiva, a leitura se aproximou da atividade intelectual. Na cultura ocidental moderna, o predomínio da visualidade extrapolou o âmbito das faculdades sensoriais, passando a dominar também o campo do pensamento. A visão passou a ser compreendida como sentido coextensivo ao próprio pensar, estabelecendo-se uma relação direta entre o cérebro e os olhos, alçados pela tradição ocularista³ à condição de “órgãos pensadores”. Para além da produção das imagens, a visão — dissociada de sua corporeidade — tornou-se uma pura construção subjetiva e uma construção da própria subjetividade. O mundo material foi perdido de vista: olhar transformou-se em um ato do espírito, não dos olhos. Tendo suplantado a oralidade no ato da leitura, a própria visão foi reduzida a um recurso por meio do qual o cérebro cruza as palavras — como o sol atravessa o vidro⁴ — para alcançar e subtrair-lhes o seu conteúdo abstrato.

E aqui retomo o comentário de M. H. Abrams a respeito das quatro dimensões do poema, em que ele classifica o sentido das palavras como “de longe a mais importante dimensão”, em virtude da qual o ato enunciativo passou a ser “quase totalmente negligenciado”. A realidade para que Abrams chama atenção é resultado do processo de progressiva desoralização da poesia que, distanciada de sua origem fundamentalmente oral, assumiu um caráter predominantemente abstrato. “Na poesia, a palavra é coisa e não mera portadora de significados” (PIGNATARI, 1963, p. 380), como diz Décio Pignatari, em texto publicado nos *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História literária*. E as ressonâncias da experiência poética estão,

³ Termo usado pelo filósofo José Américo Motta Pessanha, na introdução do livro *O direito de sonhar*, de Gaston Bachelard (1985).

⁴ A imagem é de Paul Valéry, citada por Sartre em *Que é a literatura?* (1997).

sem dúvida, ligadas à integralidade da palavra: não apenas ao seu significado, mas também ao seu som, ao seu gosto. É através dessa conjunção indissociável de componentes materiais e imateriais que um poema produz seus efeitos. Na prática, porém, a tendência da leitura silenciosa reduz a experiência poética a uma atividade quase exclusivamente intelectual e a concretude das palavras, à mera sutileza.

Indo de encontro a essa tendência, uma obra brasileira reinsere a dimensão oral como elemento poético central e mecanismo articulador de seu conjunto: trata-se do livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Como o título do ensaio sugere, as *Galáxias* de certa forma restabelecem o equilíbrio entre a escrita e a fala no texto. Uma pista da importância dada pelo poeta à dimensão oral do livro é o CD *Isto não é um livro de viagem*, de 1992, que traz dezesseis fragmentos poéticos — dos cinquenta de que o livro é composto — declamados pelo próprio Haroldo de Campos: “a oralização das *galáxias* [sic] sempre esteve implícita no meu projeto. À Editora 34 e à sua diretora, Beatriz Bracher, devo agora a oportunidade de manifestar publicamente essa dimensão essencial do meu texto.” (CAMPOS, 2004, p. 119).

Promover uma experiência estética fundada na materialidade da linguagem já era uma questão fundamental no trabalho de Haroldo desde a poesia concreta, movimento de que foi pioneiro, junto a Décio Pignatari e Augusto de Campos, irmão *siamesmo*⁵. A proposta do movimento era — na contramão da pintura concreta, que se pretendia puro conceito — “fazer a palavra deixar de ser conceito para produzir uma forma de significação simultânea à imagem.” (GERHEIM, 2008, p. 50). O movimento da poesia concreta, com meios próprios e em um contexto muito particular, respondia à exigência de objetivação dos materiais e emancipação da linguagem do objeto, questão que se colocava de modo geral para a arte moderna. Havia, já nesse momento da

⁵ “Irmãos siamesmos” era como Haroldo se referia a ele e ao irmão, como revelou Augusto de Campos, em afetuoso texto publicado no livro *Céu acima*, organizado por Leda Tenório da Motta, por ocasião da morte do poeta.

trajetória poética de Haroldo de Campos, o desejo de devolver à linguagem a sua existência sensível:

A palavra, livre de seu passado semântico, de sua carga simbólica, [...] teria que fundar seu sentido no tempo mecânico e no espaço gráfico. [...] Tratava-se, antes de tudo, de romper com a ordem fonográfica da escrita, introduzindo a percepção sensível no campo da decodificação abstrata. (GERHEIM, 2008, p. 51).

A poesia concreta celebrava a atualização verbivocovisual, como procedimento integrador dos aspectos gráfico-espacial, acústico-oral e do conteúdo semântico da palavra. O alto aproveitamento das cores, da tipografia, do branco da página — dos recursos gráficos de um modo geral —, no entanto, conduziu o movimento para uma abordagem cujo resultado foram elementos significantes predominantemente visuais. Por esse motivo, a poesia concreta acabou se aproximando do Design Gráfico, linguagem com que desenvolveu profícuo diálogo e para a qual forneceu importantes recursos.

No fim de sua vida, segundo o que diz Augusto de Campos, Haroldo de Campos se irritava por ainda ser chamado de concretista, “afirmando e reafirmando que há mais de 30 anos não fazia poesia concreta.” (MOTTA, 2005, p. 29). Contudo, o próprio Haroldo de Campos admite que a poesia concreta desempenhara papel fundamental no desenvolvimento de sua obra máxima:

Para passar às *Galáxias*, no entanto, foram decisivos, por um lado, a ideia de “concreção”, de “blocos semânticos” associados por um súbito curto-circuito de significantes; por outro, o exercício do “controle do acaso”. Esses dispositivos de engendramento textual, só a extrema disciplina no trato da linguagem, requerida pela prática da poesia concreta (verdadeira “escola de facas”, para usar uma expressão de João Cabral), me possibilitaria desenvolver. (CAMPOS, 2010, p. 270).

Em *Galáxias*, além dos procedimentos herdados da poesia concreta, Haroldo recupera o formato do poema longo, adotado por ele em *Ciropédia ou a educação do*

príncipe, a propósito do qual, Augusto de Campos classifica o irmão como “concreto” barroco, apontando a sua preferência por trabalhar com imagens e metáforas dispostas em blocos sonoros: “merece menção o especial uso das palavras-compostas, buscando converter a ideia em ideogramas verbais de som.” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 57). Sobre a *Ciropédia*, Haroldo de Campos diz o seguinte:

Poema de formação, a *Ciropédia*, uma “lira” dos meus vinte e poucos 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. [...] Nessa “prosa-poema”, semeado de palavras-montagem, estruturado em segmentos rítmico-prosódicos, encontra-se, por assim dizer, a “pré-história” barroca da minha poesia. Em certo sentido, retomei-o e radicalizei-o na escritura galática que elaborei posteriormente. (CAMPOS, 2010, p. 270).

Em *Galáxias*, esse passado poético anterior ao concretismo é atualizado segundo o procedimento concreto de construção poética. A exemplo do que ocorre em *Ciropédia*, o poema galáctico — proesia, como o classificou Caetano Veloso — também se situa na fronteira entre a poesia e a prosa. A preocupação concreta com a dimensão visual — manifesta tanto nas escolhas editoriais quanto no “mar de sargaços de linguagem” (CAMPOS, 2010, p. 271) em que se configura a mancha gráfica — se estende também ao corpo sonoro das palavras: “Como se verá (como se ouvirá), trata-se de um livro para ser lido em voz alta, que propõe um ritmo e uma prosódia, cujas zonas “obscuras” se transparentam à leitura.” (CAMPOS, 2004, p. 119).

Em certo sentido, como observou Anatol Rosenfeld⁶, em *Galáxias* engendra-se uma estrutura detetivesca. Caleidoscópico é composto por miniestórias que, articuladas com intensos blocos sonoros, dissipam-se com o “‘suspense’ de uma novela policial” (CAMPOS, 2004, p. 119). As pequenas narrativas são como “*flashes* nem sempre reconhecíveis, porque logo absorvidos pelo fluxo obsidiante da linguagem. Esta, o verdadeiro e principal personagem do livro” (CAMPOS, 2010, p. 272).

⁶ Crítico e teórico de teatro germano-brasileiro que traduziu as *Galáxias* para o alemão.

Já nas primeiras linhas é possível identificar a circularidade vertiginosa que determinará o andamento de todo o livro:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo [...]
todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-
comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
comêço afunila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o
recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e
regressa e retece [...]

[...] o avesso da estória que pode ser escória que pode
ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende
da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada
de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas
e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e
nenhumzinho de nemnada [...]

(CAMPOS, 2004, canto I)⁷

Os trechos destacados pertencem ao formante inicial — “e aqui começo” —, o primeiro dos cinquenta cantos, uma espécie de apresentação do livro: “começo-fim do jogo”, como o definiu Haroldo de Campos. O eixo temático que percorre todos os cantos galácticos — mas que é aqui introduzido — é o livro como viagem e a viagem como livro. Poucas e pouco desenvolvidas, no entanto, são as informações de caráter lógico-discursivo que esse “prelúdio” oferece ao leitor. E elas se dissipam tão logo se realizam, engolidas por um fluxo verborrágico que avança sobre elas com violência — como ondas a caminho da rebentação — até se extinguir subitamente, no choque com um novo ciclo a irromper: “nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total / tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro / e aqui me meço e começo [...]” (CAMPOS, 2004, canto I).

⁷ Em *Galáxias*, as páginas não são numeradas. Para facilitar o processo de citação, os cantos serão identificados de acordo com a ordem em que aparecem no livro.

Nesses fluxos verborrágicos, as palavras se combinam essencialmente por sua constituição fonética, formando grandes estruturas de repetição e assonância, cujo valor semântico muitas vezes não é inequivocamente alcançável. Realizados ciclicamente, como mantras, os nebulosos blocos sonoros interrompem alguma lógica em construção, para despertar certas propriedades concretas e extra lógicas do tecido de linguagem. Não se trata de negar a incontestável camada inteligível do poema de Haroldo de Campos, mas de reconhecer que a experiência das *Galáxias* se dá sob uma “chuva sonho de sensitivas” (CAMPOS, 2004, canto VII), em que se entrelaçam e cooperam o compreensível e o sensível.

As construções fonéticas de *Galáxias* encontram paralelo em um procedimento poético surgido entre os poetas de vanguarda russos: o *zaúm*, substantivo que significa língua transmental, isto é, uma língua regida pela transracionalidade.

De caráter essencialmente fonético (mas não somente reduzida a isso), a língua transmental propunha uma reformulação das possibilidades da língua convencional e sob ela estavam guardados diversos aspectos: desde o puro jogo sonoro, no qual a relação entre signo e referente quase inexistente, até a utilização da fusão de raízes de diferentes línguas em uma palavra, a reprodução da linguagem infantil, a simples onomatopeia, a criação de neologismos com a utilização das possibilidades morfológicas, sintáticas e semânticas da própria língua russa. (FRANCISCO JÚNIOR, 2008, Pp. 158-9).

O caráter enigmático das *Galáxias* está relacionado à sua estrutura fortemente influenciada pelo valor “transmental” de construção poética. “Pesteseller horrídeodigesto” (CAMPOS, 2004, canto XLV), o mitopoema de Haroldo de Campos fala ao inconsciente tanto quanto à mente consciente do leitor. Não é à pura racionalidade, mas principalmente ao corpo — à audição e ao tato — que o poema galáctico se oferece: “procurando sempre o mágico acima do lógico” (ROSA apud SOUZA, 2008, p. 19).

Em *Galáxias*, a dimensão oral se impõe com tamanha brutalidade à dimensão semântica, que uma leitura silenciosa do poema pode se tornar infecunda, além de

extremamente enfadonha. A leitura somente com os olhos, como costumamos chamar, procura o conteúdo abstrato das palavras. E as palavras galácticas — “epos ‘sem estória’ ou cuja estória é nada e tudo ao mesmo tempo” (CAMPOS, 2010, p.271) — nos oferecem seu conteúdo material, a substância da linguagem, que o leitor de *Galáxias*, como G.H. diante da barata, é seduzido a experimentar: “palavras maceradas como goma de mascar / resina e açúcar nas papilas coisa de fala sacarinando dançarinando / nos lábios a florados nos entrelábios nos entreflorlábios farfalhando / fala farinando fala sim.” (CAMPOS, 2004, canto VII).

Na contramão do que observa M. H. Abrams, as *Galáxias* não permitem que a enunciação de seus sons — sua quarta dimensão — seja negligenciada. Impelido à leitura em voz alta, o leitor se aproxima do poema até passar de mero observador de um objeto a parte integrante da experiência: “onde a / vista se reserva se guarda se considera entre a vista e o visto / entre a visão e a visada entre o aquilo e o isto a voz” (CAMPOS, 2004, canto VII). Quando se fundem a matéria sensível do poema e a matéria sensível do leitor que o declama, funda-se, na *escritorialidade* de Haroldo de Campos, uma mitopoética do corpo.

Convertendo o leitor e o objeto de sua leitura — o que vê/diz e o que é visto/dito — em verso e anverso de uma mesma realidade, Haroldo de Campos desestabiliza a posição do sujeito diante da poesia. O olho externo — soberano e ordenador — perde, no contato com as *Galáxias*, o seu lugar como origem inequívoca da representação. “Pélago-linguagem” (CAMPOS, 2004, canto XLV), o livro se oferece como uma viagem pelas águas sensíveis da palavra sonora, exigindo, em troca, que o leitor compareça com a plenitude de sua existência: espírito e corpo.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. “The fourth dimension of a poem”. In: *The fourth dimension of a poem and other essays*. New York; London: W. W. Norton & Company, 2012.

BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Trad. de José Américo Motta Pessanha *et al.* São Paulo: Difel, 1985.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

FRANCISCO JÚNIOR, M. R. *Zanquézi, de Velimír Khlébnikov: a utopia da obra de arte como síntese perfeita do universo*. (Tese de doutorado). USP: 2008. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-30112009-115402/pt-br.php> > Acesso em 10/01/2015.

GERHEIM, F. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

McLUHAN, M. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. Trad. de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1972.

ONG, W. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*; tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

PIGNATARI, D. "Situação atual da poesia no Brasil". In: *Anais do segundo congresso brasileiro de Crítica e História literária*. São Paulo: Assis, 1963.

SARTRE, J. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1997.

SOUZA, R. de M. e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

MOTTA, L. T. da. *Céu acima: para um "tombeau" de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Submetido em: 10/03/2015

Aceito em: 21/04/2015