

OS FRAGMENTOS DO REAL EM *GALÁXIAS*, DE HAROLDO DE
CAMPOS

Fragments of reality in Haroldo de Campos'
Galáxias

Ana Lúcia M. de Oliveira *

RESUMO

Este artigo pretende abordar a obra *Galáxias*, de Haroldo de Campos, a partir do exame de sua reconstrução metonímica de imagens jornalísticas e artísticas referentes a acontecimentos relevantes do período de elaboração desse texto (décadas de 1960 e 1970), tais como as mortes de Che Guevara e Marilyn Monroe. Alquimista do léxico, o escritor paulista produziu um texto labiríntico, com séries permutantes e estruturas circulares, em que a imagem ocupa o centro das atenções, segundo ressaltaremos em nosso trabalho. Como essa obra opera com múltiplas possibilidades de leitura, o leitor assume papel de destaque: associando fragmentos, ele monta o seu próprio painel mutável da realidade reconfigurada na narrativa, criando novas relações, já que o caleidoscópio-texto se estrutura por princípios de metamorfose, multiplicidade, encaixe e mobilidade de núcleos significativos.

Palavras-chave: *Haroldo de Campos; imagem; ecfrase; Galáxias.*

ABSTRACT

This paper deals with the book *Galáxias*, by Haroldo de Campos, approaching it from the examination of its metonymical reconstruction of journalistic and artistic images that refer to relevant events of the nineteen sixties and seventies, such as Che Guevara's and Marilyn Monroe's deaths. We will attempt to demonstrate that the Brazilian writer, an alchemist of words, has created a labyrinthic text, in which image occupies the central place. As this work operates with multiple possibilities of

* UERJ/ CNPq

interpretation, the reader takes a prominent role: associating fragments, he shapes his own shifting panel of the reality that is recreated in the narrative, producing new relationships in the “kaleidoscope text”.

Keywords: *Haroldo de Campos; image; ekphrasis; Galáxias.*

A publicação de *Galáxias*, do poeta, ensaísta, tradutor e crítico Haroldo de Campos, demonstra uma dispersão muito reveladora do processo de construção da obra. Escritos entre 1963 e 1976, os 50 fragmentos que a compõem começaram a ser publicados no 4º número da Revista *Invenção*, em 1964, que apresentou 13 deles, e no 5º número, de 1966, que trouxe mais 12 partes. Além disso, fragmentos avulsos apareceram em suplementos literários e publicações como *flor do mal*, *navilouca*, *pólem*, *código*, *qorpo estranho*, que configuram a “marginália” dos anos 70 no Brasil. Em 1976, um conjunto de 43 fragmentos foi incluído no livro *Xadrez de estrelas*, reunião do “percurso textual” do autor entre 1949 e 1974. Importa ainda mencionar que alguns desses textos foram traduzidos para alemão, francês, espanhol e inglês, quase sempre com a revisão ou assistência do próprio Haroldo de Campos.

À medida que ocorriam essas publicações esparsas, o projeto estético haroldiano de criar um livro-objeto, “um multilivro manipulável como uma escultura cinética” foi ganhando novos contornos. Concebido inicialmente como um texto não encadernado, com 100 páginas, das quais só a primeira e a última seriam fixas, deixando para o leitor a permutabilidade ou embaralhamento das outras, o projeto foi reelaborado por sua dificuldade de edição e também por incentivo de Guimarães Rosa, que lhe teria dito: “Você não sabe o que tem nas mãos. Isto é o demo. Esta sua prosa é o demo. [...] Mas veja: não publique em folhas soltas, faça um livro comum, costurado... não dificulte o difícil...” (CAMPOS, 1992, p. 273). Assim, a primeira edição integral da obra, de 1984, apresenta 50 fragmentos que se configuram como blocos textuais autônomos, dispostos na página direita do livro, deixando a esquerda vazia, sem numeração de páginas ou pontuação, e com letra sempre minúscula. Na segunda edição, em 1992, o

livro vem acrescido de um Cd com a leitura, feita pelo próprio autor, de 16 fragmentos, acompanhados pela cítara de Alberto Marsicano.

Um dos fundadores do concretismo, vanguarda poética que postulava a exploração de elementos gráfico-visuais por meio de uma noção de poema como ideograma, Haroldo foi capaz de retrabalhar sua produção de modo a buscar potencialidades e tensões a partir da linguagem elíptica advinda da influência mallarmeana. Como vários analistas apontaram, as experimentações neobarrocas¹, para ele, foram um modo de ampliar o debate sobre a questão da visualidade e de, ao mesmo tempo, propor uma reformulação dos paradigmas da poesia concreta. Luiz Costa Lima (1989, p. 357), destaca a “discrepância que *Galáxias* manifesta quanto ao programa mallarmaico-valériano de uma poética afastada dos eventos. Por essa discordância, a viagem no texto passa a se alimentar dos eventos; vida e texto se compaginam”.

Nessa obra de caráter experimental, afeita a mutabilidades formais, verifica-se uma multiplicidade de vozes e linguagens que se entrelaçam em um tecido complexo constituído de expressões orais, *slogans*, ditados populares, frases de para-choque, diálogos coloquiais entrecortados por reflexões sobre linguagem, literatura e cultura, bem como elipses, atravessamentos de palavras ou frases em língua estrangeira, dentre outros artifícios que desestabilizam uma narrativa linear e as referências fixas de sujeito ou de mundo. Nas palavras do autor, o texto apresenta como vértebra semântica “o livro como viagem ou a viagem como livro” (CAMPOS, 2004, p. 119), podendo cada leitor traçar seu próprio percurso de leitura, de modo que em cada fragmento lhe está reservada a descoberta de combinações de palavras aparentemente inconciliáveis, do dialogismo das línguas, do dinamismo e da sonoridade verbal. Por tal fisionomia, *Galáxias* é, em amplo sentido, uma celebração às linguagens, da verbal à não-verbal, abrindo as portas para o vídeo, o cinema, a pintura, a fotografia e a música, que estão presentes, seja sob o modo da referência ou citação, seja na própria materialidade da escrita.

¹ Não abordarei aqui o fértil diálogo do autor com o barroco em *Galáxias*, já desenvolvido em outros textos. Para maiores desdobramentos, cf. OLIVEIRA: 2003a, p. 56-67; 2003b, p. 216 -225 e 2003c. p.100-105.

A peculiar viagem tramada na obra ora se apresenta como um deslocamento extratextual que, vertiginosamente, é encenado por lugares, coisas e personagens diversos, focalizados por um sujeito poético andarilho, ora se trata de uma viagem em torno da linguagem, um deslocamento da própria palavra como manifestação sensorial, a partir de elementos estruturantes que permitirão “converter a pluralidade do real em alimento para a sua própria travessia” (COSTA LIMA, 1989, p. 350). Assim, a viagem é tomada como percurso da escrita, em que as anotações pessoais se misturam aos registros culturais, pois a autobiografia entrevista – seu “dédalodiário” (*Galáxias*, fr. 4) – também é uma viagem ao redor do mundo e, simultaneamente, um mergulho na tradição literária, círculo onde o autor se move em múltiplas direções, configurando uma babel discursiva, um universo polilíngue. A esse respeito, cabe enfatizar que a entrada de outros idiomas no fluxo do poema-livro diz respeito a um entrecchoque de vozes e línguas diversificadas, que sugerem cenas prosaicas de um viajante que cruza múltiplos territórios estrangeiros em espaços cosmopolitas. As referências a esses lugares são borradas, embaralhadas, deslocadas e sobrepostas, mas ainda assim conservam certos matizes de significação.

Um exame mais detido do fragmento 32 possibilitará o destaque desse movimento de construção e desconstrução de imagens, a partir de estilhaços extraídos da realidade, que permeia os cantos de *Galáxias*, segundo informações do próprio autor: “visões vertiginosas, de quadros, de lugares, de pessoas, de presenças (históricas e mitológicas) aparecem e desaparecem ao longo da tessitura verbal [...]. *Flashes* nem sempre reconhecíveis, porque logo absorvidos pelo fluxo obsidiante da linguagem” (CAMPOS, 1992, p. 271-272).

Para a análise desse fragmento, partimos de sua divisão em três blocos centrais.² O primeiro bloco introduz o tema da morte através de um tênue fio narrativo centrado na figura de Che Guevara e o segundo focaliza Marilyn Monroe; após uma retomada da figura do guerrilheiro argentino, o terceiro bloco entrelaça os fios anteriores, fazendo ainda referência à morte de John Kennedy. Esses diferentes momentos podem ser demarcados a partir

² Remeto aqui à análise desenvolvida por minha orientanda Marília Garcia dos Santos, em sua dissertação de mestrado (2005, cap. 6).

do emprego da palavra “câmbio”, que aparece duas vezes nesse canto, realizando a função operatória de uma mudança de ponto de vista, um corte dentro do fluxo discursivo. Cabe ainda destacar que tais marcações ganham a função de balizar a estrutura do texto, permitindo uma permutação de fios narrativos, que apresentam características próprias, mas se entrecruzam no final, prevalecendo a tematização da morte como elemento comum a esses blocos, segundo observaremos.

Nesse passo do trabalho, tendo em vista a leitura da primeira sequência, torna-se esclarecedor o cotejo com a anotação final do diário de Guevara, de onde se extrai a referência a alguns fatos importantes de seus últimos dias de vida, o que nos possibilita constatar o processo de apropriação e colagem realizado na obra haroldiana. Leiamos:

7 de outubro de 1967

Cumpriram-se os 11 meses de nossa inauguração guerrilheira sem complicações, bucolicamente; até as 12:30, hora em que uma *velha, pastoreando suas cabras* entrou no estreito em que havíamos acampado e foi necessário detê-la. A mulher não deu nenhuma notícia fidedigna sobre os soldados, respondendo a tudo que não sabe, que faz tempo que não vai ali. Só deu informação sobre os caminhos; das informações da velha se deduz que estamos a aproximadamente *uma légua de Higuera, a uma de Jagüey e umas duas de Púcara*. Às 17:30, Inti, Aniceto e Pablito foram à casa da velha [...]; deram-lhe 50 pesos com a condição de que não falasse nada sobre nós, mas com poucas esperanças de que o cumpra, apesar das promessas. [...] h – 2.000m. (GUEVARA, 1982, p. 137).

Como se sabe, o guerrilheiro morreria dois dias após esta anotação, depois de ferido e capturado na batalha transcorrida em 8 de outubro, o que nos leva a pensar se a velha pastora teria, portanto, denunciado a presença do grupo ou se lhes teria dado informações erradas sobre os caminhos. Conforme parece evidente, a importância de tais dados está na abertura que possibilita, na dúvida existente que permeia o desdobramento desse fragmento: sendo a morte um dos relevantes eixos temáticos, sua introdução no texto será feita a partir da recriação dessas imagens e das novas características que elas assumem na obra em foco: por exemplo, a velha é

configurada como “*mensageira do averno*”, anunciadora da morte.

Retomemos a primeira sequência:

na coroa de arestas das manchetes quinas de letras feito espinhos quebrados e polira sua vontade como um diamante que-sim apesar dos pulmões cansados velhos foles abrasados de asma ou rustidas esponjas cor de carne mas polira e os camponeses de olhos suspeitosos impenetráveis ídolos oliva até que em las higueras a velha com suas cabras mensageiras do averno a uma légua de higueras e duas de púcara caminhos entrecaminhos descaminhos a vontade polida é um diamante e cintila com sua crista viril olhiaberto barbirralo e o farrapo de sorriso entre-exposto nos lábios tudo isto previsto entre os possíveis pesado e ponderado entre os prováveis por um cálculo lógico até onde a vontade enraizada lapidava este cristal aqui o livro pára câmbio

Evidenciando a imbricação, recorrente no livro, entre a temporalização e a fixação descritivo-imagética, o recorte dado às manchetes dos jornais destaca menos seu aspecto de texto escrito do que o visual; ressaltando a materialidade do signo, faz uma colagem das arestas e quinas das letras das manchetes com as coroas de espinhos das várias mortes relatadas. Essa fusão de elementos também remete às imagens fotográficas divulgadas de Che, morto na selva boliviana, em que podemos vê-lo deitado numa madeira, de olhos semiabertos, barba rala. Após o assassinato, os militares mandaram lavar o corpo, aparar sua barba e seu cabelo para tirar fotos em que o célebre guerrilheiro fosse facilmente identificável e, com isso, sua morte fosse comprovável. À revelia de seus algozes, o resultado da operação foi um retrato com espantosa semelhança com as pinturas barrocas do Cristo morto, de expressão beatificada. É interessante verificar que Che Guevara, no entanto, não é nomeado no texto haroldiano, dado bastante pertinente se observarmos que a construção toma os elementos do processo de censura brasileira da época, que não permitia menção ao guerrilheiro.

Outro ponto a sublinhar nesse primeiro bloco é a configuração da imagem dos pulmões cansados, um tipo de construção constante em *Galáxias*, que pode ser lido à luz de sua definição pelo próprio autor como “uma vertebração semântica que dá unidade subliminar à proliferação das diferenças na escritura galática.” (CAMPOS, 1992, p. 271). Referindo-se ao todo da obra, tal observação esclarece igualmente a parte microcósmica que

analisamos, na qual se apresenta o desdobramento de uma imagem que segue essa vértebra semântica: “pulmões cansados” proliferam em “velhos foles abrasados de asma” e ecoam em “rustidas esponjas cor de carne”. De caráter expressamente metonímico, o enfoque vai mudando de ângulo, trazendo outros recortes e acrescentando à vértebra novos dados semânticos: a intensificação do processo de cansaço dos pulmões e a concreção do aspecto rarefeito da respiração se relacionam diretamente à altitude em que o guerrilheiro se encontrava (2.000 metros, conforme indica o seu diário) e ao fato de ele ser asmático, conforme se sabe.

O primeiro bloco do fragmento é cortado pela palavra “câmbio”, que antecede a entrada em cena de Marilyn Monroe, tema da segunda parte:

tríptico agora a cena aclara marilyn marilinda amarílis de marilyn em vermelho e preto e louro e rodomele e crinipúbis agora abraços morcego-pomba de alas vampíreas numa coifa de ouro tão louro que o v dos seios enforca uma taça de escuro e meias nylon mãosjuntas depois sobre um joelho que encompassa outro joelho e o vermelho arredonda um pudorredo sobre o lourofote dos cabelos pavilhão-redoma do rosto em arrufo-sorriso ou seria já rictus mas é riso ainda na vênusconcha da poltrona de espuma esta terceira marilyn é amarga e diz amaro amaríssimo seu perfil de corte duro sob o elmo amarelo do penteado está sentada nua e meio aberta post ludium vel post coitum meio aberta manuseada talvez ou publiohada multitacteada aberta fornecada ao multicoito que flui como uma cola de esperma corrosivo ela sentada se respalda num coto de antebraço os seios são glândulas mamárias e pesam como laranjas de cera no outro braço uma alça despenca a mortalha do vestido poderia estar assim a cavalo de um bidê fúnebre coxas em garfo e o brasonado ventre crinifulvo porém de tudo e mais de tudo um cansaço um cansaço um cansaço e uma fúria de cuspo frustrado e saliva ensarilhada aqui no livro o tríptico e o triunfo de Vênus se desventra escarlate cereja e necrorrosas

Com as marcações que dividem esta passagem – “agora”, “depois” e “esta terceira Marilyn” -, podemos destacar as três imagens da *pop star* configuradas no texto e verificar as características de cada uma: a Marilyn em vermelho e preto, a Marilinda em louro e rodomele e a Amarílis de Marilyn, de crinipúbis, nua. Consoante como se pode perceber, novamente a imagem construída sofre três desdobramentos, mantendo-se, no entanto, dentro do mesmo círculo fônico, que põe em cena Marilyn, Marilinda e Amarílis de Marilyn. Frequente nesse livro e também nos poemas da fase

concreta do autor, tal recurso estilístico da paronomásia intensifica a tripartição da figura da atriz, trazendo novas ressonâncias, segundo observaremos.

Em um procedimento efrástico, criador de novos mecanismos de figuratividade a partir do diálogo entre poesia e pintura, o fragmento em foco constrói uma tripla configuração de Marilyn Monroe que convoca uma referência à tela *Tríptico de Marilyn*³, realizada pelo artista pop americano James Gill, em 1962, logo após a morte da atriz, e que precede seus mais famosos retratos feitos por Andy Warhol. É interessante observar que o desdobramento de imagens configurado em *Galáxias* espelha a tripartição de Marilyn no referido tríptico, no qual, em cada uma das partes vemos ao fundo três fotografias de Marilyn, ou seja, a presença de um outro tríptico fotográfico. Com mais este dado podemos reforçar o recurso de proliferação da imagem trabalhado por Haroldo de Campos, dialoga isomorficamente com o processo de repetição exaustiva de imagens na arte *pop*.

Podemos estabelecer uma comparação entre as descrições verbais das três Marilyns e as três imagens pintadas por Gill, observando uma sequência que culmina na morte. A primeira é “morcego-pomba de alas vampíreas numa coifa de ouro tão louro que o / v dos seios enforca uma taça de escuro”. Em relação à segunda, o texto apresenta a seguinte descrição: “sobre um joelho que encompassa outro joelho e o vermelho arredonda um / pudormedo sobre o lourofote dos cabelos pavilhão-redoma do rosto em/ arrufo-sorriso ou seria já rictus mas é riso ainda”. Percebe-se que essa configuração feminina se encontra em posição intermediária, não apresentando mais a vitalidade da primeira, tal como o movimento de “abrebraços” que dialoga com a representação pictural de um gesto muito ativo da atriz. Importa ainda destacar que, nessa instância, com o emprego da expressão “*ainda é riso*”, o fragmento deixa entrever que, em breve, não haverá mais riso; com isso, remete, novamente, ao tríptico do artista americano, no qual o sorriso plasmado na primeira tela vai sendo desfeito na segunda, até se transformar na boca murcha e sem vida da terceira imagem (SANTOS, 2005, p. 82). Esta, segundo mencionado no texto, “é amarga e diz amaro/amaríssimo seu perfil de corte duro”.

³ Devo a Marília Garcia a referência a essa obra de Gill.

Na interface da representação poético-pictórica de Marilyn, importa ainda ressaltar, de passagem, a criação de inúmeras palavras-montagem, utilizadas para descrever as suas diferentes imagens, neologismos que indicam, numa justaposição de cores e formas, a passagem metonímica de um estágio a outro de visibilidade, convocando a noção de ideograma, tão cara ao poeta paulista: “abrebraços”, “morcegopomba”, “crinipúbis”, “lourofote”, “vênusconcha”, “publiolhada”, “multitacteada”, “crinifulvo”, “necrorrosas”, dentre outras. A esse respeito, poderíamos convocar a teoria de Thomas Mitchell (1994) acerca do paradigma visual da atualidade, destacando que a interação entre imagens e texto é constitutiva para a representação em si. Em suas palavras: “Todos os meios de comunicação são meios mistos, todas as representações são heterogêneas; não existe nenhuma arte ‘puramente’ visual nem verbal, apesar de ser o impulso de pureza um dos gestos utópicos do modernismo” (p. 5).

Novamente, o emprego da palavra “câmbio” anuncia o final desse bloco, introduzindo uma retomada dos temas precedentes, referentes a Guevara:

câmbio pois para polir a vontade e facetá-la como um artista e tendo a pedra bruta sob o esmeril vê-la que se transforma num vértice e radia de um rigor obstinado dias dias e dias quando basta uma muda de roupa e pouco mais de comer e beber para chegar a las higueras uma velha condutora de cabras e levado até ali também por esfalfados pulmões uma velha a duas léguas de pucara e fechado mistério oliva tudo isto ficou escrito numa agenda taguebuch um caderno de viagem

Referido no texto acima, o fechamento do “mistério oliva” pode ser relacionado à retomada da dúvida acerca da possibilidade de a velha pastora ter delatado a presença do grupo na região. Segundo o fragmento nos informa, “tudo isso ficou escrito numa agenda”, mas não cabe à obra fechar a conclusão, esclarecer o mencionado mistério, apenas levantar possibilidades.

Por fim, o terceiro bloco realiza a fusão das outras partes, remetendo a fatos que ocuparam as manchetes da década de 1960, sendo a morte o elemento agenciador das aproximações entre esses acontecimentos. Em

síntese, o processo de montagem apresentado nesse fragmento anuncia a proliferação das mortes a partir das coroas de arestas das manchetes, sendo a manchete configurada como uma coroa de vários lados, apresentando diversas quinas de letras, todas com espinhos. Na parte final, a mesma imagem será retomada, concretizando a comparação, fundindo as mortes dos dois personagens (Marilyn Monroe e Che Guevara) e incorporando, ao grupo de célebres, um terceiro assassinato na época: John Kennedy, não nomeado no texto. Aqui também se percebe a presença ecfrástica de outra obra artística que convoca a imagem da atriz: um vídeo realizado pelo artista *pop* americano Andy Warhol, intitulado *O triunfo de Vênus cavalcando o bidê fúnebre*.

a terceira marilyn está nua e morta cavalcando o bidê fúnebre
cores psicodélicas rosa-choque azul-magneto *drop dead* para a mira
de um fuzil de Dallas na coroa de arestas das manchetes como um
cristo de cera um cristo homem talhe andaluz entre saetas
a tarde inteira toda os tiros agulhando tão quente que era preciso
um lenço um pano um farrapo para proteger a mão voltam a primeira e
a segunda a vampiresca e a pudiesquiva a tigrante e a rôlapomba
mas prevalece a tércia olifante sexifulva fúria e está morta

Conforme parece evidente, no fragmento aqui focado, centrado na alusão a eventos que marcaram a década de 1960, a valorização do diálogo intersemiótico opera como modo de desnaturalizar a representação realista. Ao longo da análise, procurei evidenciar a maneira pela qual a referencialidade é introduzida tangencialmente, por meio da recriação de um relampejar dos fatos entrevistados nas configurações das manchetes jornalísticas. Desse modo, em vez de remeter diretamente a acontecimentos da realidade, a obra os apresenta por intermédio de simulacros, ou seja, o real exterior é mediado pela sua representação: pinturas, vídeo, diário, fotografias, jornais.

Para concluir, retomo uma imagem plasmada no fragmento haroldiano aqui analisado. A comparação com o escultor diante da pedra bruta que vai polir a vontade e facetá-la, transformando-a em cristal-rigor, pode emblematicamente o próprio processo de construção de *Galáxias*, por remeter ao trabalho do artista, que se apropria do “magma impuro do cotidiano”

(COSTA LIMA, 1989, p. 343) – pedras, acontecimentos ou obras – a fim de trabalhá-lo até a sua transformação em vértice, em escritura.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: ExLibris, 1984.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Ora, direis, ouvir Galáxias. In: _____. *Galáxias*. 2ª ed. rev. São Paulo: Editora 34, 2004.
- COSTA LIMA, Luiz. Arabescos de um arabista. In: _____. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- GUEVARA, Ernesto Che. *Diário da guerrilha boliviana*. São Paulo: Edições populares, 1982.
- MITCHELL, Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Sobre a configuração babelbarroca da prosa minada de Haroldo de Campos In: NUNEZ, Carlinda (org.). *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003a, p. 56-67.
- _____. O dobrar dos signos nas Galáxias, de Haroldo de Campos. In: *Cadernos do CNLF*, v. 9. Rio de Janeiro: CiFEFil, 2003b. p. 216-225.
- _____. Galáxias, de Haroldo de Campos: de los pliegues barrocos al hipertexto. In: *Actas de las Primeras Jornadas Literatura/Critica/Medios: Perspectivas*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2003c. p. 100-105.
- SANTOS, Marília G. dos. *Velocidades e vozes: formas de estruturação das Galáxias de Haroldo de Campos*. Dissertação de (Mestrado em) - Instituto de Letras, UERJ, Rio de Janeiro, 2005. Mimeo.

Submetido em: 26-11-2011

Aceito em: 16-01-2012

