

Gustavo Alves de Aguiar

ESPAÇOS: “GALÁXIAS”

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Dissertação *intitulada Espaços: "Galáxias"*, de autoria do Mestrando GUSTAVO ALVES DE AGUIAR, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila – FALE/UFMG – Orientadora

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral – FALE/UFMG

Prof. Dr. José Horácio de Almeida Nascimento Costa - USP

Prof. Dr. JULIO JEHA
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 02 de março de 2010.

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado ao Zé, que, nos meus momentos de nervosismo e ansiedade ao longo de meses de escrita, babou nos meus livros, pisoteou as teclas do computador, insinuando que talvez um pouco de seu desleixo canino me fosse necessário.

Mais do que este trabalho (o que não significa necessariamente que ele valha mais ou menos do que isto) dedico à minha linda Tati minha vida.

AGRADECIMENTOS

Pela vida , agradeço a meus pais.

Pelo entusiasmo e ousadia contagiante, agradeço a Mary.

Por suportar, durante tanto tempo, minha ladainha benjaminiana e por uma infinidade de coisas que não caberiam aqui, agradeço a Tati.

Pelas correções, comentários e sugestões, agradeço à Máira e ao Thalles.

Pelos essenciais momentos de descontração, agradeço aos amigos.

Pelo incentivo, pela paciência, pelo zelo, pela disposição, agradeço a minha orientadora, Myriam Ávila.

SUMÁRIO

• Introdução	9
• Capítulo 1 – APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA E CONTEXTUALIZAÇÃO DO PERCURSO DA LITERATURA CRÍTICA.	
1.1. O percurso crítico	17
1.2. De São Paulo a Jena	18
1.3. De Mallarmé às vanguardas	21
1.4. Concretos	28
1.5. Haroldo de Campos	34
• Capítulo 2 – CONSIDERAÇÕES SOBRE ESPAÇO	
2.1. O espaço e suas representações	38
2.2. O espaço como referencialidade	39
2.3. Espaço e linguagem	43
2.4. O espaço sensorial	45
2.5. O tempo no espaço	49
• Capítulo 3 – O ESPAÇO NA OBRA DE WALTER BENJAMIN	
3.1. O texto, a cidade	53
3.2. A cidade-escrita	54
3.3. A escrita da cidade	59
3.4. Interseções	64
• Capítulo 4 – OS ESPAÇOS DE “GALÁXIAS”	
4.1. Dentro e fora do livro	66
4.2. “Galáxias”	67
4.3. O abrigo da linguagem	67
4.4. Um esclarecimento sobre a unidade de “Galáxias”	76
4.5. Espaço e corpo	78
4.6. <i>Paideuma</i> do espaço	81
4.7. Viagens possíveis	84

- **Capítulo 5 – A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE EM “GALÁXIAS”**
 - 5.1. Muitas cidades, um livro 87
 - 5.2. A cidade enquanto espaço de recuperação do Barroco 91
 - 5.3. “Esteticidade”: “uma papa barroca” 101
 - 5.4. Coleção particular 104
- **Considerações finais** 108
- **Bibliografia** 111

RESUMO

A leitura da espacialidade na obra de Haroldo de Campos revela um desafio. Espaço aqui não diz respeito apenas a uma referencialidade externa ao texto. A produção criativa de Haroldo nos conduz a um olhar particular para essa questão. Além da representação do que lhe é exterior, o texto haroldiano abrange a própria escrita enquanto referente espacial, o que se desdobra, a princípio, em aporias tangentes à materialidade sígnica da escrita, à reflexão metalinguística, ao espaço-livro. Esses fatores expõem, de fato, alguns dos aspectos a serem problematizados na literatura de Haroldo de Campos, sobretudo em relação a seu “livro de viagem”, como chamou “Galáxias”. Nossa dissertação tentará, portanto, abrir um campo de reflexão especificamente sobre “Galáxias”. E, para sugerir novas possibilidades de leitura, tentaremos pautá-la por um movimento pendular, tanto nos aproximando da orientação crítica postulada por Haroldo, como estabelecendo contrapontos teóricos em relação a ela.

Palavras-chave

Espaço, referencialidade, linguagem, Haroldo de Campos, “Galáxias”.

ABSTRACT

The reading of spaciality in the Haroldo de Campos' work reveals a challenge. Space here doesn't concern only referentiality as an outside of the text. Haroldo's creative production displays a particular way to deal with this question. Beyond the representation of what is exterior, the haroldian text takes the writing itself as spacial referent, what unfolds, at first, into problems about the materiality of the written sign, the metalinguistic reflection, and the perception of the book as space element. These issues expose some of the aspects to be questioned in Haroldo de Campos' literature, especially as related to his "travel book", as he called "Galáxias". Therefore, our text will try to open a reflection field specifically focused on "Galáxias". Then, to suggest new possibilities of reading, the dissertation will proceed by means of a pendulum movement, sometimes guided by Campos's own critical orientation, but otherwise offering counterpoints to his ideas.

Keywords

Space, referentiality, language, Haroldo de Campos, "Galáxias".

INTRODUÇÃO

“Pássaro de prata, o Poema
ilustra a teoria do seu vôo.
Filomela de azul metamorfoseado,
mensurado geômetra
o poema se medita
como um círculo medita-se em seu centro
como os raios do círculo o meditam
fulcro de cristal do movimento”¹

Haroldo de Campos.

O envolvimento de Haroldo de Campos (1929-2003) com a literatura talvez possa ser concebido como uma experiência de busca da plenitude da linguagem. A tarefa tríplice do escritor confirma isso. Para Luiz Costa Lima, a “múltipla inventividade” de Haroldo seria um caso raro em qualquer cultura, uma vez que, exercendo as tarefas de crítico, poeta e tradutor, conseguiu exceder “a medida esperada”².

Como poeta, sempre auxiliado pelos outros dois ofícios – o de tradutor e de crítico – soube, seja com as experiências do Concretismo, seja com as da fase posterior ao movimento, demonstrar as possibilidades infindáveis da forma literária. Como tradutor, tornou possível a “transcrição”, termo de sua predileção para se referir à tradução criativa, de vários textos experimentais, como alguns fragmentos do “*Finnegans Wake*”, de James Joyce, ou alguns poemas de Maiakóvski, só para citar dois exemplos de experiências formais ousadas. Como crítico, guiado pelo mesmo espírito de provocação das vanguardas, desafiou a crítica de seu tempo, marcada pela tendência sociológica, e resgatou, por intermédio da leitura sincrônica,

¹ CAMPOS. *Xadrez de estrelas*, 2008, p. 55.

² COSTA LIMA. Haroldo, o multiplicador. In: MOTTA (Org.). *Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*, 2005, p. 119.

conforme propunha Ezra Pound, alguns escritores excluídos do cânone oficial, como Sousândrade e Pedro Kilkerry.

Costa Lima ainda nos chama a atenção para um detalhe: as três práticas não só “partilhavam de uma mesma ótica: exceder o esperado”, mas também a de romper o consolidado.³ Talvez isso justifique a recorrência aos expedientes da crítica e da tradução em seus textos criativos. O auxílio da crítica responderia às possibilidades formais do poema. Por outro lado, ela pode “tornar mais acessível o que, por si, ora mais, ora menos é evasivo à compreensão.”⁴ A tradução, por sua vez, recupera textos de outros autores, que passam de objeto autônomo para constituinte da criação poética, ou seja, o poeta recorre ao diálogo com diversas práticas criativas, ora negando-as, ora reverenciando-as.

Dessa forma, torna-se pertinente pensar a experiência literária de Haroldo de Campos de modo que não sejam consideradas isoladamente as três vertentes de sua produção – crítica, criação, tradução. Tomemos como exceção a prática teórica: embora o autor tenha produzido textos ensaísticos em conformidade com a definição formulada por Theodor Adorno, que concebe o ensaio como um gênero de gêneros, caracterizado pelo caráter de ludismo e volatilidade⁵, há uma produção crítica de Haroldo que se desvia de uma forma criativa de ensaio – enquanto fusão de crítica e criação – e aponta para formas mais lineares e lúcidas (e, normalmente, provocadoras) como os ensaios que compõem livros como “A operação do texto”, “Metalinguagem e outras metas” ou “A arte no horizonte do provável”. O texto criativo de Haroldo pressupõe, desse modo, a mediação da crítica e da tradução dos autores

³ COSTA LIMA. Haroldo, o multiplicador. In: MOTTA (Org.). *Céu acima*: para um “tombeau” de Haroldo de Campos, 2005, p.120.

⁴ COSTA LIMA. Haroldo, o multiplicador. In: MOTTA (Org.). *Céu acima*: para um “tombeau” de Haroldo de Campos, 2005, p.120.

⁵ ADORNO. *Notas de literatura I*, 2003, p.26-27.

que compõem seu *paideuma*. A propósito disso, João Alexandre Barbosa, um dos interlocutores do poeta, já nos alertava no prefácio de “*Signantia quase coelum*”:

“Por isso, não se venha dizer (e como se vem!) que há o Haroldo de Campos-crítico, o Haroldo de Campos-poeta concreto e o Haroldo de Campos-tradutor, vigências isoladas de uma atividade boa aqui, sem importância ali, e admirável acolá.

Poesia, tradução e crítica, para mim, neste caso, não são senão personae de um criador empenhado em buscar limites (ou as ilimitações?) de uma inserção na história de seu tempo, quer dizer, na linguagem de seu tempo.”⁶

Nossa pesquisa centra-se no livro “Galáxias”, escrito e lapidado por Haroldo de Campos ao longo de treze anos. Segundo Haroldo, o primeiro fragmento foi redigido em 1963, ao passo que o fragmento final, reverso simétrico do inicial, é de 1976⁷. A composição do livro nos remete às noções brevemente introduzidas anteriormente. E talvez seja o melhor exemplo disso na poética de seu autor.

O livro conduz-se por fragmentos que mesclam criação, teoria e tradução. A afirmação parece redundante, tendo em vista o que dissemos anteriormente. No entanto, ela apenas tenta reforçar a idéia de que o “livro de viagem”, como Haroldo referia-se a “Galáxias”, delinea com maior nitidez a relação de seu autor com suas práticas literárias.

“Galáxias” é um livro sobre sua própria construção, sua linguagem assume-se como sujeito do texto, o que já indica o viés crítico da obra: “(...) escorpião/ de palavras que se reprega sobre si

⁶ BARBOSA. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS. *Signantia quase coelum*; 1979, p. 20.

⁷ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, 2004, p. 270.

mesmo (...)”⁸. A metalinguagem é, dessa forma, um dos recursos mais recorrentes no livro. Como veremos ao longo do nosso estudo, “Galáxias”, como um jogo de espelhos barroco, pode, simultaneamente, orientar e desorientar o leitor: o texto comenta a si mesmo, e, ao fazê-lo, dá as coordenadas de leitura: “(...) você pode escrever neste livro seu linde e seu deslinde/ de rumo e desrumo, de prumo e desprumo neste livro que você alinha e/ desalinha (...)”⁹; por outro lado, conforme sugere a mesma citação, as coordenadas do poeta negam qualquer possibilidade de linearidade. Isso é bastante perceptível no livro, para não dizer que é seu paradoxo distintivo.

Em “Galáxias”, a fragmentação dá-se tanto no nível sintático, quanto em relação à sua estrutura física, em que as páginas são dispostas sem numeração. Tal recurso cumpre um papel fundamental na obra em questão e é construído, a princípio, de duas maneiras: a) pela justaposição de imagens aparentemente aleatórias, que, a princípio, podem não deixar claras as relações entre si; b) por intermédio de uma sintaxe truncada, reforçada pela ausência de pontuação¹⁰.

A metalinguagem, por sua vez, encena um diálogo com vários escritores da predileção de Haroldo, sobretudo os que exerceram a atividade tríplice de poeta, crítico e tradutor, como é o caso de Dante Alighieri. A referência, que não deixa de ser reverência, à obra máxima do autor florentino é dada como tema do livro: a viagem. Numa entrevista datada de 1984, ano de publicação de “Galáxias”, sobre a gênese de “Galáxias”, o próprio Haroldo nos dá uma pista

⁸ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 31. (Por se tratar de um livro sem paginação, numeramos os fragmentos de “Galáxias”. Essa numeração visa à ordenação dos fragmentos (páginas), 50 ao todo, conforme se dispõem no livro. Utilizaremos, pois, *f.* mais o número referente ao fragmento específico, como exemplifica esta primeira nota sobre o livro. Apesar da necessidade de se adotar esse procedimento prático, não se perderá de vista, na reflexão teórica, o sentido da recusa à paginação pelo autor.)

⁹ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 17.

¹⁰ Embora o fragmento seja um procedimento constante no livro e constitua sua própria desconstrução, é importante ressaltar que é ele – o fragmento – que, de algum modo, conforme veremos no Capítulo 4, garante unidade à obra.

sobre a relação de “Galáxias” com “A divina comédia”: “Galáxias” seria “(...) um palimpsesto simultaneísta de momentos *paradisiacos*, atravessados e contraditados por momentos *infernais*.”¹¹ Como se sabe, “A divina comédia” enreda a viagem de Dante ao Inferno, ao Purgatório e ao Paraíso, respectivamente, e, nos dois primeiros lugares, o guia do autor é outro poeta: Virgílio. Há ainda outras referências a Dante em “Galáxias”, como ilustra este fragmento: “(...) no viola ou no barbarin uma visão/ do paradiso de dante (...)”¹²

O caráter metalinguístico no livro reforça também a noção de autorreferencialidade do texto: há, nisso, uma pressuposição cara às manifestações mais experimentalistas das vanguardas europeias. Ao referir-se a si mesmo, o texto se desviaria de qualquer referente externo, ou seja, o texto não diz respeito a uma realidade que esteja fora de seu próprio corpo. Por outro lado, o destaque dado à metalinguagem em “Galáxias”, é importante que se diga, não perde de vista a questão da referencialidade do texto. Especialmente porque há no livro uma nítida correspondência entre forma e conteúdo, que, segundo os preceitos críticos de Haroldo, são indissociáveis na poesia, o que justificaria, ainda segundo o autor, o fracasso da tradução que se empenha na apreensão da informação semântica, deixando de lado as questões formais: “não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma”¹³. Uma abordagem sobre a representação da realidade em “Galáxias” torna-se, pois, imprescindível, uma vez que, depois da própria escrita, o tema mais frequente no livro é o da viagem, associada à representação de várias cidades, sobretudo, as de caráter histórico ou as grandes metrópoles, ambas representadas segundo uma perspectiva barroca. E, nesses espaços urbanos, penetram imagens diversas. Afinal, conforme assinala um de seus

¹¹ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, 2004, p. 270. (Grifos nossos)

¹² CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 17.

¹³ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, 2004, p. 35. (Grifo do autor)

textos, “o livro é poro”¹⁴, e, como tal, absorve um fluxo aleatório de cenas e coisas, o que explica claramente o epíteto de “palimpsesto simultaneísta” que o autor atribui ao livro.

Em suma, a partir das noções de referencialidade, metalinguagem e fragmentação brevemente apresentadas acima, nosso trabalho pretende discutir em que medida esses aspectos podem ser analisados sob o viés da espacialidade no livro. Isso porque, como veremos, o tratamento dado ao espaço, ou melhor, aos espaços que destacaremos no livro sugere um esclarecimento tangente a alguns mecanismos de sua composição. Não se trata, evidentemente, de uma pesquisa sobre a gênese da obra. Talvez seja mais oportuno pensar nossa pesquisa como uma tentativa de contribuição para uma leitura específica de “Galáxias”: a análise de seu espaço seria, portanto, nossa perspectiva diferencial.

A título de uma contextualização dos recursos que modelam os espaços de “Galáxias”, reservamos o primeiro capítulo para algumas especulações preliminares acerca da prática literária de Haroldo. Isso se justifica à medida que percebemos como tais práticas – de tradução e crítica literária – se ajustam à criação do “livro-mundo” que é “Galáxias”; ou mesmo como é possível pensar o texto considerando o percurso literário do autor, evidenciando, nesse ponto, o Concretismo como ponto de partida e, ainda, linhas, que de certo modo, são consideradas precursoras da prática literária de Haroldo como o Romantismo de Jena e a poética de Mallarmé.

O passo seguinte – Capítulo 2 – consiste numa breve revisão bibliográfica sobre o aspecto a ser analisado na obra: tentamos esclarecer algumas linhas teóricas sobre o espaço. Especificamente, as linhas que melhor se articulam à nossa leitura de “Galáxias”. Desse

¹⁴ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 4.

modo, apresentamos algumas considerações sobre o espaço referencial, elemento externo ao texto – grosso modo, o cenário representado na obra; o espaço da linguagem, seja como referente metalinguístico ou como fator de diagramação do próprio livro; e o que designamos como espaço sensorial, representado pelo corpo do receptor do texto, elemento capaz de fruir a obra pelos seus recursos visuais e sonoros especialmente. No tópico que fecha esse capítulo, achamos prudente tecer alguns pontos, ainda que breves, sobre as relações entre espaço e tempo, o que, de algum modo, antecipa um dado importante sobre o espaço, tal como o observamos na obra de Walter Benjamin.

Assim, reservamos o Capítulo 3 para criar uma interlocução entre Haroldo de Campos e Walter Benjamin. Diversos tópicos coincidentes perpassam a obra desses escritores. No entanto, Benjamin torna-se foco, nesse ponto, especialmente por propor uma perspectiva do espaço urbano dada por um elemento focalizador em movimento – o *flâneur*.

Nos capítulos seguintes, munidos do suporte teórico apresentado anteriormente, partimos para uma leitura do espaço em “Galáxias”. Começamos por uma breve contextualização da obra a partir do viés tangente às questões do espaço. Desse modo, retomamos os três tipos de configuração espacial expostos no Capítulo 2: da realidade extratextual, da linguagem, do corpo. Em seguida, há uma breve digressão que tenta mostrar que, apesar de os espaços do livro serem representados de modo fragmentário, há aspectos que apontam para a unidade da obra. Esse trecho tenta evitar a redução de “Galáxias” a seu aspecto fragmentário. Acrescentamos, por fim, um tópico sobre o âmbito literário como elemento espacial. O *paideuma* do autor seria esse espaço de abstração.

Por último, o Capítulo 5 dá relevo à representação do espaço urbano no livro. Um dos aspectos que mais nos chamou a atenção foi a primazia de imagens de cunho barroco nas cidades representadas, ou mesmo atribuições barrocas dadas a lugares que não costumam ser caracterizados por essa estética, como é o caso de Paris ou New York. No tópico seguinte, um desdobramento do anterior, tentamos indicar os fatores de espacialização do cenário urbano. Nesse ponto, evidenciamos o gosto por ambientes ligados a expressões artísticas ou a lugares que evocam o Barroco. Em seguida, tecemos algumas linhas sobre a metáfora do colecionador haroldiano, personagem que recolhe lugares, obras de arte, artefatos, dejetos para compor seu “museu-livro”.

1. APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA E CONTEXTUALIZAÇÃO DO PERCURSO DA LITERATURA CRÍTICA

“Eu não forneço nenhuma regra para que uma pessoa se torne poeta e escreva versos. E, em geral, tais regras não existem. Chama-se poeta justamente o homem que cria estas regras poéticas.”¹⁵

Maiakovski

1.1. O percurso crítico

Um breve recuo no tempo pode ser apropriado para um melhor entendimento do que veremos nos capítulos seguintes. Em primeiro lugar, porque não pretendemos perder de vista as orientações literárias recebidas por Haroldo de Campos ao longo de sua obstinada relação com a linguagem, tanto no âmbito da criação, quanto no âmbito da crítica (incluindo nesta a operação de tradução). Nosso olhar retrospectivo tenta marcar alguns pontos confluentes entre a prática literária do autor de “Galáxias” e algumas experiências literárias específicas, como as que observamos com o Romantismo de Jena, e, sobretudo, com Stéphane Mallarmé e, posteriormente, com as vanguardas europeias. É, portanto, relevante que se reconsidere aqui a noção de influência. Haroldo de Campos reconhece a influência de outros autores em seu trabalho. Contudo, “influência” não reporta à aceitação passiva de fluxos poéticos ou teóricos de outrem. A relação de Haroldo com a tradição fundamenta-se pela atuação da reflexão, pela

¹⁵ MAIAKOVSKI. *A poética de Maiakovski*, 1978, p. 11.

“devoração” crítica, diria Oswald de Andrade. Ou, nas palavras do poeta das “Galáxias”: “A alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica.”¹⁶

Em segundo lugar, o que não indica necessariamente um seguimento hierárquico, como tentaremos ler “Galáxias” por um ângulo não muito visado pela crítica – o da espacialidade¹⁷ – tornam-se imprescindíveis algumas considerações sobre o conceito de espaço. Afinal, os pontos de vista sobre o assunto são ainda bastante volúveis. Talvez por se tratar de matéria explorada por áreas variadas do conhecimento – a Física, a Engenharia, a Filosofia, a Geografia, os Estudos Culturais são algumas das disciplinas a lidar com noções diversificadas de espaço. Desse modo, o recuo propõe novos caminhos de leitura do livro, uma vez que o foco de nosso estudo diz respeito aos recursos espaciais da obra. Não se trata, portanto, de estabelecer primazias entre conceitos ou correntes teóricas.

Partimos, pois, de um conjunto de manifestações bastante relevantes para a poética haroldiana: o Romantismo alemão.

1.2. De São Paulo a Jena

De acordo com Octávio Paz, a crítica teria sido o indício do nascimento da modernidade: “A modernidade começa como uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história e da política.”¹⁸ Conceitos fundamentais da Idade Moderna como evolução, ciência,

¹⁶ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*. 2004, p. 255.

¹⁷ Ao longo de nossa pesquisa, não tomamos conhecimento de trabalhos ou textos acadêmicos que tratassem exclusivamente da espacialidade em “Galáxias”. Nesse sentido, na poética de Haroldo de Campos, a fase concretista é que costuma se destacar, certamente devido à primazia dada às disposições diagramáticas dos poemas dessa fase.

¹⁸ PAZ. *A outra voz*, 1993, p. 34-35.

técnica teriam nascido daí¹⁹. O contexto em que Paz observa o começo de uma relação crítica entre homem e universo – século XVIII – coincide com o aparecimento do Romantismo. Ou melhor, a arte romântica, segundo o autor, teria sido fruto dessa nova postura. Afinal, a crítica é um dos traços mais marcantes do movimento.

O Romantismo, segundo o poeta-ensaísta mexicano, inauguraria, no campo das artes, a “tradição da ruptura”²⁰, uma vez que se conduziria por um movimento de negação da própria modernidade. Isso se justificaria pela constante busca pelo futuro, o tempo das utopias. A negação mais perceptível do movimento, no âmbito da literatura, talvez seja em relação aos preceitos estéticos da poética clássica.

Algumas dessas considerações podem ser claramente analisadas numa das manifestações mais expressivas da escola romântica com o Romantismo alemão. Com o grupo de Jena, especificamente.

A experiência literária dos românticos de Jena propôs novas concepções tangentes à espacialidade. O grupo, formado por nomes como os irmãos August e Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, Friedrich Schelling, reunido em torno da revista “*Athenaum*”, postulava novos preceitos críticos e estéticos para o texto literário. Para isso, lançaram mão de uma reavaliação do conceito de representação do espaço, considerado tradicionalmente, então, como pano de fundo, “cenário” do texto.²¹ Recusaram a noção clássica de *imitatio*, que designava a representação da natureza que, por sua vez, equivalia-se à razão. Para esses românticos, não caberia mais à literatura representar a realidade externa ao texto. Eles concebiam a representação do espaço como *poiésis*, ou seja, a obra literária, numa via

¹⁹ PAZ. *A outra voz*, 1993, p. 34-35

²⁰ PAZ. *Os filhos do barro*, 1984, p. 17.

²¹ BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões. In: *Aletria: Poéticas do espaço*, 2007, p. 208.

contrária à da representação clássica, não se referiria mais a uma realidade extrínseca ao texto. A obra do poeta passaria a inventar uma referencialidade.²² “Poetar é gerar”²³, já advertia um dos expoentes do movimento.

Para isso, outros expedientes estéticos ainda foram apresentados pelo grupo. Os românticos de Jena são considerados precursores da estética do fragmento. De acordo com J. Guinsburg, o fragmento foi utilizado pelos românticos como recurso para a representação do infinito. E, como tal, daria um caráter de inacabamento à obra: “Uma vez que o infinito não pode caber numa forma, a obra não pode fechar-se formalmente, isto é, ser completa. Daí o caráter inacabado, fracionário da arte romântica”²⁴. Nesse sentido, Novalis é lacônico: “O poeta conclui, assim que começa o traço. Se o filósofo apenas ordena tudo, coloca tudo, então o poeta *dissolveria todos os elos*”²⁵. Dessa dissolução, como veremos à frente, ao tratarmos da experiência dos poetas concretos, provavelmente desencadearia a noção de autorreferencialidade da escrita literária, tão cara aos vanguardistas e às práticas contemporâneas, e que também remete à questão da espacialidade da linguagem²⁶.

Outras proposições desenvolvidas pelos românticos alemães foram a quebra de gêneros e a crítica como fator intrínseco à poesia. Talvez seja redundante expor aqui o recurso crítico, uma vez que o movimento romântico conduz-se de maneira programática, por intermédio de manifestos ou ensaios que orientavam a proposta estética do grupo; isto é, a criação literária pauta-se pela reflexão metalinguística. Entretanto, os recursos críticos não operam apenas como precedentes à obra: eles permeiam a criação. O grupo de Jena propunha um modelo

²² GUINSBURG. *O Romantismo*, 1985, p. 263.

²³ NOVALIS. *Pólen*, 2001, p. 122.

²⁴ GUINSBURG. *O Romantismo*, 1985, p. 273.

²⁵ NOVALIS. *Pólen*, 2001, p. 121. (Grifo nosso)

²⁶ BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões. In: *Aletria*, 2007, p. 208.

dialógico, o qual tentava aproximar gêneros diversos. Vejamos algumas das considerações de Friedrich Schlegel acerca disso:

“A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar poesia e prosa, genialidade e crítica (...)”²⁷

Essa proposta de uma literatura sem limites, de fato, remete a algumas linhas estéticas que atravessam o século XX até nossos dias. Essas linhas aproximam-se especialmente pelo papel da reflexão, que assegura a prioridade linguagem e a mediação do diálogo com a tradição literária, seja para negá-la, seja para reverenciá-la.

1.3. De Mallarmé às vanguardas

O fragmento tornar-se-ia um dos recursos mais frequentes nas mãos dos escritores vanguardistas e nas manifestações posteriores. O Romantismo, de fato, dera passos providenciais em relação a esse recurso. No entanto, com as vanguardas, o fragmento não indica apenas a dissolução de “todos os elos”, conforme queria Novalis. Os românticos, conforme vimos, apesar de recusarem a representação clássica, ocupavam-se ainda da construção de uma referencialidade externa ao texto (*poiésis*). Nos textos vanguardistas, de um modo amplo, a fragmentação aponta para a própria escrita enquanto referente e enquanto materialidade sígnica.

²⁷ SCHLEGEL. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*, 1994, p. 99.

As vanguardas, sobretudo em suas manifestações mais enérgicas, como as dos dadaístas, desenvolvem uma noção de autonomia da obra de arte. Ou seja, uma manifestação artística não se refere necessariamente a algo externo senão à sua própria materialidade. Quanto a isso, Peter Bürger, em “Teoria da vanguarda” faz a seguinte observação, não só em relação às vanguardas, mas à literatura produzida a partir da segunda metade do século XIX: “os meios artísticos tornam-se disponíveis como tais na medida em que, simultaneamente, se atrofia a categoria do conteúdo.”²⁸

É importante que se tome um cuidado nesse ponto. Reconhecemos que as vanguardas não perdem totalmente de vista a noção de referencialidade da obra. Observamos, no entanto, que, em relação à proposta romântica, elas evidenciam a primazia da linguagem na criação artística. Tomemos como exemplo um autor expressionista: são comuns os expedientes que reforçam a ideia de autorreferencialidade da escrita como a fragmentação sintática e até mesmo rasuras na poesia de Georg Heym, por exemplo. No entanto, como observamos na quadra de um de seus poemas, “O Deus da cidade”, de 1914, o conteúdo, isto é, a referencialidade da escrita é ainda indispensável:

“Na rua, a multidão música entoada,
Em dança coribântica exaltada.
Das chaminés fabris o incenso escoado,
E sobe até ele, sem fragrância azulada.”²⁹

A propósito disso, orientando-se por critérios sócio-históricos, Bürger também assinala a incompletude da autonomia da arte de vanguarda: “a instituição arte autônoma está

²⁸ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, 2008, p. 53.

²⁹ HEYM. O deus da Cidade. In: MERKEL (org.). *Teatro e política – Expressionismo*, 1983, p. 25.

completamente formada, mas no seu interior atuam conteúdos que são de caráter inteiramente político e se colocam, assim, contra o princípio de autonomia da instituição.”³⁰

Essa literatura voltada para a materialidade da linguagem tem como expoente a figura de Stéphane Mallarmé. No prefácio de seu “*Un coup de dés*”, de 1897, Mallarmé lança alguns tópicos que ampliariam a experiência poética das gerações seguintes, sobretudo nas mãos de autores como James Joyce, e e Cummings e Ezra Pound ³¹. Logo no início do prefácio, um alerta: o autor reconhece que seu poema “pode perturbar o [leitor] ingênuo que deve lançar os olhos para as primeiras palavras do Poema, a fim de que as seguintes, dispostas como estão, o encaminhem às últimas (...)”³².

A advertência de Mallarmé já nos diz algo sobre sua ruptura. Seu poema apresenta-se como tensão entre tipos gráficos e o espaçamento da página. Não há uma sequência linear no poema. Sua sintaxe suspende qualquer relação causativa. E a fragmentação visual dessa sintaxe sugere a expansão de relações entre as imagens que o compõem. “Tudo se passa, para resumir, em hipótese, evita-se o relato.”³³ Isso, segundo Mallarmé, realçaria a “visão simultânea da Página”³⁴. Por isso, “os ‘brancos’ com efeito assumem importância, agridem de início (...)”³⁵, assinala o poeta. A página torna-se, assim, espaço, preenchido por corpos-palavras. Dentro desse espaço as letras dilatam-se, retraem-se, truncam-se. As palavras ou estruturas maiores ora se distanciam, ora se aproximam:

³⁰ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, 2008, p. 65. (Grifo nosso)

³¹ Esses três autores, como observa Augusto de Campos souberam, cada um a seu modo, incorporar ao texto literário a noção de justaposição de imagens por analogia, tal como observamos nos ideogramas chineses e em “*Un coup de dés*”.

³² CAMPOS *et al.* *Mallarmé*, 2006, p. 151.

³³ CAMPOS *et al.* *Mallarmé*, 2006, p. 151.

³⁴ CAMPOS *et al.* *Mallarmé*, 2006, p. 151.

³⁵ CAMPOS *et al.* *Mallarmé*, 2006, p. 151.

“SEJA
que

o Abismo

branco

estanco

iroso

sob uma inclinação

plane desesperadamente

de asa”³⁶

“*Un coup de dés*”, obra “a que faltam precedentes”³⁷, conforme assegura seu autor no prefácio referido, escandaliza por inaugurar, no âmbito da poesia, a ideia de que o livro não é um mero canal de leitura. Ele se torna fator de espacialidade, o que permite pensar a diagramação das palavras. Nesse sentido, a negação do espaço como referente externo é nítida. A autonomia do texto é reforçada por uma exposição dinâmica das palavras, que podem ser lidas na vertical, como se lê um jornal ou um anúncio publicitário.

É interessante notar, nesse ponto, um desdobramento dessa noção de escrita autorreferencial: Vimos que, ao apontar para sua própria materialidade, o poema toma a página como elemento fundamental para a diagramação das palavras. No entanto, não se pode negar que, ao seu modo, o texto nos orienta para dados referenciais, sejam empíricos ou abstratos. A poesia de Mallarmé, segundo Walter Benjamin, harmonizava-se com os acontecimentos de sua época e, por conseguinte, deixava-se afetar pelos anúncios publicitários de então. Isso, inclusive, leva o pensador alemão a questionar a longevidade do formato tradicional dos livros:

“A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames

³⁶ CAMPOS *et al.* *Mallarmé*, 2006, p. 156.

³⁷ CAMPOS *et al.* *Mallarmé*, 2006, p. 151.

e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua forma.”³⁸

As palavras de Benjamin nos conduzem às seguintes considerações: o autor refere-se a uma escrita que se lança para fora do livro. Ou seja, o livro deixaria de ser objeto autônomo, uma vez que a própria forma da poesia, que pressupõe um espaço para sua diagramação (o branco mallarmaico), tornar-se-ia independente. Notamos, nesse ponto, algo exterior à obra: a escrita sai do livro, em direção a um novo contexto. No entanto, essa referencialidade não é conteúdo do poema, mas uma sugestão de sua estrutura. Os reclames exemplificados por Benjamin dariam a Mallarmé os recursos diagramáticos de sua poesia. A poesia, como se vê em “*Un coup de dés*”, apontaria para a utilização de novos canais midiáticos. Por isso a forma livresca tradicional estaria sujeita ao acaso.

Ademais, essa leitura benjaminiana sugere a ideia de construção espacial da obra, como se percebe na poética de João Cabral de Melo Neto, dos concretistas, e, especialmente, de “Galáxias”. As três referências guardam em comum a noção de concreção do poema. A escrita que se lança à rua parece reivindicar para si a condição de construção. Nos poemas de “O engenheiro”, por exemplo, a compactação de blocos (estrofes), conjugados com imagens de concreção, confirmam isso. Num ensaio dedicado ao poeta pernambucano – “O geômetra engajado” – Haroldo de Campos já observava esses traços:

“Neste poema está todo o programa construtivo do poeta e, ao nível técnico, um dado que será muito importante considerar: a unidade construtiva mais característica de JCMN, a quadra, não tomada como forma fixa (ou fôrma), mas como um bloco, como unidade-blocal de composição, elemento geométrico pré-construído, definido e apto conseqüentemente para a armação do poema.”³⁹

³⁸ BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, 1987, p. 28.

³⁹ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, 2004, p. 81.

Eis o poema ao qual se refere Haroldo:

“A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.
O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
O engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.”⁴⁰

Com os concretistas, essa condensação se acentua. Talvez pelo repúdio à referencialidade, em benefício da materialidade do poema, ou por considerarem “as palavras como objetos autônomos.”⁴¹ – em “Galáxias”, apesar da verborragia, os fragmentos formam blocos, conforme veremos no Capítulo 4.

Essas considerações mostram que, embora a poesia de Mallarmé sugira o delírio da linguagem, por se tratar de uma obra aberta, sujeita a recepções diversas, devido às questões de diagramação mostradas acima, sua elaboração aponta para uma prática crítica, “construtiva” nas palavras de Benjamin. Isso faz com que o autor de “Infância em Berlim” estabeleça um contraponto entre a poesia de Mallarmé e as experiências poéticas dos dadaístas:

“O que depois disso foi empreendido por dadaístas em termos de experimentos de escrita não provinha do plano construtivo, mas dos nervos dos literatos reagindo com exatidão e por isso era muito menos consistente que o experimento de Mallarmé que crescia no interior de seu estilo”⁴²

⁴⁰ MELO NETO. *Obra completa*, 2003, p. 69-70.

⁴¹ CAMPOS. *Teoria da poesia concreta*, 2006, p. 55.

⁴² BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, 1987, p. 27.

A propósito desse contraponto, vale destacar semelhante observação feita por Augusto de Campos ao considerar a experiência mallarmaica à frente das experiências tipográficas do Futurismo e do Dadaísmo:

“As experiências a que, a seguir, se entregaram futuristas e dadaístas longe estavam de possuir aquelas características de funcionalidade que fazem de *Un coup de dés* uma rigorosa e irrepreensível constelação de palavras”⁴³

O que Augusto destaca na poesia de Mallarmé, em detrimento do “excesso e inebriação”⁴⁴ futurista e, ainda, de uma compreensão equívoca do ideograma na poesia de Apollinaire, é, diga-se de passagem, o fato de o “*Coup de dés*” operar por imagens que mantêm uma relação de analogia. Seguindo as orientações do sinólogo Ernest Fenollosa, Augusto observa que não se trata da formação de uma imagem pela justaposição de outras duas, mas, sim, a sugestão de uma relação entre elas. Há, nesse sentido, uma possibilidade de confluência semântica entre as imagens.

Numa posição diferente, menos apegada a essa experiência de concretude da linguagem, embora indique a prioridade desta, como uma “linguagem essencial”, Maurice Blanchot concebe a escrita poética como resultado de uma experiência de silêncio, que, por sua vez evoca o espaço de criação (aqui tomado como espaço de reclusão do poeta) e o espaço da própria linguagem, apesar de não se referir nesses termos a esse último aspecto. Nesse sentido, estas palavras tornam-se esclarecedoras:

“(…) a palavra quer ser. A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial (…)”⁴⁵

⁴³ CAMPOS *et al.* *Teoria da poesia concreta*, 2006, p. 35.

⁴⁴ CAMPOS *et al.* *Mallarmé*, 2006, p. 181.

⁴⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, 1987, p. 35.

Como se vê, Blanchot associa a experiência poética a uma ontologia da linguagem. Mallarmé, evidentemente, seria uma expressão exemplar. Desse modo, segundo o autor de “O espaço literário”, com o poeta de “Igitur”, “a obra de arte reduz-se ao ser”⁴⁶. A linguagem poética sob essa perspectiva, conforme mostraremos no capítulo seguinte, não seria capaz de designar um objeto.

1.4. Concretos

O programa estético do Concretismo – grupo responsável pela publicação das revistas “Noigandres” (entre 1952 e 1962) e “Invenção” (entre 1962 e 1967) – reverencia claramente as experiências literárias listadas acima: “pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *“Un coup de dés”*”⁴⁷. O *paideuma* selecionado pelo grupo apresenta escritores diversos, mas com pelo menos um traço em comum: a predileção por uma poética voltada para as peculiaridades da linguagem e, por conseguinte, para a materialidade da escrita. Seria esse o expediente que tornaria possível aproximações entre manifestações aparentemente distantes como é o caso do James Joyce de *“Ulysses”* e *“Finnegans Wake”* e o Paulo Leminski de *“Catatau”*; o Ezra Pound de *“The Cantos”* e o Guimarães Rosa de *“Grande sertão: veredas”*, para mencionar duas associações dentre várias outras.

O diálogo com esses autores que experimentavam as possibilidades formais da escrita seria o primeiro passo da poesia concreta. A tríade do movimento – formada por Décio Pignatari e

⁴⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, 1987, p. 36.

⁴⁷ CAMPOS *et al.* *Teoria da poesia concreta*, 2006, p. 56.

pelos irmãos Campos, Haroldo e Augusto – buscou, por intermédio da “devoração” crítica, uma reavaliação da prática da poesia. A leitura da tradição literária pelo viés da sincronia foi uma das medidas adotadas pelo grupo. A noção de linearidade histórica – perspectiva diacrônica – é parcialmente abolida em favor da valorização das questões estéticas da obra.⁴⁸ Isto é, o valor de uma obra seria determinado pela sua forma, não pela sua relação com motivos extrínsecos a ela (fatores históricos, políticos etc.). Isso permitiria que, por exemplo, um autor do século XIX, como é o caso de Sousândrade, desprezado pela crítica dominante por se desviar das molduras literárias de seu tempo, fosse resgatado – em “Re-visão de Sousândrade” – e lido à luz das experiências de vanguarda.

Essas e outras considerações afinam-se com a esteira crítico-literária de Ezra Pound. Os concretos reivindicariam uma seleção de autores e, por conseguinte, uma poesia que se apresentasse como novidade perene: um clássico é um “clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível”⁴⁹ O *paideuma* (palavra utilizada por Pound para designar a lista de autores de sua preferência) do poeta americano, compõe-se de obras que, de algum modo, inovaram, esteticamente, a prática literária. Isso ainda se relaciona a outro preceito do autor de “*The cantos*”: Pound conceitua literatura como condensação de significado (“*dichten = condensare*”), nas palavras do autor, “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”⁵⁰.

Nota-se, aqui, por dois caminhos, o caráter universal da literatura, segundo os preceitos poundianos. Em primeiro lugar, porque, na listagem de autores, tanto a de Pound como a dos concretos⁵¹, há escritores que se distanciam em termos cronológicos ou espaciais – Homero,

⁴⁸ CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, 1977, p. 206.

⁴⁹ POUND. *Abc da literatura*, s/d, p. 22.

⁵⁰ POUND. *Abc da literatura*, s/d, p. 40.

⁵¹ Nas listagens de Pound e dos concretos observam-se vários nomes coincidentes.

Rimbaud, Dante, por exemplo. Em segundo, porque a atenção dispensada à linguagem condensada evita o apego a motivos locais ou históricos.

A propósito disso, ressaltamos um paradoxo aparente. A preocupação desses autores com o universal não os isenta de parcialidade. As considerações feitas por Leyla Perrone-Moisés acerca dos escritores críticos coadunam-se com a prática teórica do Concretismo. Num dos capítulos de “Altas literaturas”, dedicado aos princípios que participam da escolha dos escritores críticos, a autora afirma que:

“Contrariamente aos críticos de profissão, que pretendiam analisar e classificar as obras segundo princípios implícitos, pretensamente objetivos e universais, os escritores estabelecem e assumem pessoalmente os princípios que regem seus julgamentos de valor.”⁵²

Por isso, “os autores escolhidos por eles são, ao mesmo tempo, a fonte e a confirmação desses princípios”⁵³.

Vale ainda ressaltar que esse viés crítico incitou um debate fecundo num contexto de teorias predominantemente moldadas por considerações de caráter sócio-histórico, como é o caso de Antonio Candido, que, em sua “Formação da literatura brasileira”, questionava o ponto de partida de uma literatura genuinamente nacional. No livro, Candido defende a tese de que só se pode conceber uma literatura brasileira legítima quando se observa um conjunto de fatores a ela interligados: produção, recepção e transmissão.⁵⁴

Conforme expusemos, a poesia do Concretismo absorveria os expedientes estéticos que eram utilizados pelos autores que compunham o *paideuma* criado pelo grupo. A concepção de

⁵² PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*, 2003, p. 144.

⁵³ PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*, 2003, p. 144.

⁵⁴ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos), 1997, p. 23.

poesia para os concretos trouxe a lume uma radicalização no que concerne ao trato do signo linguístico. Para esses poetas, o signo poético opera por uma tentativa de equivalência entre significado e significante, proposta que se contrapõe à noção de arbitrariedade do signo. Esse e outros fundamentos, apresentados por Roman Jakobson, norteariam a prática criativa do grupo. Para o “poeta da linguística”⁵⁵, “as peculiaridades marcantes dos processos poéticos de seleção, acumulação, justaposição e distribuição das diversas classes fonológicas e gramaticais não podem ser consideradas acidentes desprezíveis regidos pela lei do acaso”⁵⁶.

De fato, o artifício poético dos concretos nos conduz, não só à concepção jakobsoniana, como também às outras propostas mencionadas anteriormente. Pincemos um trecho de “olho por olho a olho nu”, um dos manifestos da fase heroica do Concretismo, de 1956, que talvez seja um dos exemplos mais expressivos da consonância entre prática e criação defendida pelo grupo:

“uma arte – não q presente – mas q presentifique
o OBJETO
uma arte inobjetiva? não
: OBJETAL
qdo o OBJETO mentado não é o OBJETO expresso, a expressão tem
uma cárie”⁵⁷

A citação apresenta, nitidamente, algumas particularidades que realçam a ruptura com propostas tradicionalistas da literatura: a linearidade do texto é quebrada pela sintaxe, uma vez que a diagramação do manifesto não faz uso de uma paragrafação paradigmática. O manifesto, que, em linhas gerais, é redigido em prosa, apresenta-se configurado, como sugestão de poema, em versos. No plano da morfologia gramatical, percebem-se supressões de letras em

⁵⁵ Epíteto utilizado por Haroldo de Campos para se referir ao linguísta russo. CAMPOS. “O poeta da linguística”. In: JAKOBSON. *Linguística, poética, cinema*, 2004, p. 183.

⁵⁶ JAKOBSON. *Linguística, poética, cinema*, 2004, p. 82.

⁵⁷ CAMPOS *et al.* *Teoria da poesia concreta*, 2006, p. 73.

algumas palavras (o “q” no lugar de “que”, o “qdo” no lugar de “quando”). Os dados semânticos do excerto relacionam-se, por sua vez, com a representação dos tipos no texto. Por indicar uma proposta que tenta, em conformidade com os postulados de Jakobson, presentificar o referente, em vez de representá-lo, o texto recorre às letras maiúsculas para sugerir essa presentificação.⁵⁸ Ou seja, a palavra não se refere ao objeto, mas o presentifica.

A prática criativa dos concretos viabilizaria, de modo radical, as experiências com a materialidade sígnica. O branco, conforme preconizava Mallarmé, também se tornaria indispensável para esses poetas. O que tentamos observar no tópico anterior sobre a escrita autônoma, que se impõe como estrutura, construção, em direção à rua, tornar-se-ia, nas mãos do grupo Noigandres, mais tangível:

“branco	branco	branco	branco
vermelho			
estanco	vermelho		
	espelho	vermelho	
		estanco	branco” ⁵⁹

O poema acima⁶⁰ encena palavras. Elas não apontam para fora de sua materialidade (o que não significa que isso não seja possível), segundo a teoria do Concretismo. Essa autorreferencialidade é nítida: a palavra “branco” é apresentada em tipos pretos, o que se afasta, aparentemente, da ideia de presentificação do objeto. No entanto, é exatamente a cor da palavra que faz evocar o objeto reverenciado pelo poema: o branco da página, fator de estruturação poética. “Branco”, que aponta para seu próprio canal de comunicação, é repetida cinco vezes no poema. É comprometida por “vermelho”, que se reproduz apenas três vezes,

⁵⁸ Essa noção de presentificação seria um estágio incipiente da orientação “pós-utópica” pensada por Haroldo de Campos posteriormente ao Concretismo, como veremos no Capítulo 4.

⁵⁹ CAMPOS *et al.* *Teoria da poesia concreta*, 2006, p. 173

⁶⁰ Conforme já indicamos em nota na introdução deste trabalho, a diagramação do poema concreto oferece maior clareza quanto à sua espacialidade.

uma vez que há uma sugestão de intervenção, indicada pela palavra seguinte, “estanco”, que, por sua vez, detém “vermelho”. Se lido na vertical, de cima para baixo, temos, nos três primeiros blocos (da esquerda para a direita), a sequência “branco”, “vermelho”, “estanco”. Interpretamos, portanto, segundo essa disposição, a afirmação de “branco”, a ameaça de “vermelho”, a anulação de “vermelho”. No quarto bloco, o saldo do poema: a prevalência de “branco”.

Não pretendemos, com a leitura acima, limitar ou impor uma única via de interpretação do texto. Tentamos apenas assinalar alguns pontos que reforçam a ruptura do Concretismo com outras propostas estéticas. Sobretudo para realçar a questão do tratamento dado à espacialidade do poema, aqui entendida como diagramação. É interessante notar que a prática literária dos concretos anterior ao movimento já exibia a preocupação com a materialidade da escrita. Num poema de Décio Pignatari, “o jogral e a prostituta negra”, percebe-se isso claramente. O corpo do poema se sobrepõe ao corpo de uma prostituta: “Onde eras a mulher deitada, depois/ dos ofícios da penumbra, agora/ és um poema”⁶¹. (Curiosamente, em “Galáxias”, há um fragmento que apresenta a figura de uma mulher como o próprio livro: “fechada é um livro e aberta mulher”⁶².)

Nas manifestações posteriores ao movimento, a noção de concreção continua a ser o fundamento da criação literária. A profecia benjaminiana sobre a escrita que se conduziria para fora do objeto-livro realiza-se com as experiências de Augusto de Campos. A partir da década de 60, os textos de Augusto já se valiam de outros canais de comunicação como

⁶¹ CAMPOS *et al.* *Teoria da poesia concreta*, 2006, p. 58.

⁶² CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 46.

cartazes, computadores, projeções. Outros textos são apresentados em forma de objetos (poemóviles).⁶³ A escrita, definitivamente, sairia às ruas.

Como veremos a seguir, talvez de um modo mais radical, “Galáxias” parece incorporar a maturidade das experiências do Concretismo. Sobretudo se levarmos em consideração o ideal “pós-utópico” pensado por Haroldo de Campos, conforme veremos no Capítulo 4. Por isso, talvez, por se distanciar da linha de diagramação do movimento, a obra receba poucas considerações concernentes à sua espacialidade. Afinal, o desenho dos fragmentos de “Galáxias” nos remete à forma prosaica.

1.5. Haroldo de Campos

“A vanguarda literária, tal como a compreendo, envolve uma interpretação crítica do legado da tradição, através de sua ótica integrado no presente e feito contemporâneo.”⁶⁴

Com essas palavras, o poeta das “Galáxias” nos abre um caminho para a compreensão de sua escrita. O longo percurso de sua vida literária (1949-2003), que, conforme expusemos na introdução, abarca as prática de criação, crítica e transcrição, poderia ser resumido por essas linhas. Haroldo concebia a literatura como objeto dinâmico, em constante diálogo com as tradições, num movimento, por vezes, simultâneo de reverência e negação. O que apresentamos nos tópicos anteriores ilustra algumas das preferências literárias que foram retomadas pelos textos criativos do autor. Sublinhamos, nesse ponto, que esse dinamismo

⁶³ CAMPOS. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>>. Acessado em: 08/05/2009

⁶⁴ CAMPOS. *Pedra e luz na poesia de Dante*, 1998, p. 25.

seria assegurado por, pelo menos, dois recursos complementares: o artifício poético e a condensação da forma.

A literatura de Haroldo de Campos assume, ao longo de mais de 50 anos, o artifício como força motora de sua realização. É claro o labor dessa poesia. Cada palavra tenta assegurar a medida exata, a concreção do signo, a imagem precisa, ainda que essa precisão nos remeta à sua antítese, uma sugestão de delírio como veremos, sobretudo, nos capítulos 4 e 5. Isso é tangível em seu primeiro livro, *Auto do possesso* (1949), e, não menos, em “Galáxias” (1984) ou em “Crisantempo” (1998). Embora “labor” nos remeta a poéticas de orientação clássica, é importante que não confundi-lo aqui com o labor haroldiano, uma vez que aquele, como observamos – especialmente, em alguns poemas representativos do Parnasianismo brasileiro como “Profissão de fé”, de Olavo Bilac, e “Vaso grego”, de Alberto de Oliveira –, limita o poema a um objeto fechado e estático.

O artifício move-se em direção contrária nas criações de Haroldo. A poesia apresenta-se filtrada pela experiência crítica, que opera como condutora do texto e permite, pois, que ele siga um fluxo decidido. É importante que não se confunda isso com afirmação da legibilidade da obra. Em vez disso, o poeta visa à abertura de seu texto. Não se trata de tornar o texto ilegível, mas de multiplicar as possibilidades de sua recepção. Dessa forma, a recorrência à condensação de significados, conforme postulava Pound, torna-se a pedra de toque da poesia haroldiana.

Nesse sentido, a condensação haroldiana apresenta algumas peculiaridades em seu trajeto poético. Nos textos da primeira fase do autor, levando também em conta a leitura dos textos posteriores, notamos o início de uma escrita que parece se “encolher” (ainda que

timidamente), para que o branco da página possa ser tornar recurso poético. Os dísticos de “O faquir”, permeados por imagens de concreção (figuras), já dizem algo sobre essa condensação:

“Tenho a flauta nos beiços,
e sozinho modulo.

Onde quer que coloquem o eixo do mundo,
tenho a flauta; e modulo.

Há mulheres que vêm como najas dançantes
e desnalgam luares sobre mim, que modulo.

Há crianças que ordenham meu sopro,
e o merendam.”⁶⁵

A partir de “Ciropeia ou a educação do príncipe” (1952), o uso de palavras-valises, recurso, neste caso⁶⁶, joyciano por excelência, modifica e acentua a condensação dos textos: por intermédio de aglutinações ou de justaposições, as palavras concentram várias imagens simultâneas. Nessa longa metanarrativa, lemos algumas palavras compostas como “ÁUREAMUSARONDIAALÚVIA”⁶⁷ ou “núbilúbervólucrevoz”⁶⁸.

Os poemas da fase do Concretismo representariam o momento mais extremo de condensação, por tentarem propor leituras múltiplas a partir de uma forma minimalista, reduzida, como lemos no poema concreto transcrito no tópico anterior.

As obras posteriores ao movimento e, sobretudo, “Galáxias”, parecem distanciar-se da ideia de condensação, uma vez que costumam ser tomadas como exemplos de poética neobarroca, caracterizada pela verbosidade, pelo excesso: “Entramos aqui no território do exagero,

⁶⁵ CAMPOS. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*, 2008, p. 16.

⁶⁶ Reconhecemos, nesse ponto, o papel de Lewis Carrol como o precursor das palavras-valises. A escolha de Joyce como referência se deve às afinidades que Haroldo assumidamente mantinha com o autor de “Ulysses”.

⁶⁷ CAMPOS. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*, 2008, p. 49.

⁶⁸ CAMPOS. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*, 2008, p. 51.

desmedida, desmesura (...)”⁶⁹. Reservaremos parte do quarto capítulo para tratar dessa questão. Passemos, pois, para algumas considerações preliminares concernentes à nossa leitura dos espaços de “Galáxias”.

⁶⁹ DANIEL (Org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*, 2004, p. 18.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE ESPAÇO

2.1. O espaço e suas representações

Apresentaremos, neste tópico, algumas considerações preliminares sobre como a categoria espaço costuma ser analisada pela Teoria da Literatura. No Capítulo 4, daremos início à leitura dos recursos espaciais em “Galáxias”.

Nossa pesquisa, por se ocupar do espaço, ou melhor, dos espaços literários, não pretende pautar-se por conceitos específicos de outras áreas do conhecimento como a Física ou a Topografia, por exemplo, o que não impede que alguns tópicos apresentem interseções conceituais entre campos diferentes. Nesses casos, nossa competência não permite considerações senão superficiais. Reconhecemos, pois, a abrangência do conceito de espaço, com suas múltiplas abordagens, as quais costumam se delinear segundo perspectivas moduladas pelas diversas áreas do conhecimento. Segundo Luis Alberto Brandão, num artigo dedicado ao assunto, “Espaços literários e suas expansões”, essa multiplicidade de significações do termo justificaria sua “feição transdisciplinar”, por constar em “estudos que articulam distintas áreas – como Geografia, Teoria da Arte, Física, Filosofia, Teoria da Literatura (...)”.⁷⁰

⁷⁰ BRANDÃO. Espaço literários e suas expansões. *In: Aletria: Poéticas do espaço*, 2007, p. 207.

Mesmo assim, embora tentemos delimitar o conceito de espaço no âmbito dos Estudos Literários, deparamo-nos com algumas dificuldades: as considerações tangentes a “espaço” também variam nesse campo.

Para as escolas literárias de orientação realista do século XIX, o espaço operaria como elemento físico, concreto, assimilado por convenções sensoriais: a representação dar-se-ia por intermédio dos sentidos – sobretudo da visão: “o espaço seria, em primeiro lugar, aquilo que podemos perceber através de nosso corpo.”⁷¹ Com as vanguardas e as correntes teóricas imanentistas, nas primeiras décadas do século XX, a representação da realidade é relativizada, ou mesmo refutada; segundo Antoine Compagnon, a autorreferencialidade do texto tornar-se-ia prioridade⁷²; em outras palavras, ao banir de seu escopo a representação do mundo, a linguagem assumiria o papel de operador da espacialidade. Outros desdobramentos da questão do espaço são observados, ainda, nos Estudos Culturais, que tendem a concebê-lo como lugar de identidades, que, por sua vez, abrem perspectivas políticas, históricas, culturais.

2.2. O espaço como referencialidade

A abordagem da espacialidade feita pela literatura volta-se, tradicionalmente, para considerações sobre o espaço físico, o cenário da obra: “aqui se entende espaço como um ‘cenário’, ou seja, lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recursos de contextualização da ação”⁷³. A poética realista do século XIX, assim como outras correntes estéticas posteriores (o Romance de 30 e parte do romance contemporâneo no Brasil), por

⁷¹ BRANDÃO; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, 2001, p. 68.

⁷² COMPAGNON. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*, 2006, p. 97.

⁷³ BRANDÃO. Espaço literários e suas expansões. *In: Aletria: Poéticas do espaço*, 2007, p. 208.

priorizarem a descrição e a narração pormenorizadas, destacam-se nessa proposta de análise espacial. Aqui, o texto é tratado como reflexo da realidade da qual faz parte. Ademais, essa perspectiva é considerada imprescindível para a crítica e a literatura que se ocupam de motivos políticos e históricos.

Entretanto, esse tipo de abordagem torna-se problemático na medida em que a possibilidade de assimilação da realidade empírica pelo texto torna-se algo questionável. Afinal, o espaço empírico difere do literário, ficcional por excelência. Neste, por intermédio da operação criativa, estabelece-se uma rede de relações capazes de situar coisas ou pessoas num determinado contexto. Desse modo, a espacialidade representada na obra remete, num primeiro momento, a uma noção de concretude, ainda que essa concretude não seja plena: um texto não é capaz, por exemplo, de apresentar a textura ou o cheiro de um objeto, o que é dado por associações mentais. Em resumo, dentro desse universo ficcional, o espaço se apresentaria por demarcações geográficas, indicadoras do lugar por onde transitam personagens, pela delimitação de um campo de ação específico (uma floresta, uma casa, uma cidade, por exemplo). Sob essa perspectiva, a obra permitiria, por intermédio dos referentes representados, a observação de alguns recursos espaciais como deslocamento, estaticidade, ambientes externo e interno, particularidades formais (traços fisionômicos e arquitetônicos).

Nas poéticas da modernidade, o espaço como representação tem superado esse viés positivista, passando a ser concebido como elemento complementar à forma. Posto que nas poéticas do século XX e do atual há um nítido diálogo entre conteúdo e forma, torna-se plausível não só um resgate, como também uma reavaliação do papel da representação, como tem feito Luiz Costa Lima ao longo de sua carreira intelectual. O autor de “Mímesis: desafio ao pensamento” não elabora uma teoria especificamente sobre espaço. No entanto,

percebemos que “representação”, ou mesmo “*mimesis*”, que são os termos mais recorrentes na abordagem de Costa Lima, envolvem noções relativas ao espaço exterior à obra literária. Não pretendemos nos alongar nessa discussão, por ela exigir um detalhamento que foge dos limites deste trabalho. Ressaltamos apenas um trecho indispensável do livro de Costa Lima para um melhor esclarecimento do problema. O autor se opõe às correntes imanentistas ao declarar que “o divórcio entre arte e mundo, se bem que historicamente explicável, não é inevitável ou sequer desejável”⁷⁴. A justificativa parece simples: não há obra que não seja mediada por um sujeito ou por uma realidade precedentes à escrita.

De fato, algumas correntes teóricas que tentaram dar ênfase à linguagem, desvincilhando-se dos aparatos extratextuais (biografia, sociedade, história), como é o caso do Formalismo Russo, reconhecem também alguns fatores extratextuais. A primazia do texto não impediu, só para citar um exemplo, que os formalistas recorressem à História para a formulação das chamadas “séries literárias”, as quais marcariam os indícios de evolução da forma. Nem mesmo a vida social fora deixada de lado por esses teóricos: “a vida social relaciona-se com a literatura antes de tudo por seu aspecto verbal”, afirmava Iúri Tyniánov no conhecido texto “Da evolução literária”⁷⁵.

Em suma, o espaço como representação, ao lado do espaço da linguagem, constitui um dos aspectos indispensáveis para a análise literária. Se tentamos separar essas noções no Capítulo 4 – em relação a “Galáxias” –, conforme veremos, trata-se de um expediente didático, que busca acentuar algumas noções de caráter predominantemente referencial ou linguístico, o

⁷⁴ COSTA LIMA. *Mimesis*: desafio ao pensamento, 2000, p. 278.

⁷⁵ TYNIANOV. Da evolução literária. In: *Teoria da literatura*: formalistas russos, 1978, p. 114.

qual não perde de vista o diálogo entre forma e conteúdo da obra estudada. Afinal, esses dois pontos se complementam, legitimam, como bem observa Walter Benjamin, o “teor” da obra⁷⁶.

Os recursos que relacionamos acima, ainda que tentemos delimitar a noção de representação do espaço, deixam entrevistados alguns desdobramentos. Esse espaço que se exhibe, referencialmente, na obra só se torna possível pela mediação de um elemento focalizador – um narrador ou um eu lírico. O “cenário” só se torna apreensível pelo leitor à medida que uma voz ficcional não só o revele, mas, sobretudo, revele-o segundo um viés ideológico. O olhar do narrador implica seus próprios valores. Nesse ponto, Luis Alberto Brandão assinala que “o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação”⁷⁷. Desse modo, o narrador, também, seria considerado elemento espacial. Assim, o *flâneur* benjaminiano evidencia esse viés de maneira abrangente. Retomaremos mais detalhadamente esse ponto no capítulo seguinte, no qual abordaremos alguns dos aspectos espaciais na obra de Walter Benjamin.

Na literatura, a cidade seria o espaço privilegiado pelas poéticas da modernidade. Depois de Charles Baudelaire ela se tornaria cenário privilegiado pelos escritores, tornar-se-ia símbolo da Modernidade. Retomaremos essa questão no Capítulo 5, ao tratarmos da representação do cenário urbano em “Galáxias”.

⁷⁶ BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, 2000, p. 32.

⁷⁷ BRANDÃO. Espaço literários e suas expansões. *In: Aletria – Poéticas do espaço*, 2007, p. 211.

2.3. Espaço e linguagem

Se até aqui expusemos espaço como elemento referencial concreto, ou conjunto de relações referenciais concretas, torna-se instigante pensar estas palavras de Roland Barthes em *S/Z*:

“o discurso não tem nenhuma responsabilidade em relação ao real: no romance mais realista, o referente não tem ‘realidade’ (...) Em suma (...) o que se chama ‘real’ (na teoria do texto realista) nunca é mais do que um código de representação (de significação): nunca é um código de execução (...)”⁷⁸

O código de representação mencionado pelo ensaísta francês é dado exclusivamente pelo texto, que, por sua vez, não se refere ao que lhe é externo. Segundo Antoine Compagnon, Barthes nos chama a atenção para a ausência de realidade do referente⁷⁹ e atribui a ele o papel de elemento intertextual, uma vez que não se trata de “produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão *do discurso verdadeiro do mundo real*.”⁸⁰ Sob esse crivo, a literatura não copiaria o real, mas, sim, uma cópia (que é o próprio discurso), posto que a realidade é associada a um signo arbitrário. Essa arbitrariedade, baseando-se nos postulados de Ferdinand de Saussure, implica a autonomia do signo linguístico em relação à realidade evocada.⁸¹ (Não desconsideramos aqui que o signo é convencional: “cadeira” é uma sequência sonora arbitrária, mas não podemos chamar “cadeira” de “mesa”)⁸². Para Barthes, isso já seria um sinal de que a palavra, por natureza, dissocia-se da coisa à qual se refere. Em suma, o referente barthesiano apresenta-se como metadiscurso, o texto retoma outro texto, não um referente externo: a linguagem torna-se, pois, sua própria espacialidade.

⁷⁸ BARTHES. *S/Z*, 1992, p.109.

⁷⁹ COMPAGNON. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*, 2006, p. 110.

⁸⁰ COMPAGNON. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*, 2006, p. 110. (Grifo nosso)

⁸¹ SAUSSURE. *Curso de linguística geral*, 1974, p. 81.

⁸² SAUSSURE. *Curso de linguística geral*, 1974, p. 83.

As observações mostradas acima concebem a linguagem como elemento operador da espacialidade. Não há, na análise de Barthes, diga-se, qualquer referência direta à questão do espaço. No entanto, uma vez que, em acordo com as linhas teóricas apresentadas no tópico anterior (“O espaço como referencialidade”), tomamos a representação tradicional como elemento espacial, consideramos que o texto de Barthes, por negar essa representação, prioriza o espaço da linguagem.

Conforme apontamos, preliminarmente, no capítulo anterior, especificamente no tópico destinado à experiência poética em Mallarmé, Maurice Blanchot nos apresenta uma noção – que, de certo modo, antecipa a teoria barthesiana – pertinente sobre o espaço literário, embora isso não se dê de modo claro. Para Blanchot, à experiência poética subjaz o espaço da linguagem. Desse modo, o poeta “cria um objeto de linguagem”⁸³. Essa linguagem é designada pelo autor como “essencial”, em oposição à fala “bruta”, regida pelas leis do uso, ou seja, por finalidades específicas. A essência dessa linguagem é a sua pureza – compreendida aqui como autonomia –, incapaz de designar qualquer coisa. A palavra seria, então, fator de desaparecimento das coisas. Sob esse viés, o escritor torna-se secundário em relação à escrita:

“O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si. Na medida em que, escritor, ele legitima o que se escreve, nunca mais pode exprimir-se e ainda menos falar para ti nem dar a palavra a outrem. Aí onde está, só fala o ser – o que significa que a palavra já não fala, mas é, mas consagra-se, à pura passividade do ser.”⁸⁴

⁸³ BLANCHOT. *O espaço literário*, 1987, p. 35.

⁸⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, 1987, p. 17.

A força dessa linguagem – o seu *ser* – é, segundo Blanchot, reforçada por elementos que realçam a sua materialidade: sons, figuras, ritmos “num espaço unificado e soberanamente autônomo”⁸⁵.

Outras correntes teóricas, ainda no início do século XX, como o *New Criticism*, o já citado Formalismo Russo e o Estruturalismo já haviam apontado para a autonomia da linguagem em relação aos referentes externos ao texto. O princípio geral dessas correntes teóricas, conhecidas como imanentistas, por privilegiarem a espacialidade da linguagem, parte do pressuposto de que a realidade não é representável. Como bem observa Compagnon, ao discorrer sobre os precursores dessa teoria, Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce, “o referente não existe fora da linguagem, mas é produzido pela significação, depende da interpretação.”⁸⁶

2.4. O espaço sensorial

Ao refutarem possíveis associações da obra literária com uma realidade física, histórico-social ou biográfica, as correntes imanentistas voltavam-se para os procedimentos linguísticos da composição. Por isso, prezavam pela materialidade do signo, sobretudo em relação a obras que, como “Galáxias”, se orientam por incursões sonoras e visuais. Torna-se, portanto, relevante pensar a espacialidade em relação à recepção da obra. Contudo, não pensamos numa recepção enquanto operação intelectual, cognitiva.

⁸⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, 1987, p. 35.

⁸⁶ COMPAGNON. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*, 2006, p. 99.

Ao lidar com a materialidade do texto, a leitura pressupõe uma série de intervenções sensoriais, sejam elas conscientes ou não. Nos textos que exploram sua própria materialidade, seguindo os preceitos de Brandão e Pessôa, “o signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também *sentido* em sua concretude”⁸⁷. O poema de e e cummings a seguir, na tradução de Augusto de Campos, ilustra bem isso.

“o
 céu
 era
 açucar lu
 minoso
 comestível
 vivos
 cravos tímidos
 limões
 verdes frios s choc
 olate
 s.
 so b,
 uma lo
 co
 mo
 tiva c uspi
 ndo
 vi
 o
 letas.”⁸⁸

A princípio, a disposição gráfica do texto, sintática e morfologicamente fraturado, salta aos olhos do leitor: o texto exemplifica isso por intermédio de frases e palavras fragmentadas e de um desenho que, iconicamente, sugerem uma significação. Além disso, a sonoridade, marcada por aliterações e assonâncias como no trecho “comestível/ vivos/ cravos tímidos” (assinaladas pela repetição do /v/ e do /i/, respectivamente) impõe-se como recurso inerente à forma do poema. Esses dois expedientes, por mais que sejam dados por um elemento focalizador, pressupõem uma participação corporal do leitor. A mediação do corpo, especialmente por

⁸⁷ BRANDÃO; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, 2001, p. 74. (Grifo nosso)

⁸⁸ CUMMINGS. *40 poemas*, 1986, p. 3.

intermédio da visão e da audição⁸⁹, associa-se diretamente à construção de sentido do poema. O corpo cumpre, pois, a função que designamos aqui como “espaço sensorial”.

É importante que não se confunda essa noção com a estética da recepção de Hans Robert Jauss. Primeiro porque o autor não molda sua teoria pelo viés da espacialidade. Jauss acolhe o leitor sobretudo como fator de cognição e de configuração estética, determinante para uma revisão da historiografia literária e não como elemento que lida, por intermédio do corpo, com a materialidade da escrita.⁹⁰

Talvez nossa argumentação se aproxime do sentido de *performance* tal como o concebe Paul Zumthor para se referir à obra poética. Para o autor genebrino, o termo associa-se à recepção do texto poético como “um momento privilegiado da ‘recepção’: aquele em que um enunciado é *realmente* recebido”⁹¹. Desse modo, “*performance*” designaria “a materialização de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais.”⁹² Ou seja, uma realização poética plena implicaria uma “perspectiva dos ritmos biológicos”⁹³. Por isso, em detrimento da representação, a presentificação:

“somente o som e a ‘presença’ realizam a poesia. O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz: nos interstícios da linguagem imiscui-se, pela operação vocal, o desejo de se desvencilhar dos laços da língua natural, de se evadir diante de uma plenitude que não será mais do que pura presença.”⁹⁴

⁸⁹ Evidentemente, pensamos, nesse ponto, na oralização do texto.

⁹⁰ JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1994, p. 23.

⁹¹ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*: entrevistas e ensaios, 2005, p. 141. (Grifo do autor)

⁹² ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*: entrevistas e ensaios, 2005, p. 55.

⁹³ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*: entrevistas e ensaios, 2005, p. 139.

⁹⁴ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*: entrevistas e ensaios, 2005, p. 145.

Nesse sentido, o autor estabelece níveis de *performance*. Entre eles, o instante de oralização do poema, que consagraria a performance completa.

Torna-se relevante assinalar, nesse ponto, que as proposições de Zumthor ultrapassam a noção de espaço sensorial formulada aqui. Nosso argumento se sustenta, sobretudo, pela primazia da materialidade signica do texto. Uma vez que à escrita de “Galáxias” subjaz, claramente, esse modelo, consideramos o espaço corporal como elemento indispensável para uma recepção plena da obra. Talvez isso tenha levado Haroldo a oralizar, em 1992, 16 dos fragmentos galácticos, acompanhado por Alberto Marsicano à cítara. A formulação de Paul Zumthor em torno da *performance* poética não parte apenas de uma literatura que lida diretamente com a materialidade poética conforme observamos na leitura de “Galáxias”. Ela é mais ampla. Para o autor, a *performance* é uma intervenção necessária para se conceber qualquer obra enquanto poética: “A obra poética é, dessa forma, o fruto de um dado textual e de uma ação sociocorporal”⁹⁵.

Nas considerações de Zumthor, diga-se, o corpo não é concebido como espaço, mas como mediador da voz, que, por seu turno, desempenharia a função de elemento espacializador, uma vez que ela se funde ao espaço empírico ao expandir-se. Apesar de recorrer a “espaço” em vários momentos dos ensaios que compõem “Escritura e nomadismo”, o autor não oferece um conceito específico para termo. Desse modo, compreendemos “espaço” enquanto meio exterior ao corpo.

⁹⁵ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*: entrevistas e ensaios, 2005, p. 144.

2.5. O tempo no espaço

Outro modo de análise da espacialidade tende a considerar os elementos espaciais representados como indício de temporalidade. O tempo, preconizado por Albert Einstein como quarta dimensão do espaço em sua Teoria da Relatividade, torna-se, então, imprescindível para a análise do espaço.

É instigante pensar, nesse ponto, o que propõe Gotthold Ephraim Lessing no texto que se tornaria uma das principais referências sobre as proximidades entre artes plásticas e literatura, “Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia”. No capítulo XVI do livro, orientando-se pela tradição clássica, Lessing propõe distinções entre artes espaciais e temporais. A classificação das primeiras – representadas pela pintura e pela escultura – dar-se-ia pela designação de relações entre elementos concretos, captados pela visão: “Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura.”⁹⁶

As artes temporais, por sua vez, seriam caracterizadas de outro modo. A articulação dos sons que compõem a poesia são apreendidos por meio de uma ordenação temporal, assim como ocorre na música.⁹⁷ O próprio fluxo de leitura definiria esse encadeamento temporal. A apreensão de imagens – aqui representadas por signos linguísticos, e não por ícones, como é o caso das artes plásticas – orienta-se pelo fluxo sintático. É pertinente ressaltar que os modelos de que se serviria Lessing exemplificam narrativas clássicas, mal tangidas pelos recursos de

⁹⁶ LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, 1998, p. 193.

⁹⁷ LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, 1998, p. 194.

fragmentação e de diagramação que se iniciam especialmente com as vanguardas e nas poéticas posteriores. Esses recursos comumente criam um efeito de suspensão da cronologia narrativa, evidenciando o traço de simultaneidade das imagens do texto. Lessing observaria essa relação de concomitância pela disposição dos objetos representados nas pinturas.

Embora esses pontos pareçam demasiado rígidos em relação ao que propõem, eles não o são. Isso porque, ao priorizar a pintura enquanto arte espacial, Lessing não exclui de sua análise o tempo: afinal, os corpos existem neste. Na pintura, há a representação de um fragmento de uma ação, o clímax desta. E, ainda, a representação de um quadro, mesmo sendo estática, indicaria a relação de concomitância entre os corpos.⁹⁸ Por outro lado, levando-se em conta que a poesia representa, por analogia – “indiretamente, os corpos em realidade”, nas palavras de Lessing – , infere-se que há, nessa correspondência, um espaço ocorrente.

Essas anotações nos servirão de complemento ao que encontraremos em “Galáxias”. O espaço nessa obra obviamente pressupõe tempo. Por isso, a partir da abordagem espacial, poderemos também apontar algumas particularidades sobre o tempo em “Galáxias”. Nossas observações, diga-se, não pretendem estabelecer medidas valorativas entre esses dois aspectos, embora acreditemos que a arquitetura sintático-semântica de “Galáxias”, além de sua configuração diagramática, definam suas propriedades temporais. Nesse sentido, por se tratar de um texto fragmentado, percebe-se que a ordenação aparentemente aleatória de imagens suspende a ordenação linear do tempo. Sobretudo se observarmos que o texto justapõe imagens representantes de épocas diversas.

⁹⁸ LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, 1998, p. 193.

O livro prioriza a suspensão de relações causais, em favor de uma organização temporal que privilegia relações simultâneas. Não por acaso, essa disposição temporal ressalta o caráter sincrônico da poética haroldiana. Esse fator, é importante ressaltar, não exclui os modos de representação do espaço. Tanto que ele é o elemento chave deste trabalho. Ou seja, nossa orientação vai de encontro às definições apresentadas por Lessing, uma vez que privilegia a leitura do espaço numa obra poética, o que para o autor de *Laocoonte* seria destaque nas artes plásticas. Nesse sentido, destacamos dois aspectos espaciais em “Galáxias”, que, diga-se de passagem, carregam indícios de tempo: a referencialidade do texto, que aponta para elementos pertencentes a uma realidade empírica; a disposição gráfica do texto, que chega a se conceber, por exemplo, em um dos fragmentos do livro, como uma obra de caráter plástico, ou seja, um texto concebido enquanto tela – uma tela de Lucas Cranach, como veremos no Capítulo 4.

Nossa argumentação talvez ganhe contornos mais nítidos no capítulo a seguir, no qual tentaremos detalhar a relação espaço-tempo, discorrendo sobre algumas interseções entre o tratamento dado ao espaço na obra de Walter Benjamin e em “Galáxias”.

3. O ESPAÇO NA OBRA DE WALTER BENJAMIN

As noções de espaço observadas em “Galáxias” marcam pontos de convergência com as obras de Walter Benjamin. Observam-se, nos dois autores, algumas características não só da representação tradicional do espaço, mas, especialmente, do que poderíamos considerar como desdobramentos dessa representação. Benjamin, assim como Haroldo, não elabora um conceito específico de espaço. Este é dado implicitamente nas obras de ambos. Assim, com o objetivo de evidenciar um diálogo teórico entre os dois autores, consideramos importante a digressão a seguir, que propõe a leitura de alguns expedientes espaciais benjaminianos perfeitamente aplicáveis à nossa leitura de “Galáxias”, tais como a focalização do espaço urbano, a inserção de um sujeito focalizador em trânsito nesse espaço – o *flâneur* –, a opção pela forma fragmentária. Este capítulo tenta, portanto, esclarecer as principais linhas de análise que orientam nossa leitura de “Galáxias”.⁹⁹

Antes de iniciarmos esse ponto, é importante que se esclareça o que talvez seja uma lacuna neste trabalho. Embora a colaboração de Mikhail Bakhtin acerca da representação do espaço na obra literária seja fundamental para qualquer pesquisa que lide com essa questão, optamos por não inseri-la em nosso *corpus*. Alguns conceitos bakhtinianos como o de cronotopo, realismo grotesco, representação carnavalesca poderiam, sem dúvida, se enquadrar neste trabalho. Entretanto, nosso recorte privilegia outras visões do espaço, por uma questão de afinidades plausíveis em relação à obra escolhida. Vejamos, portanto, como o espaço lido na obra de Walter Benjamin coincide com o que veremos nos capítulos a seguir (Capítulos 4 e 5) acerca de “Galáxias”.

⁹⁹ A prioridade dada a Benjamin, diga-se, não pretende ser absoluta. Portanto, o trabalho não perde de vista de outras linhas teóricas.

3.1. O texto, a cidade

Ao propor um novo modelo de abordagem historiográfica, Walter Benjamin nos remete a algumas considerações relevantes sobre o espaço em seus textos¹⁰⁰. A obra desse pensador situa-se entre a experiência epistemológica e a criação literária. Nesse sentido, a representação do espaço parece definir essas duas linhas, ainda que apareçam amalgamadas. Alguns ensaios de Benjamin guiam-se pela representação da realidade, embora isso se dê por vias não convencionais. Não se trata de uma abordagem puramente mimética, extratextual, como veremos à frente. O cenário urbano com seus rastros, trapos, ruínas, passagens é tomado pelo olhar de andarilhos que, de algum modo, transmitem as inquietações da grande metrópole.

Outros ensaios do autor, ao considerarem a simultaneidade que caracteriza a representação da metrópole moderna, fazem com que o texto tome rumos imprevistos: a justaposição de imagens fixa uma estrutura textual que “desenha” a cidade. Nega-se aqui a noção de causalidade do tempo, pois não há uma sucessão linear de eventos. As coisas são representadas em relação de concomitância. E, a partir dessa noção de texto estruturado em fragmentos, sugerimos a reflexão sobre um desdobramento que emerge de um horizonte de expectativa do leitor: é possível, a partir da leitura da estrutura como referente à organização espacial da metrópole moderna, considerar esses textos desconexos em relação ao espaço da linguagem. Ou seja, dentro dessa estrutura textual, onde percebemos uma construção específica, a do fragmento, podemos observar a autonomia da linguagem, de uma linguagem que se nega, pelo menos, à representação convencional.

¹⁰⁰ Livros de W. Benjamin utilizados neste capítulo: *Obras escolhidas v. I* (1996), *II* (2000), *III* (2000) e *Passagens* (2006).

Em suma, ao analisar essas duas possibilidades de representação – a referencial e a textual – concebemos “espaço” como junção de quatro dimensões: um sistema referencial que pressupõe verticalidade, horizontalidade, profundidade e temporalidade. Nos textos de Benjamin, talvez isso fique mais claro. Para formular sua “fisiognomia” da cidade, o autor vale-se de objetos variados ou construções que não só preenchem o espaço, como também funcionam como referentes históricos.

3.2. A cidade-escrita

A escrita de Walter Benjamin parece retomar a fragmentação do Romantismo alemão¹⁰¹. Sobretudo se levarmos em conta a redação de textos como “Rua de mão única”, “Infância em Berlim”, “Imagens do pensamento” e seu estudo inacabado, “Obra das passagens”. Esses escritos compõem-se de vários fragmentos, sem haver um alinhamento que os configure como sequência cronológica ou temática. O fragmento é tomado como gênero. Mas um gênero de gêneros, que nega a idéia de unicidade.

Esse caráter de estilhaçamento e de multiplicidade revela um dos aspectos essenciais da obra benjaminiana: a noção de simultaneidade. A partir dessa noção, é possível ler a estrutura desses textos enquanto configuração da cidade. A propósito disso, Willi Bolle assinala a seguinte consideração:

¹⁰¹ Todas as referências ao Romantismo aqui dizem respeito ao grupo de Jena, uma vez que há outras expressões desse movimento na Alemanha.

“A estética benjaminiana do fragmento, que abrange toda uma gama de subgêneros, representa a experiência da vida moderna não apenas tematicamente, mas o fragmento como forma expressa do ritmo urbano.”¹⁰²

A escrita de Benjamin acolhe os signos da cidade. Arte, pessoas (aqui reificadas pelo fetichismo da mercadoria), objetos, automóveis configuram e preenchem o espaço urbano, sem qualquer ordenação hierárquica. O autor abre mão de referentes centrais, índices de dominação. Recorre a imagens banais, marginalizadas: artigos de papelaria, mendigos, cerveja, prostitutas. Esses referentes contam a história da metrópole moderna e, ao contá-la, o texto estrutura-se de maneira desconexa. Ele abandona o ponto de vista positivista, que hierarquiza as coisas da cidade; eliminam-se, pois, as relações de poder. Num dos fragmentos de “Rua de mão única”, lê-se:

“Todas as religiões reverenciavam o mendigo. Pois ele documenta que espírito e fundamento, conseqüências e princípio, uma questão tão sóbria e banal quanto sagrada e vitalizante, como era o dar esmolas, faltam vergonhosamente.”¹⁰³

E, ainda, em “Passagens”: “Enquanto houver um mendigo, ainda haverá mito”¹⁰⁴.

A estrutura desses textos pode ser analisada como um diálogo com o espaço físico da metrópole moderna. Segundo Willi Bolle, “Benjamin adapta esse gênero [o fragmento] para um cenário urbano”¹⁰⁵. A espacialidade em Benjamin, sobretudo na “Obra das passagens”, é assegurada pelas referências topográficas urbanas e pelo aspecto formal do texto. Por isso, Bolle nos chama a atenção para o caráter espacial dessa escrita:

¹⁰² BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000, p. 158.

¹⁰³ BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, 2000, p. 67.

¹⁰⁴ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p. 444.

¹⁰⁵ BOLLE. “Um painel com milhares de lâmpadas”: Metrópole e megacidade. *In: Passagens*, 2006, p. 1145.

“Estamos diante de uma escrita visual-espacial, baseada na tradição dos grafismos e diagramas, pictogramas e hieróglifos, ou seja, na tradição da semelhança do escrito com o representado; esta forma de escrita opõe-se a uma outra, narrativa-sequencial, dentro da tradição de representar a realidade por meio de sons, uma escrita alfabética, regida pela arbitrariedade do signo”¹⁰⁶

Sob essa perspectiva de leitura, fica evidente uma nova compreensão de crítica, que não se define, tradicionalmente, enquanto tal. Em Benjamin, a criação artística mistura-se à reflexão. É importante não confundir isso com a matriz crítica do Romantismo alemão, embora ela tenha exercido forte influência sobre o pensador alemão.¹⁰⁷ Percebemos, assim, um relativo espírito de provocação do autor em relação ao discurso da filosofia tradicional. Afinal, a estrutura textual enquanto espaço talvez seja mais perceptível em obras puramente literárias. O discurso científico, ainda preso a modelos racionalistas, não se aventura tanto pelas vias benjaminianas, embora Nietzsche e Freud já houvessem reavaliado o lugar da razão nas ciências.

Esse modelo de texto, que justapõe imagens aleatórias, cabe na definição de ensaio elaborada por Theodor W. Adorno, um dos principais interlocutores de Walter Benjamin. Num texto intitulado “O ensaio como forma”, Adorno caracteriza o gênero ensaístico por uma liberdade da escrita, que coloca em primeiro plano a abertura epistemológica do objeto de pesquisa. O escritor, dentro dessa noção, deve abandonar conceitos estáticos. O ensaio é o gênero da instabilidade, da ambiguidade, do dinamismo. Evita o lugar-comum, uma vez que, exclui de seu âmbito a noção de dedução definitiva¹⁰⁸. O elogio ao colega, em relação a essas propriedades do ensaio, é expresso numa parte desse texto: “Nisso Benjamin foi o mestre

¹⁰⁶ BOLLE. “Um painel com milhares de lâmpadas”: Metrópole e megacidade. In: *Passagens*, 2006, p. 1148.

¹⁰⁷ Ao tratarmos da questão do inconsciente coletivo na obra de Benjamin, no tópico seguinte, talvez isso fique mais claro.

¹⁰⁸ ADORNO. *Notas de literatura I*, 2003, p. 27.

insuperável.”¹⁰⁹ Em resumo, tiremos um recorte desse ensaio, que nos parece bastante apropriado à nossa análise dos textos de Benjamin:

“Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços [do ensaio] ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram.”¹¹⁰

Walter Benjamin tece seus fundamentos historiográficos partindo desse pressuposto de abertura do objeto científico. O discurso histórico ganha novas perspectivas, conduz-se por meios criativos. O ponto de vista da criança, que “não tem como ser um ser racional”¹¹¹, em “Infância em Berlim”, por exemplo, tenta encenar uma visão ainda desvinculada de valores racionalistas – ainda que essa perspectiva não seja exatamente a de uma criança.

Há, portanto, nos textos de Benjamin, essa ambivalência que reúne experiência crítica e literária. O fragmento deriva, não só do Romantismo, mas é atualizado pelas experiências artísticas da época do autor. Willi Bolle ressalta que o fragmento benjaminiano relaciona-se com a montagem, recurso típico das experiências de vanguarda. Benjamin, como espectador atento às manifestações vanguardistas, sobretudo, às surrealistas, também submete seu modelo de historiografia a esse princípio de montagem¹¹². Evidentemente, havia nisso uma contaminação da idéia de simultaneidade.

Mallarmé é resgatado como precursor das montagens. A idéia de composição literária a partir do reclame publicitário, do *layout* jornalístico, espaço onde não há relações temáticas ou formais entre textos, ou onde diversos tipos de imagens aparecem em concomitância, fascina

¹⁰⁹ ADORNO. *Notas de literatura I*, 2003, p. 29.

¹¹⁰ ADORNO. *Notas de literatura I*, 2003, p. 16.

¹¹¹ OTTE. “Infância em Berlim”: uma autobiografia de Walter Benjamin, *In: Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 2006, p. 25.

¹¹² BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000, p. 88.

Walter Benjamin. Um dos fragmentos de “Rua de mão única”, ao referir-se à poética de Mallarmé, questiona, como mostramos anteriormente, no primeiro capítulo, o formato livresco tradicional.¹¹³

Percebemos que a origem dessa nova forma de expressão é técnica: ela acompanha o desenvolvimento industrial e tecnológico da metrópole. No entanto, interpretamos a apropriação que a literatura faz desses recursos como elemento mediador da escrita de Benjamin. Afinal, o autor não exclui, como vimos, a representação artística como possibilidade de fundamentação de seu pensamento científico.

Levando em conta o que expusemos até aqui, percebemos que a articulação fragmentária do texto benjaminiano nos conduz à idéia de que o livro pode ser tomado como espaço que, por sua vez, acolhe estruturas linguísticas que justapõem imagens que podem ser lidas como representação da simultaneidade das coisas que ocupam o espaço urbano. Essa estrutura, de fato, pode ser considerada referencial, na medida em que nos remete a algo situado para fora do texto, o espaço da metrópole – lembramos que essa forma exclui a concepção de temporalidade linear, não se enquadrando, portanto, no modelo de escrita referencial, que costuma a valorizar os efeitos temporais de causa e consequência.

Vale ainda ressaltar o papel das citações na escrita de Benjamin. Em “Passagens”, há citações em quase todos os fragmentos, que compõem, predominantemente, essa obra. Esse recurso interrompe a continuidade da narrativa histórica, uma vez que essa também se assimila à escrita.

¹¹³ BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, 2000, p. 28.

Ademais, como desdobramento do texto enquanto estrutura que ocupa o espaço do livro, sugerimos a leitura desses ensaios, levando em consideração seu aspecto literário. Dentro dessa proposta, o leitor põe-se diante de “Rua de mão única”, só para citar um exemplo, com o intento de fruir o espaço da linguagem. As palavras apontam para algo exterior ao texto, como também modulam a forma do texto. O fragmento passa a assumir um papel fundamental dentro dessa proposta. Ele valoriza a autorreferencialidade do texto, o que nos remete à metalinguagem: o texto tematiza sua própria estrutura. As palavras de Maria Esther Maciel sobre os poemas críticos, talvez, elucidem isso: “nesse movimento de explorar radicalmente a sua auto-suficiência, enquanto linguagem despersonalizada, o poema crítico acabou também assumindo, em certos momentos, a intrigante tarefa de se autodestruir criativamente”¹¹⁴.

3.3. A escrita da cidade

O espaço da metrópole moderna orienta a historiografia em Walter Benjamin. Essa afirmação parece redundante. No entanto, é instigante pensar como isso ocorre. A leitura dos textos de Benjamin que tentam instaurar um novo modelo de História esclarece, em alguns pontos, como o espaço se move em direção à escrita. Aqui nos guiaremos, especialmente, pelas teses “Sobre o conceito de História”¹¹⁵, “Paris do Segundo Império”, e “Passagens”. O movimento de nossa análise, ao contrário do tópico anterior, que partiu da estrutura do texto para a extratextualidade, parte, agora, do espaço extratextual para a escrita. Nesse sentido, é importante acentuarmos, mais uma vez, que não se trata de um simples espelhamento da realidade no texto. Arriscaremos, pois, uma explicação.

¹¹⁴ MACIEL. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da Modernidade. In: *Revista de estudos de Literatura*, 1994, p. 80.

¹¹⁵ In: *Obras escolhidas (II)*: Magia e técnica, arte e política.

Nas teses sobre o conceito de História¹¹⁶, numa via contrária à do historicismo progressista, que privilegiava o *continuum* histórico pela perspectiva das classes mais elevadas, Walter Benjamin tenta resgatar o passado a partir dos elementos que preenchem o espaço da metrópole, sem estabelecer entre eles relações hierárquicas. Essa nova orientação dialetiza o passado e o “agora” do autor. Por intermédio de uma abordagem “fisiognômica”, que busca uma compreensão dos fatos a partir dos traços perceptíveis da cidade, como se observam, por exemplo, expressões num rosto, Benjamin delineia um novo discurso historiográfico. A metrópole é personificada e seu caráter só pode ser apreendido a partir desses traços fisiognômicos.

Esse modelo dialético propõe o resgate de um objeto do passado que serviria de metonímia de um fato histórico. A lembrança de um móvel, por exemplo, pode trazer à tona fatos históricos, hipóteses sobre as circunstâncias em que ocorreram esses eventos. Para que isso se efetue, Benjamin recorre à literatura e à psicanálise.

A imagem historiográfica de Paris é dada a partir de textos literários; especialmente os de Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Proust. Nesse âmbito é que surgem algumas das imagens mais recorrentes nos textos de Benjamin. O trapeiro, o colecionador, o museu de cera, a iluminação a gás, os reclames e, sobretudo, o *flâneur* e as passagens compõem esse universo representado pela literatura e, por conseguinte, recolhido por Benjamin. Tomemos como exemplo a imagem do *flâneur*, uma vez que ela mantém uma relação com as outras demais, para termos uma noção de como a História é delineada pelas mãos do autor.

¹¹⁶ Trata-se dos últimos textos escritos por W. Benjamin, publicados após sua morte em 1940.

O *flâneur* entra em cena a partir da construção das passagens parisienses, na década de 30 do século XIX. Essa personagem paradoxal, que se encontra “no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa”¹¹⁷, que caminha pelo labirinto da metrópole sem ser notado e que observa, perspicazmente, o fervilhar desse lugar caótico, surpreende. Ele medeia o olhar de Benjamin para o passado. O autor de “Infância em Berlim” recupera, a partir do olhar dessa personagem, os traços fisiognômicos da “capital do século XIX”.

“Com a aproximação de seus passos [do *flâneur*], o lugar já começa a se animar; sem fala e sem espírito, sua simples e íntima proximidade já dá sinais e instruções. Ele está diante da Notre-Dame de Lorrete, e suas solas recordam: este é o lugar onde outrora o cavalo suplementar – o *cheval de renfort* – se atrelava ao ônibus que subia a Rue des Martyrs até Montmartre.”¹¹⁸

A escrita de Baudelaire torna-se, enfim, imprescindível para Benjamin. Afinal, o espaço referencial de sua poesia dá ao pesquisador os indícios históricos de uma época. Num texto como “Paris do Segundo Império”, isso fica bastante evidente. Nesse texto, Benjamin tenta acompanhar o flânar do poeta pela Paris do século XIX. As impressões de Baudelaire diante daquela sociedade são observadas por Benjamin e relacionadas às questões sociais. “Baudelaire torna-se *alter ego* de Benjamin”¹¹⁹ (E, nesse sentido, por que não dizer que Haroldo de Campos torna-se o *alter ego* de Benjamin?). Dessa leitura de cunho sociológico, emerge a “imagem prenhe de história”¹²⁰. Ao referir-se ao poema “O vinho dos trapeiros”, Benjamin observa:

“Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor. Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira situada na rua. O trapeiro fascinava a sua época.”¹²¹

¹¹⁷ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p. 47.

¹¹⁸ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p. 462.

¹¹⁹ BOLLE. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, 2000, p. 74.

¹²⁰ BOLLE. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, 2000, p. 42.

¹²¹ BENJAMIN. *Obras escolhidas III*, 2000, p. 16.

Seguindo esse trajeto, Walter Benjamin tenta não só reconstruir a história do século XIX, mas também acompanhar o desenvolvimento da mentalidade da classe média, responsável pela subida de Hitler ao poder: “Benjamin viu uma chave para a compreensão do fascismo numa investigação sobre a formação da mentalidade dessa classe [média]”¹²². A imagem dialética cumpre, então, a função de resgatar o passado com os olhos do presente, do “agora da conhecibilidade”, para usar uma expressão benjaminiana – , que nos remete inevitavelmente à noção de “pós-utopia” de Haroldo. Desse modo, toda essa constelação de imagens filtradas pelo olhar do *flâneur* é resgatada pelo prisma do presente do autor.

“Ele [o historiador] capta a configuração em que sua época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda o conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.”¹²³

Não se trata, pois, de resgatar o passado como causa do presente. Segundo Georg Otte, “é o presente que provoca o ‘relampejar’ da ‘imagem do passado’, revelando suas afinidades com uma época distante”¹²⁴.

Nesse ponto, há um traço que se distancia do que observaremos em “Galáxias”, mas que não deixa de ser digno de menção. Benjamin recorre também à psicanálise para fundamentar seu projeto. A interpretação do sonho faz parte dos critérios metodológicos do novo historiador. O universo onírico de uma geração deixa vestígios que revelam a mitologia da metrópole moderna.

“(…) a coletividade sonhadora, que mergulha nas passagens como no interior de seu próprio corpo. Devemos segui-la para interpretarmos o século XIX como sua visão onírica.”¹²⁵

¹²² BOLLE. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, 2000, p. 70.

¹²³ BENJAMIN. *Obras escolhidas*, 1996, p. 232.

¹²⁴ OTTE. Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra de tardia de Walter Benjamin. In: *Teses 1994*, p. 67.

É interessante tomarmos aqui um recorte de “Rua de mão única”. Numa posição que lembra bastante, mas de modo avesso, a imaginação material de Gaston Bachelard (“Sonha-se antes de contemplar.”¹²⁶), Benjamin chega a afirmar que “Matéria é o sonhado”¹²⁷. Ou seja, o sonho interpretado remete a uma realidade, que não é a do historiador.

Ao utilizar-se da imagem onírica, Benjamin deixa clara a influência da estética surrealista. Afinal, para esse movimento, o sonho expressa a mitologia de uma época. Por outra via, o método de Benjamin propõe um “despertar”, elemento que o diferenciaria dos surrealistas: “(...) enquanto Aragon permanece na esfera do sonho, propõe-se aqui encontrar a constelação do despertar.”¹²⁸ Os sonhos do coletivo estão, portanto, materializados nas passagens parisienses, e são captados pelo *flâneur*. Nesse sentido, as construções que permeiam a obra de Benjamin representam o subconsciente. A imagem dialética constrói-se a partir de um “choque”, como bem definiu o autor: o passado deve ser compreendido como novidade. O presente do autor serve para manter essa ruptura, esse distanciamento. “As imagens oníricas só se tornam legíveis na medida em que o presente é percebido como um ‘despertar` num ‘agora da conhecibilidade`, ao qual os sonhos se referem”¹²⁹.

¹²⁵ BENJAMIN *apud* BOLLE. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, 2000, p. 63.

¹²⁶ BACHELARD. *A água e os sonhos*, 2002, p. 5.

¹²⁷ BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, 2000, p. 32.

¹²⁸ BENJAMIN *apud* BOLLE. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, 2000, p. 60.

¹²⁹ BOLLE. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, 2000, p. 64.

3.4. Interseções

O espaço benjaminiano nos orienta em relação aos possíveis percursos teóricos que nossa leitura de “Galáxias” poderá percorrer. Em ambos os autores, é tangente a primazia dada ao ambiente urbano, considerando suas múltiplas faces e vestígios. Para ambos, o livro é tomado como abrigo da plenitude do mundo; por intermédio de uma metáfora benjaminiana, assinala o poeta paulista: “Monadologicamente, em cada fragmento, estão todas e cada uma das ‘Galáxias’”¹³⁰. E, por reconhecerem esse fator de multiplicidade de imagens e eventos correlacionados a um infinito de combinações, Haroldo e Benjamin partilham o gosto pela obra aberta. Para o pensador alemão, “a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de se desenrolar dentro de molduras literárias”¹³¹.

Vale ressaltar, nesse ponto, que, embora Benjamin e Haroldo partilhem esses pontos, cada projeto se destaca à sua maneira. Para o autor alemão, o texto, elemento capaz de captar o “relampejar” dos fatos, operaria como indicador de uma evolução, sobretudo no âmbito histórico-social. E, ainda: esse texto da “agoridade” guia-se, de algum modo, pela representação onírica. Para o poeta, a escrita seria um veículo para a compreensão das formas literárias. Talvez este seja o aspecto mais ensaístico de “Galáxias”, diga-se de passagem. Aqui a “agoridade”, renomeada por Haroldo como “pós-utopia”, indicaria a presentificação da forma. Ou seja, em Benjamin a escrita cumpriria uma função epistemológica¹³², em Haroldo, estética.

¹³⁰ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, 2004, p. 272.

¹³¹ BENJAMIN. *Obras escolhidas II*, 2000, p.11.

¹³² Não perdemos de vista a preocupação estética da escrita de Walter Benjamin. Apenas reforçamos sua feição essencial.

Em resumo, as afinidades observadas tentam justificar a leitura de “Galáxias” sob o viés benjaminiano. Por se tratar de um texto labiríntico, em que cada dobra se torna desafio para o leitor, e, por ser uma obra que não se enquadra perfeitamente em uma linha teórica específica, inclusive, na do próprio Haroldo, como veremos à frente, “Galáxias” poderá abrir novas possibilidades de leitura. Não só de seu próprio corpo textual, como também de correntes teóricas cujos campos de análise costumam se restringir, pelos próprios críticos e pesquisadores, a um gênero específico.

As leituras de “Galáxias” que pudemos acompanhar de perto costumam marcar os recursos formais e temáticos do livro, considerando as predileções crítico-literárias e, mesmo, biográficas do autor.¹³³ Nesse sentido, tentaremos nos orientar por outras vias – a questão da espacialidade na obra, por exemplo, já seria um desvio em relação à crítica vigente. A categoria “espaço” não tem sido prioritária nas análises sobre o livro. Pode ser indiretamente ou sutilmente relacionada a ele, como se lê nos ensaios “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso”, de João Alexandre Barbosa¹³⁴, e “Arabescos de um arabista: Galáxias de Haroldo de Campos”, de Luiz Costa Lima¹³⁵. Buscaremos, portanto, sugerir novas possibilidades de leitura de “Galáxias” a partir de fundamentos teóricos apresentados até então, sem deixar, entretanto, de levar em conta a perspectiva de leitura de Haroldo.

¹³³ Mencionamos aqui, para título de exemplificação os seguintes ensaios: BARBOSA. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso., *In: CAMPOS. Signantia quase coelum*, 1979, p.22. JACKSON. Viajando pelas Galáxias: guia e nota de orientação e KRYSINSKI. Pensamentos fragmentários sobre Haroldo de Campos. *in: MOTTA (Org.). Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*; 2005.

¹³⁴ CAMPOS. *Signantia quase coelum (Signância quase céu)*; 1979, p. 12-13.

¹³⁵ COSTA LIMA. *A aguarrás do tempo*, 1989, p. 334-335

4. OS ESPAÇOS DE “GALÁXIAS”

“Tudo era um todo. Agora o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços. Dispersão do homem, errante em um espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão.”¹³⁶

Octávio Paz

4.1. Dentro e fora do livro

Mostraremos, aqui, a partir das reflexões apresentadas nos capítulos anteriores em torno do espaço enquanto representação literária, nossa leitura de “Galáxias”. Desse modo, sem perder de vista a relação tempo/espaço, consideramos, preliminarmente, que os conceitos de espaço atribuído ao “livro de viagem” de Haroldo de Campos podem ser concebidos como: a) referente externo à escrita (cenário que, pelo caráter de concreção, apresenta indícios de temporalidade); b) autorreferente, ou seja, a linguagem, assim como o próprio livro, tornam-se fatores de espacialidade; c) referente corporal, representado pelos sentidos do corpo de um receptor da obra. Nessas duas últimas acepções de “espaço”, diga-se de passagem, o tempo figura como momento de recepção da obra.

Desenvolveremos essas noções em nossa análise sem a preocupação de separá-las. Especialmente em relação à duas primeiras noções. Afinal: em “Galáxias”, há um claro ponto de interseção entre o espaço representado e o espaço da linguagem. Situada num “limiar” da escrita, bem ao gosto benjaminiano, a linguagem de “Galáxias” modula a expressão poética.

¹³⁶ PAZ. *Signos em rotação*, 2003, p. 101.

4.2. “Galáxias”

“Galáxias” tematiza a viagem. Ou melhor, nas palavras de seu autor, “a viagem como livro ou o livro como viagem”¹³⁷. Como observamos, não se trata de uma viagem convencional. Nesse primeiro contato, ela se apresenta em dois seguimentos: a) um deslocamento extratextual que, de maneira vertiginosa, é encenado por lugares, coisas e personagens diversos, focalizados por um sujeito poético andarilho; b) um deslocamento da própria palavra como manifestação sensorial, tendo como suporte espacial o branco da página. Chamamos a atenção para a possibilidade de, nesses dois seguimentos, diga-se, surgirem outros desdobramentos como, por exemplo, a noção de corpo enquanto espaço sensorial e uma noção abstrata de espaço, que, através da linguagem, reúne o *paideuma* do autor, com suas respectivas implicações teóricas. Começemos nossa leitura pelo segundo seguimento – a espacialização do texto –, uma vez que ele nos apresenta não só o papel da linguagem como operador de espacialidade, como também um esboço estético geral do livro.

4.3. O abrigo da linguagem

A princípio, consideramos que os 50 fragmentos de “Galáxias” conduzem-se por blocos textuais autônomos. Em entrevista concedida a J. J. Moraes para “O Estado de São Paulo” no ano de publicação do livro – 1984 –, Haroldo comenta a estrutura do livro: “Imaginei de início um livro-objeto, um multilivro manipulável como uma escultura cinética. Claro que as novas

¹³⁷ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, p. 113.

notações, as novas partituras da música de vanguarda, então preocupada com o aleatório, estavam presentes no meu pensamento.”¹³⁸ Isso justificaria a publicação de um livro com folhas soltas, que sugeririam o embaralhamento das páginas que, por conseguinte, valorizaria a leitura aleatória dos textos.

Entretanto, “Galáxias” foi publicado no formato tradicional, por conselho de Guimarães Rosa, por questões de praticidade de manuseamento. Essa sugestão, diga-se de passagem, foi acatada por Haroldo por ocasião de um encontro com o autor de “Grande sertão: veredas” num congresso de escritores em New York em 1966, ano anterior à morte de Rosa.¹³⁹ Enfim, para manter a sugestão de leitura aleatória, a numeração das páginas foi suprimida. Ou seja, a ideia de uma leitura guiada pelo acaso continua e confirma-se em cada fragmento¹⁴⁰ do livro, embora esses fragmentos sejam emoldurados pelos “formantes”¹⁴¹ inicial e final – este, dado como sugestão de reflexo simétrico do primeiro.

De fato, a escrita de “Galáxias” prioriza o livro tanto enquanto recurso temático, como espacial. Segundo Luiz Costa Lima, num ensaio¹⁴² que concebe “Galáxias” como texto narrativo, o livro desloca “a atenção do conteúdo da viagem para a linguagem da viagem”¹⁴³. Isso se dá por intermédio de uma linguagem que releva caminhos imprevisíveis em detrimento de soluções estéticas cristalizadas. Nesse sentido, a mediação crítica torna-se fundamental para a gênese do livro e permite que seus fragmentos encenem a viagem da própria linguagem, que não se quer cessar, posto que o encadeamento excessivo e caótico de imagens denuncia o gosto pela instabilidade e pelo deslocamento.

¹³⁸ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, 2004, p. 273.

¹³⁹ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, 2004, p. 273.

¹⁴⁰ “Fragmento” aqui pode ser entendido como página. Especificaremos estruturas fragmentárias menores à medida que elas aparecerem em nosso texto.

¹⁴¹ Termo extraído de um recurso musical do compositor francês Pierre Boulez. *In*: CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, 2004, p. 270.

¹⁴² “Arabescos de um arabista: Galáxias de Haroldo e Campos”. *In*: COSTA LIMA. *Aguarrás do tempo*, 1989, p.

¹⁴³ COSTA LIMA. *A aguarrás do tempo*, 1989, p. 337.

Nesse movimento frenético, percebemos como alguns aspectos espaciais são trabalhados no livro. A metalinguagem seria, nesse sentido, o recurso primeiro. Ela ocorre em todos os fragmentos de “Galáxias”. O primeiro desses fragmentos já nos adianta esse recurso em relação às criações literárias futuras: “escrever sobre escrever é o futuro do escrever”¹⁴⁴. O que não significa que “futuro” designe, necessariamente, uma utopia. Talvez o excerto exemplifique bem o ideal “pós-utópico” formulado pelo poeta, conforme argumentaremos a seguir.

As utopias, conforme indica Octavio Paz, opõem-se, por seu caráter temporal, à representação clássica. O tempo da Antiguidade greco-romana teria caráter cíclico: os mitos da Antiguidade revelam isso. Eles serviriam de paradigma para que as gerações subsequentes pudessem repetir os grandes feitos dos heróis épicos. Em outro sentido, com o cristianismo, o tempo tornar-se-ia linear, porém finito. Com a modernidade, que, para Paz, inicia-se no final do século XVIII – devido, como já assinalamos em outro ponto, a seu teor crítico –, essa noção se abre, tanto no âmbito histórico-social, como estético e passa a designar futuro, mas enquanto promessa de realizações ideais. O termo “utopia” nomearia essa perspectiva em relação ao futuro.¹⁴⁵ Assim, por nortear métodos, conceitos, ações, a crítica seria uma das condições para que essas mudanças ocorressem. As utopias seriam caracterizadas, com palavras que Haroldo toma de empréstimo de Ernst Bloch, por “princípio esperança”: “É essa esperança programática que permite entrever no futuro a *realização adiada do presente (...)*”¹⁴⁶

Com os eventos socioeconômicos do século XX, sobretudo os mais catastróficos – entre os quais estão, evidentemente, as duas grandes guerras –, esse princípio se rarefaz. Em outros

¹⁴⁴ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 1.

¹⁴⁵ PAZ. *A outra voz*, 1993, p. 36-37.

¹⁴⁶ CAMPOS. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, 1997, p. 265. (Grifo nosso)

termos, como espectador de seu tempo, Walter Benjamin se referiria, perplexo, a esse momento de crise como degradação da experiência humana:

“(…) nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes.”¹⁴⁷

Essa degradação traria como consequência, segundo o pensador alemão, a impossibilidade de transmissão da experiência através de narrativas. Dentro desse contexto, a desolação do homem parece ter substituído o “princípio-esperança”. Desse modo, “a poesia”, diz Haroldo de Campos, “esvazia-se de sua função utópica”¹⁴⁸. Afinal, visar ao futuro enquanto tempo de felicidade pressupõe, obviamente, esperança.

Desse modo, Haroldo propõe o conceito “pós-utópico” como um desdobramento e substitutivo de “utopia”. No lugar de “princípio-esperança”, “princípio-realidade”. Das utopias, restam seus resíduos crítico e dialógico. Enquanto a utopia visava o futuro, a “pós-utopia” haroldiana visa o presente, que, por sua vez, dá-se segundo uma representação sígnica imediata, contemplada no momento da criação ou da recepção da obra. Na poesia de Haroldo de Campos, a aplicação desse princípio conduz-se pelo uso de signos que sugerem a presentificação dos referentes extraídos da realidade: mais uma vez, algo que se coaduna à teoria benjaminiana. A poética “pós-utópica” seria, como nota o próprio Haroldo, como o princípio de “agoridade” postulado por Benjamin. Se, para o autor alemão, a escrita do agora permitiria o “relampejar dos fatos”, numa abordagem voltada, sobretudo, para uma nova narrativa histórica, para o poeta brasileiro, ela seria o fator decisivo para realçar o lugar da

¹⁴⁷ BENJAMIN. *Obras escolhidas*, 1994, p. 115.

¹⁴⁸ CAMPOS. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, 1997, p. 269.

linguagem em sua poética.¹⁴⁹ No fragmento 21 de “Galáxias”, lê-se: “o livro é o que está fora do livro”¹⁵⁰. Ou seja, o livro presentifica seus referentes. Por outro lado, não perdemos de vista o reverso dessa interpretação. O que está fora do livro, talvez, desempenhe a função de livro, como tentaremos mostrar no capítulo seguinte. Haroldo, diga-se de passagem, assinalando a importância da linguagem na obra de Franz Kafka, chega a se referir a essa primazia como um “realismo da linguagem”¹⁵¹, conceito que seria desenvolvido por Luiz Costa Lima no livro “Lira e antilira”.

Lemos, pois, “futuro do escrever” como uma referência imediata, levando em conta a citação em questão e a escrita subsequente, que já se orientam pela operação metalinguística, ou seja, já presentificam a prática que, segundo as utopias, seria sugerida para a posteridade. Nesse sentido, a metalinguagem medeia os dois fundamentos da poética “pós-utópica”: a crítica e o diálogo. Em síntese, o primeiro fragmento do livro esboça um projeto estético que apresenta as “medidas” da escritura galáctica. O recurso metalinguístico apresenta as orientações de leitura do livro-viagem, embora isso se dê por vias oblíquas. Isso seria, inclusive, um dos vários paradoxos do livro: os textos tentam orientar o leitor de modo que ele se perca pelas dobras labirínticas da linguagem. Por esse e outros motivos, “Galáxias” costuma ser rotulado, conforme veremos no Capítulo 5, como obra neobarroca.

Vejamos, na íntegra, o primeiro fragmento de “Galáxias” para termos uma noção do que se trata. Seu desenho, diga-se de passagem, nos servirá de paradigma, já que (dada a inviabilidade de uma análise completa do livro) todos os outros fragmentos sugerem uma mesma forma, a de um bloco.

¹⁴⁹ CAMPOS. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, 1997, p. 268-269.

¹⁵⁰ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 21.

¹⁵¹ CAMPOS. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, 1997, p. 129.

“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 escrever mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-comêço começa e fina recomeça e refina e se afina o fim no funil do comêço afinila 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 há milumaestórias na mínima unha de estória por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta ou me descanta 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 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 e me projeto eco do comêço eco do eco de um começo em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come não me consome não me doma não me redoma pois no osso do comêço só conheço o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha onde a migalha a maravilha a apara é maravilha é vanilla é vigília é cintila de centelha é favilha de fábula é luminula de nada e descanto a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala”¹⁵²

Como se percebe, a metalinguagem desse fragmento confirma o que assinalamos até aqui. A autorreferencialidade tange questões modulares no texto. Primeiramente porque, ao tomar conhecimento de seu próprio corpo, o texto espacializa-se enquanto componente externo ou como referente do livro. Essa exposição se dá por intermédio não só da autotelia da escrita, mas pelo aspecto diagramático dela, que se conduz através de cortes e recuos que fragmentam

¹⁵² CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 1.

a escrita. A forma é determinada pelo conteúdo, ou vice-versa. Não há como separar essas noções no texto de Haroldo. A primeira linha já nos dá isso: “*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso*”¹⁵³. Há aí uma nítida sugestão de sucessão como rupturas contínuas, como uma “tradição da ruptura” paziana¹⁵⁴, porém, num movimento de afirmação e negação contínuo, que tornam a própria escrita espaço de tensão entre significante e significado. Esses cortes e recuos, recursos cinematográficos por excelência, são reforçados por uma sintaxe fraturada, indiferente aos sinais de pontuação, que justapõem imagens imprevisíveis, o que justifica o inacabamento do texto. A conjunção aditiva “e”, no início do fragmento, já pressupõe uma escrita anterior e, por isso, acentua a noção de linguagem imediata, em processo – nesse sentido, é evidente o diálogo de “Galáxias” com o *work in progress* joyciano.

Tanto o fragmento em questão, como os demais apresentam-se como negação da ordenação temporal linear. São textos que se negam a contar uma história, ou melhor, uma única história. Eles contam inúmeras estórias. Como numa representação monadológica, cada fragmento sugere o todo – em cada história estaria o todo do livro: “*há milumaestórias na mínima unha de estória*”. Desse modo, essa unidade mínima do texto é apresentada como negação do fechamento, da conclusão da narrativa: “*por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta*”¹⁵⁵. Esses “fragmentos-estórias” permeiam o espaço da linguagem como negação de uma tradição narrativa e, concomitantemente, como instauração de uma nova possibilidade de se contar estórias.

Nesse sentido, a metalinguagem parece determinar a forma do texto. Por isso, o aspecto diagramático do fragmento merece ser salientado. A ordenação das palavras segue um limite

¹⁵³ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 1.

¹⁵⁴ PAZ. *Os filhos do barro*, 1984, p. 17.

¹⁵⁵ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 1.

espacial que é dado pela página. Seria difícil definir o gênero de “Galáxias”, levando em conta sua forma. Por ocorrerem em formato de blocos textuais compostos por fluxos verborrágicos que desvelam a vitalidade do cotidiano – traço que, como veremos, leva Luiz Costa Lima a considerar a obra prosaica¹⁵⁶ –, os fragmentos de “Galáxias” nos conduzem à noção de obra em prosa, embora não apresente uma linha de paragrafação convencional. Por outro lado, por se tratar de uma linguagem truncada e delirante, que valoriza a materialidade sígnica, há como ler cada linha como se fossem versos longos. O fato de essas linhas não terminarem exatamente num mesmo ponto e sugerirem cortes sintáticos e semânticos propositais causa essa indefinição. Consideramos essas questões irrelevantes. Até porque “Galáxias” refuta claramente os limites entre gêneros: “as *galáxias* se situam entre a prosa e a poesia”¹⁵⁷.

Vejamos outro aspecto ligado à autorreferencialidade enquanto elemento estruturador do espaço em “Galáxias”. Ao tentar designar o próprio texto, tem-se a ideia de que a metalinguagem refuta os referentes extratextuais. Ao priorizar sua autorreferencialidade, a escrita explora sua materialidade sígnica.¹⁵⁸ Dessa forma, a palavra “começo” não pode ser lida apenas por intermédio de um conteúdo cristalizado. Ela se localiza, de fato, no começo do texto. Por isso, não só representa um conteúdo, mas o apresenta. “Arremesso”, ainda na primeira linha, não designa apenas uma ação extratextual. Trata-se do arremesso metafórico do próprio texto. A palavra “eco”, que, convencionalmente, designa a repetição de um som, materializa seu próprio conteúdo ao ser, visualmente, repetida no texto: “(...) e me projeto eco do começo eco do eco (...)”¹⁵⁹.

¹⁵⁶ COSTA LIMA. *A aguarrás do tempo*, 1989, p. 343.

¹⁵⁷ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, p. 119.

¹⁵⁸ Os recursos espaciais da linguagem não eliminam a possibilidade de se ler “Galáxias” por seus aspectos referencias, como veremos adiante.

¹⁵⁹ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 1.

Esses exemplos, além de corroborarem a poética “pós-utópica” do autor, evidenciam, ainda, a volubilidade morfológica das palavras. A mobilidade do fragmento pode ser ratificada por metamorfoses no plano da escrita. Pincemos, aleatoriamente – sem que isso insinue desleixo de nosso método, pois, neste caso, acentuamos um expediente que permeia todo o livro –, um exemplo. Lê-se na primeira linha do fragmento 18: “cheiro velho de coisas velhas velhagens velharia revelha velhos da”¹⁶⁰. Como uma espécie de rito da forma, o radical “velh” move-se no texto, abarcando afixos que legitimam a instabilidade do signo. Desse modo, as metamorfoses ocorrem no plano da morfologia. Ou seja, o desenho da palavra é cambiável e, por isso, reforça o caráter de instabilidade da linguagem. O texto torna-se, para usar uma expressão de Cláudio Daniel – escritor e organizador de uma antologia de poesia neobarroca latino-americana em que inclui alguns fragmentos de “Galáxias” – um “jardim de camaleões”, metáfora que, inclusive, nomeia essa antologia.

Os exemplos são infundáveis, e nossa análise não pretende ser exaustiva nesse sentido. O que vale ressaltar, nesse ponto, é que, como bem observa Costa Lima, “a escrita suplementa e concretiza o que se perdia pelo uso designativo da palavra”¹⁶¹. No entanto, um dado em seu ensaio sobre “Galáxias” vai de encontro à nossa análise: Costa Lima refere-se somente à linguagem referencial ou designativa como forma de espacialização. “Empregá-la [a palavra “beco”] *designativamente* supõe espacializá-la”.¹⁶² Como temos destacado, a linguagem também opera, em “Galáxias”, como elemento espacial. O Concretismo, como vimos, já antecipara esse aspecto ao dar ênfase à concreção das palavras e ao branco da página como recurso de diagramação do poema. A materialidade das palavras pressupõe a ocupação do espaço, faz com que o branco da página e, por conseguinte, o livro sejam concebidos como elementos espaciais, que abrigam os signos.

¹⁶⁰ CAMPOS. *Galáxias*, 2004. f. 18.

¹⁶¹ COSTA LIMA. *A aguarrás do tempo*, 1989, p. 339.

¹⁶² COSTA LIMA. *A aguarrás do tempo*, 1989, p. 339. (Grifo do autor)

4.4. Um esclarecimento sobre a unidade de “Galáxias”

Do que expusemos ao longo desta dissertação, ponto, fica evidente que tratamos de linhas estéticas que se destacam por representações fragmentárias. Observamos isso nas poéticas que tomamos como referência no primeiro capítulo e especialmente em “Galáxias”. Nesse sentido, para que nossa análise não peque por omissão, ou mesmo não se reduza apenas à noção de fragmento, é importante mencionar alguns detalhes.

O modo como se apresentam os espaços que compõem nossa leitura de “Galáxias” elucidam essa questão: como mostramos ao longo do trabalho, a linguagem movimenta-se deixando um rastro de destroços sintáticos e semânticos; o espaço referencial, como as cidades exibidas pelo livro, por conseguinte, aparece por intermédio de cortes, *flashes*; o suporte material dessa linguagem – o próprio livro – sugere a fragmentação de sua matéria ao abster-se de uma ordenação numérica das páginas. Nesse sentido, o fragmento parece ocupar um lugar de destaque no livro.

Entretanto, não se pode perder de vista um detalhe acerca da fragmentação no livro. O fragmento não liquida a noção de unidade de “Galáxias”. Isso se evidencia em, pelo menos, três pontos.

Primeiramente, partindo do pressuposto de que o estilo de uma obra dá-se, grosso modo, por intermédio da recorrência de recursos linguísticos e estilísticos que apontam para suas peculiaridades, em “Galáxias”, a repetição do caráter fragmentário da linguagem exibe um estilo próprio. Por via de um paradoxo, chega-se à totalidade do livro quanto a seu aspecto

estético: a linguagem estilhaçada, caracterizada por interrupções sintático-semânticas configuram a integridade estética do livro.¹⁶³ Outro recurso que reforça essa feição diz respeito à diagramação dos textos, que, como já indicamos, configuram blocos.

Desse modo, chega-se outro princípio de totalidade, que tem relação com integridade do livro enquanto objeto. A princípio, Haroldo pensara em publicar, conforme vimos no início deste capítulo, um livro de folhas soltas, ordenadas ao sabor do acaso, de preferência. A opção pela supressão de páginas numeradas, no entanto, não excluiu um *layout* e um formato comum de livro. Nesse sentido, cabe menção a Abel Barros Baptista em “Autobiografias”. Embora o texto de Baptista se refira à prosa de Machado de Assis, há nele pontos pertinentes às nossas observações. A partir de um título que sugere dispersão e fragmentação – “Papéis avulsos” – Baptista faz seguinte distinção:

“(…) ao livro que se desenrola numa linearidade que pretende sustentar o todo, do princípio ao fim (passando pelo meio), opõe-se o livro de folhas móveis, que se constitui e reconstitui sem princípio de organização definido, forma hábil na própria materialidade, em que cada leitura, como no livro de areia inventado por Borges, arrastaria uma nova organização material.”¹⁶⁴

Embora o título do livro de Machado sugira esse estilhaçamento do texto, Baptista ressalta alguns aspectos que concernem à integridade da obra. Interessa-nos mais de perto o argumento de que se trata de um “livro do sujeito, livro de autor, livro em que a assinatura do autor funciona como princípio de unidade e garantia de unidade.”¹⁶⁵ Em outros termos, ainda que o espaço dado à linguagem reforce a despersonalização da escrita, no caso de “Galáxias”, o livro seria o resultado da reunião das partes dispersas, legitimado pela “tutela” estética pela qual o autor responde.

¹⁶³ Não perdemos de vista, nesse ponto, que o fragmento reforça a idéia de um mosaico de estilos, o que, mais uma vez, nos remonta ao Barroco.

¹⁶⁴ BAPTISTA. *Autobiografias*, 2003, p. 143.

¹⁶⁵ BAPTISTA. *Autobiografias*, 2003, p. 146.

Por último, não se pode esquecer que “Galáxias” é emoldurado, como vimos anteriormente, e conforme assinala o próprio autor, pelos “formantes” inicial e final¹⁶⁶, o que já pressupõe uma ordenação tradicional baseada num começo, meio e fim. O meio, diga-se de passagem, não se caracteriza por princípios de causalidade. Essas três demarcações delimitam o trajeto da linguagem.

4.5. Espaço e corpo

Desse modo, torna-se pertinente acrescentar, aqui, uma relação evidente entre a materialidade sígnica e sua recepção. As palavras “começo” e “arremesso”, notadamente, formam, na linha inicial do primeiro fragmento, uma cadeia de aliterações, assonâncias e paronomásias, o que nos permite afirmar que o som, além de sugerir significação – do próprio fluxo textual, pela repetição do som /s/ – torna-se um elemento configurador do espaço de leitura: “*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso*”¹⁶⁷. “Eco”, por sua vez, figura-se como som e objeto visual, apreendido por sua repetição na página. Por fim, a configuração do fragmento sugere um elemento visual: o bloco. Uma vez que o texto se move, sobretudo, por intermédio de recursos visuais e sonoros, propomos que o leitor, por meio dos sentidos, torna-se elemento espacial. Não se trata, como vimos no capítulo anterior, da percepção do mundo segundo a perspectiva do autor, mas da percepção do leitor com relação ao texto enquanto elemento passível de ser apreendido pelos sentidos, sobretudo pela visão e pela audição. Em suma, consideramos o leitor como espaço sensorial, capaz de processar em seu interior os aspectos tangíveis do texto.

¹⁶⁶ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, 2004, p. 270.

¹⁶⁷ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 1

Paul Zumthor refere-se a isso como presentificação, o que, a princípio, parece consonante com o fundamento “pós-utópico” que Haroldo de Campos aplicou a suas obras, especialmente depois de “Galáxias”. No entanto, é importante ressaltar que a presentificação de Paul Zumthor leva em conta, especialmente, a participação, diga-se *performance* corporal. Sob essa perspectiva, toda obra literária seria performática. Haroldo de Campos, numa outra linha, prioriza, radicalmente, o papel da linguagem. Os recursos que apontamos acima (figuras sonoras e, também, as metamorfoses morfológicas observadas no tópico anterior) comprovam isso.

Vale ainda ressaltar que, em “Galáxias”, há outros recursos que, embora não designem a concreção do signo, dão margem a outros aspectos sensoriais. O cromatismo é um dos expedientes mais frequentes no livro. No terceiro fragmento, onde o texto encena-se como mar “multitudinoso” e “polissonoro” – atributos retirados de Shakespeare (“*Macbeth*”) e de Homero (“*Ilíada*”), respectivamente – a alternância de cores sugere o movimento do mar e da terra. Lemos nesse fragmento a imagem do sol que se mistura ao mar. Imagem tão cara à poesia simbolista de Rimbaud enquanto alegoria da eternidade:

“De novo me invade.
Quem – A Eternidade.
É o mar que se vai
Com o sol que cai.”¹⁶⁸

A imagem em “Galáxias”, possivelmente uma alusão ao poema do jovem poeta francês, realça a mobilidade do mar, que acolhe os raios do sol. O movimento do mar, aqui, é conformado à sucessão de cores:

“continua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta

¹⁶⁸ CAMPOS; RIMBAUD. *Rimbaud livre*; 2002, p. 51.

a turva vulva violeta do oceano óinopa pón-ton cor de vinho ou cor de ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espumas o mar multitudinário”¹⁶⁹

Em outro trecho, lemos:

“sob lençol do mar mas agora mas aurora e o liso se reparte sob veios vinho a hora polifluiu no azul verde e discorre e recorre e corre e entrecorre como um livro polilendo-se polilido sob a primeira tinta da aurora agora o rosício roçar rosa da dedirrósea agora aurora pois”¹⁷⁰

Aqui as cores apontam para uma noção extratextual. Elas podem ser pensadas, ou mesmo captadas pelo olhar dos que se encontram fora do texto. No entanto, elas vão além. A alternância de cores associa-se à forma textual. Ao expor o movimento do mar pelo uso das cores, o poeta delinea o movimento do texto. Nesse sentido, evidentemente, esses fatores trazem à tona a questão do realismo da linguagem: o fragmento é designativo, no sentido de apontar para uma realidade extratextual, uma cor; mas, pela concatenação de seus signos, ele é capaz de sugerir o movimento indicado pelo seu conteúdo: a escrita apresentaria o mar. Ou melhor, o livro indica a linguagem, a sintaxe do mar, “o mar como livro rigoroso e gratuito”, nas palavras do autor¹⁷¹. A escrita associa-se, portanto, ao mar por algumas noções como deslocamento, mobilidade, instabilidade, cambialidade, metamorfose.

¹⁶⁹ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 3.

¹⁷⁰ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 3.

¹⁷¹ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 3.

4.6. *Paideuma do espaço*

Na medida em que a escrita de “Galáxias” reflete sua própria condição de existência, percebemos a fundação de um outro espaço, que, mediado pela abstração da linguagem, apresenta-se em forma de diálogo aberto com a tradição no âmbito das artes. Talvez, neste tópico, os dois resquícios utópicos inerentes à poética “pós-utópica” – crítica e diálogo – fiquem mais evidentes.

A princípio, porque o diálogo com a tradição em “Galáxias” propõe uma reavaliação crítica do cânone literário, seja no âmbito nacional ou universal. O que Haroldo propõe, na verdade, é a abolição de cânones literários delimitados por critérios biográficos, sociológicos, históricos. O aparato crítico daria, nesse sentido, suporte para que as questões estéticas cumpram uma função determinante na obra. Desse modo, apoiando-se, sobretudo, no princípio da função poética de Roman Jakobson¹⁷², Haroldo modula formas que podem dialogar com outras propostas estéticas ou teóricas. Numa equação que aproxima nomes diversos, o texto privilegia as relações sincrônicas. O fragmento 23 do livro retoma o curioso episódio em que Schiller e Goethe tecem comentários ridicularizando as traduções de Sófocles feitas por Hölderlin:

“então propus aquela frase uma achega à teoria das cores ismênia falando
du scheinst ain rotes wort zu faerben pela voz de sófocles pela voz de
hölderlin schiller rindo goethe sorrindo ilustre companhia estaria maluco
herr hölderlin ou se fingia de pois sófocles só queria dizer
tu pareces preocupada com algo ismênia a antigone pela voz de sófocles
um dos mais burlescos produtos do pedantismo aquela fala tinta vermelha
do senhor hölderlin (...)”¹⁷³

¹⁷² JAKOBSON. *Linguística e comunicação*, 1992, p. 128.

¹⁷³ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 23.

A citação não só traz a lume alguns nomes que fulguram no *paideuma* haroldiano, como também evidencia o diálogo entre dois autores pertencentes a épocas distantes – Hoelderlin, traduzindo Sófocles. As traduções feitas por Hoelderlin levaram seus contemporâneos a considerá-lo louco.¹⁷⁴ O fato é que os “equivocos” dessa tradução transformar-se-iam, no século XX, em negação dos paradigmas estéticos do século anterior e, ainda, em exemplo de “erros criativos”¹⁷⁵. Num ensaio dedicado ao assunto – “A palavra vermelha de Hoelderlin” –, Haroldo de Campos ressalta o valor da forma na poética hoelderliniana e chega a compará-lo a Pound por esse fator.¹⁷⁶ O fragmento acima exhibe, pois, aspectos crítico-criativos da poética “pós-utópica” do autor. A seleção de Haroldo pauta-se por linhas de convergência dos vetores de sua escrita com os da escrita dos autores de sua predileção.

A lista de autores é ampla. Os nomes que figuram em “Galáxias”, como também ocorre nos textos teóricos do autor, distanciam-se no tempo e no espaço. No conhecido ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, Haroldo indica o diálogo entre esses escritores como um

“(…) planetário de ‘signos em rotação’ cujos pontos-eventos (quais índices topográficos) chamavam-se Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Pound, Cummings, ou Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e, mais para trás, retrospectivamente, Sousândrade (...)”¹⁷⁷

O fator que reúne propostas tão diversificadas – ou mesmo díspares – e permeia todo o trabalho de Haroldo de Campos é o tratamento dado à linguagem. Em outro texto – extraído do capítulo “Por uma poética sincrônica”, de “A arte no horizonte do provável” –, Haroldo

¹⁷⁴ CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, 1977, p. 93.

¹⁷⁵ CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, 1977, p. 97.

¹⁷⁶ CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, 1977, p. 97-98.

¹⁷⁷ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, 2004, p. 247.

propõe uma revisão da literatura brasileira por intermédio de uma antologia que reúna autores não pelos fatores histórico-sociais, mas pelos valores estéticos:

“O primeiro passo para a revisão em profundidade de nosso passado poético, a partir de uma perspectiva sincrônica, seria, a meu ver, uma *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*, onde os autores selecionados, da fase colonial ao Modernismo, o fossem por uma contribuição definida para uma renovação de formas em nossa poesia, para a ampliação e a diversificação de nosso repertório de informação estética.”¹⁷⁸

A antologia proposta pelo autor não se concretizou, mas a ideia de uma disposição sincrônica de nomes que, de algum modo, renovaram as formas literárias, sem dúvidas, já era o alicerce da poética haroldiana. Em “Galáxias”, observamos esse dado em cada fragmento. Uma das marcas mais peculiares do livro é a listagem de escritores considerados renovadores da forma por Haroldo. Dois nomes frequentes no livro são os de Dante Alighieri e Homero. O tema da viagem é de fundamental importância nas obras maiores desses escritores. O diálogo do poeta-ensaísta brasileiro com eles dá-se não só pela referência ao nome, mas por uma reconstrução no plano fabular e, seguindo o que se expõe na citação acima, pela ampliação e diversificação da forma poética iniciada por esses autores.

Desse modo, Haroldo projeta, com o texto, mais um espaço: o campo literário, espaço virtual e ficcional, capaz de reunir diversas personagens expressivas da literatura. Nesse plano, diversos autores convivem ao mesmo tempo em forma diacrônica e, sobretudo, sincrônica.

¹⁷⁸ CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, 1977, p. 208.

4.7. Viagens possíveis

Por mais que tentemos ler “Galáxias” levando em conta sua escrita autotélica como fator de configuração espacial, é nítida nossa dificuldade em separar o texto de seu conteúdo. Haroldo de Campos, como “geômetra engajado”¹⁷⁹ que era, concebia o amálgama forma-conteúdo como condição primeira para a realização poética.

A partir deste tópico, tentaremos conciliar, de maneira mais enfática, esses dois aspectos. Não se trata, necessariamente, de um momento de hesitação de nosso trabalho, o que, por outro lado, considerariamos plausível, dada a complexidade da obra em questão. Priorizamos a linguagem no tópico anterior visando a uma contextualização preliminar sobre o seu papel como elemento tangente às representações do espaço, ou melhor, dos espaços no livro. Ainda assim, nossas reflexões em torno do “mar de palavras” que dá forma ao terceiro fragmento – assim como aos demais – já indicara essa perspectiva. O mar, diga-se, é apenas uma entre várias metáforas relacionadas ao livro. Outras imagens poderiam servir de exemplo.

Antes de listarmos algumas delas, seria prudente uma observação. Embora essas imagens, muitas vezes, pareçam díspares, elas podem partilhar significações referentes a movimento, multiplicidade, variedade, caos, simultaneidade, infinitude – palavras-chave para a compreensão do texto galáctico. Eis alguns exemplos de imagens recorrentes no texto: viagem, cidades, museus, mosaicos, labirintos, obras de arte (plásticas ou literárias). De fato, as significações convencionalmente atribuídas a essas imagens revelam um texto como espaço de tensão.

¹⁷⁹ Expressão utilizada pelo autor para se referir a João Cabral de Melo Neto. In: CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, 2004, p. 77.

A interseção de “Galáxias” com a escrita de Walter Benjamin talvez torne-se mais óbvia a partir desse ponto. Evidentemente, as finalidades, em cada autor, são diferentes. Conforme já pontuamos, a multiplicidade de imagens nos textos do pensador alemão tenta uma renovação epistemológica, pautada na noção de impossibilidade de conclusão da história. Nos textos de Benjamin, as coisas que compõem o cenário da cidade funcionam como indício de historicidade, o cenário da cidade com seus objetos de consumo se exhibe – enquanto despertar de um sonho da coletividade – aos olhos do *flâneur*. Curiosamente, muitas dessas imagens coincidem com as de “Galáxias” em, pelo menos, dois aspectos: elas denotam dinamismo e ruína – seja pela ideia de deslocamento ou de inacabamento. Algumas imagens benjaminianas aparecem, direta ou indiretamente, nos fragmentos de “Galáxias”: o limiar, o museu, o mosaico, o labirinto, o colecionador, as obras de arte, o próprio *flâneur*, sujeito focalizador das imagens da cidade.

Em “Galáxias”, a viagem, por conduzir tanto o conteúdo, como o fluxo da escrita, abriga todas essas imagens. A configuração do livro representaria, sob esse viés, a impossibilidade de fixidez. Seja pelos momentos que sugerem o caráter fragmentário da memória, que concatena imagens aleatórias; seja pelos que insinuam um sujeito focalizador, em trânsito permanente. De fato, esses dois caminhos indicam suspensão de fronteiras. O movimento impõe ao leitor uma sequência de imagens nem sempre harmoniosas. Caótica, de fato. A memória, que, para Costa Lima, está comprometida pela primazia da viagem do relato¹⁸⁰, e a perspectiva nômade do narrador sugerem a determinação da ordenação do texto. Desse modo, a viagem legitima-se pela variedade de cenas captadas pelo olhar do narrador andarilho. Leia-se o seguinte trecho, retirado do fragmento 34:

¹⁸⁰ COSTA LIMA. *A aguarrás do tempo*, 1989, p. 338.

“na farda de mao-tse-tung ou melhor no bestiário de ramparts mas ele está também numa vitrina de greenwich sob a tampa e uma privada op este livro de notas de notas para o livro foi encontrado na cafeteria de bloomington retifico nos achados e perdidos entre luvas carretéis e até grampos de cabelo sob o olhar zelador de uma velha matrona tricotante quando eu já o pensava na poeira dos anéis de saturno”¹⁸¹

As coisas que se concatenam caoticamente no texto aludem ao espaço referencial, que, segundo o ideal “pós-utópico” haroldiano, só pode ser representado por uma forma que o presentifique. A sucessão de imagens designa a viagem da memória ou de um andarilho, assim como a viagem do próprio texto. Essa linguagem predisposta ao excesso revela outro fator em comum com a narrativa benjaminiana. O acaso evita a valorização de imagens: ele não é capaz de hierarquizá-las, de modo que o livro aceita tudo. No quarto fragmento, há um trecho que talvez justifique isso: “mas o livro é poro (...) é diásporo”¹⁸². As imagens se sobrepõem, avançam, recuam, de modo que essa (des)ordenação suspende a primazia de alguns referentes em detrimento de outros. Talvez isso justifique o primado da metalinguagem – e, por conseguinte, da forma – e do motivo central do livro.

¹⁸¹ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 34.

¹⁸² CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 4.

5. A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE EM “GALÁXIAS”

1. Muitas cidades, um livro

“Eu ia de manhã cedo, de automóvel, através de Marselha em direção à estação e, assim que no caminho me deparavam lugares conhecidos, depois novos, desconhecidos, ou outros de que eu só conseguia lembrar-me inexatamente, a cidade tornou-se em minhas mãos um livro, no qual eu lançava ainda rapidamente alguns olhares, antes que ele me desaparecesse dos olhos no baú do depósito por quem sabe quanto tempo(...)”¹⁸³

Walter Benjamin.

A viagem de “Galáxias” estrutura-se a partir de um trânsito ininterrupto. O texto enumera lugares de modo vertiginoso. Esse fluxo sugere, conforme mostramos no capítulo anterior, a experiência mnemônica do autor, que recupera imagens de cidades diversas, segundo suas vivências e impressões. Desse modo, concebe-se o espaço referencial do livro como “um universo constantemente rearranjado pela memória”¹⁸⁴. Sob esse viés, “Galáxias” pode ser lido como um relato de viagem – e não apenas como a já referida viagem do relato. A noção de livro-mundo é evidente nesse ponto, seja pelo fato de o livro tentar presentificar o mundo, seja porque o mundo pode se tornar um hipertexto aos olhos do *flâneur*. A cada fragmento, o livro nos revela uma busca pela totalidade, que seria a totalidade do mundo, dada por um *tour* incansável. A concatenação dos diversos lugares visitados pelo andarilho haroldiano corrobora isso.

¹⁸³ BENJAMIN. Fardos: expedição e empacotamento. In: *Obras escolhidas II*, 2000, p. 56.

¹⁸⁴ OLIVEIRA; SANTOS. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura, 2001, p. 83.

A cidade, sobretudo a metrópole moderna – celebrada como personagem pelas poéticas do século XX e do atual – fascinou, ainda no século XIX, Charles Baudelaire – considerado o precursor nesse âmbito temático. Segundo Walter Benjamin, o poeta maldito teria sido o primeiro a tomar Paris como objeto da poesia lírica.¹⁸⁵ O mesmo Benjamin, movido pelo ímpeto de uma inovação historiográfica, transformou a Paris dos oitocentos num território especial, de cujas construções, ruínas, objetos de consumo, pessoas, emergem indícios históricos que o ajudariam a compreender a ascensão do nazismo. Ambos os autores, cada qual ao seu modo, construíram suas obras por intermédio das imagens da cidade. De fato, a partir do diálogo com a cidade, observam-se saberes múltiplos. De acordo com Willi Bolle, Benjamin aprendeu com o poeta francês a lição de perceber as cidades como um corpo humano, de modo que o *flâneur* e a cidade se confundem nesse organismo.¹⁸⁶

O fascínio pela cidade também aproxima “Galáxias” dessa linha de representação. Não seria um despropósito, nesse âmbito, eleger Benjamin como precursor da escrita galáctica. No entanto, no “livro de viagens”, há algumas especificidades na representação do espaço urbano. Depois da viagem (seja como deslocamento empírico, seja como fluxo da escrita), a cidade seria o espaço privilegiado pelo livro, território por onde circulam pessoas, onde se misturam línguas, culturas, manifestações da arte. Esse espaço é capaz de oferecer a multiplicidade concomitante de imagens que não só preenchem os fragmentos do livro, revelando seu valor figurativo, como também orientam os motivos para que se estabeleçam os diálogos artísticos do livro.

¹⁸⁵ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p.47.

¹⁸⁶ BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000, p. 43.

Nesse sentido, a cidade, em “Galáxias”, torna-se objeto de interesse do sujeito poético e, por conseguinte, território a ser explorado: “vejo tudo e traduzo em escritura”¹⁸⁷. Nesse percurso, as personagens são, predominantemente, anônimas – especialmente porque as situações de contato com ou entre essas pessoas são, na maioria dos casos, provisórias. Como um livro de viagem, muitos fragmentos apresentam cenas de turismo. Ou seja, a natureza desses contatos recusa a permanência, a convivência. O trânsito contínuo do narrador onipresente define isso. Define, não menos, o fluxo textual. As relações interpessoais são instáveis, assim como a relação do leitor com o texto. Por isso, talvez seja interessante pensar esse contato breve do andarilho haroldiano com outras pessoas como o contato do leitor com a própria obra. Afinal, uma vez que há uma clara pretensão de tornar o livro um espaço acolhedor de imagens presentificadas, conforme sugere a “pós-utopia” do autor, o receptor da obra torna-se personagem da jornada representada por ela. Dessa forma, como se lê no fragmento 39, esse leitor-espectador transita, seja por um museu, seja pelo próprio texto, “sem saber onde parar ou fixar-se”¹⁸⁸.

Aqui, diga-se, a escrita parece convergir para a linguagem do cinema. A recusa à permanência é definida pela velocidade que, por sua vez, sugere *frames*, unidades figurativas mínimas nas narrativas cinematográficas. Além disso, os anacolutos reforçam a noção de corte. Conforme assinala o fragmento 43, trata-se de um “texto em progresso animado da velocidade”¹⁸⁹. Ou seja, a cidade é captada em forma de uma sintaxe cinematográfica, rápida, que conforma a representação do espaço a esse ritmo. Como se vê, a velocidade das cenas não se justifica apenas pelo deslocamento constante do *flâneur*. Talvez ela corrobore a ânsia de uma representação plena dos lugares visitados.

¹⁸⁷ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 36.

¹⁸⁸ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 39.

¹⁸⁹ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 43.

Desse modo, as cidades cumprem um papel determinante para a configuração literária de “Galáxias”, na medida em que são atravessadas pelas reminiscências ou, empiricamente,¹⁹⁰ pelo próprio *flâneur*. Essa personagem focalizadora parece tentar a realização de algo que jamais se poderia concluir: a abrangência do mundo pelo deslocamento contínuo da viagem e, conseqüentemente, do livro. Esse trânsito frequente cria uma constelação de imagens. Devido ao fluxo narrativo ou descritivo do livro, o leitor depara-se com diversas situações de imprevisibilidade. O olhar desse narrador andarilho não exclui nem mesmo os dejetos que compõem o cenário urbano. As sucessivas e rápidas mudanças, a “intensificação da vida nervosa” que, nas palavras de Georg Simmel, caracterizariam as grandes cidades, de onde se observaria o “caráter *blasé*” de seus habitantes¹⁹¹, tornam-se, numa via oposta à do sociólogo alemão, não só um fascínio, mas um desafio para esse espectador do território urbano. Afinal, por intermédio dos quadros captados por ele, percebe-se que esses *flashes* se tornam pretexto para diálogos artísticos, questionamentos literários, e, evidentemente, experimentações no plano da expressão literária.

Numa obra marcada por uma estruturação e por expedientes tão complexos, surgem questões diversas. Tornam-se apropriadas, portanto, algumas circunscrições: em primeiro lugar, destacamos o perfil de cidade recorrente em “Galáxias”; em segundo, mostraremos como, a partir da configuração desse espaço, as imagens da cidade despertam um diálogo crítico com tradições variadas no âmbito das artes, o que não deixa de ser um desdobramento deste tópico; por último, achamos pertinente algumas considerações sobre as relações entre cidade e livro, levando em conta o caráter de hipertextualidade desses dois referentes.

¹⁹⁰ Reconhecemos o aspecto ficcional desse empirismo.

¹⁹¹ SIMMEL. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 16/11/2009

5.2. A cidade enquanto espaço de recuperação do Barroco

Das cidades que aparecem em “Galáxias”, destacamos a representação de dois perfis, ou melhor, em consonância com os postulados benjaminianos, de duas “fisiognomias” recorrentes: uma de caráter histórico, permeada por imagens barrocas, levando-se em conta o viés estético dessas imagens; outra marcada, em contraponto ao aspecto desmedido e oblíquo da primeira, por formas mais sutis e sofisticadas – o que não quer dizer, necessariamente, uma recusa à representação de caráter barroco, conforme veremos à frente.

É importante assinalar, nesse ponto, que a oposição entre essas duas representações não ocorre de modo excludente. Ao contrário disso, por serem, em alguns pontos, colocadas em relação de concomitância, elas reforçam a estética “barroquizante” do livro. Isso se explica pelo fato de o livro focalizar, em maior número, algumas cidades de forte apelo histórico como Praga, Paris, Madrid, Granada, Veneza, Buenos Aires, Congonhas, Mariana, Salvador; outras, menos significativas quanto à historicidade, mas que implicam a noção de constelação de imagens, ou que abrigam monumentos ou obras de arte de valor histórico como New York, Boston, Los Angeles, São Paulo.

Nesses dois tipos de cidades, como já observamos anteriormente, o espaço é marcado pela instabilidade, seja do trânsito mnemônico, seja do deslocamento empírico da personagem focalizadora do texto, ou da própria linguagem. O jorro verborrágico de imagens insinua a suspensão de fronteiras. Ainda que alguns fragmentos delimitem um cenário específico como, por exemplo, Veneza, no fragmento 33, onde o poeta, aparentemente, visita seu interlocutor crítico, Ezra Pound, o espaço é representado pela mobilidade. Nesse passeio, o flunar

ininterrupto é dado por um neologismo que pressupõe uma via oblíqua que, pelo excesso de dobras, aponta o inacabamento da viagem: “andar andar labirintoandar”¹⁹².

A eliminação de fronteiras talvez seja mais perceptível nos fragmentos que representam várias cidades, ou mesmo, referências metonímicas acerca de estereótipos culturais ou particularidades do mundo das artes pertencentes a outros lugares. No fragmento 28, por exemplo, o caos de duas metrópoles é embaralhado pelo texto. Num dos trechos desse fragmento, um cotidiano repetitivo, entediante parece coincidir com o que se vive tanto em São Paulo, como em New York. Em alguns trechos, é possível identificar essas cidades:

“do that again and i’ll kick your fucking face in a mão-boba do trouxa
recolhe um vazio de coxa para os olhos aguados de calvas se descalvando
isto agora num cabaré de soho (...)”¹⁹³

Como se percebe, a cidade se identifica metonimicamente pelo seu idioma local assim como pela referência a um bairro (Soho).

O que, talvez, seja uma alusão a São Paulo – a não ser que o possessivo “minha” indique o desejo de pertencimento revelado pelo poeta-narrador em relação à metrópole americana – é dada por este trecho:

“(...) esta é a minha esta é a tua vossanossa mim
te tuavossa minha cidade o chouto lento dos paquilentos dias dermes”¹⁹⁴

¹⁹² CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 33.

¹⁹³ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 28.

¹⁹⁴ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 28.

Embora demarquemos os territórios nessas citações, o que prevalece, sem dúvida, é a indeterminação desses lugares. Para o sujeito poético, “esta cidade aquela cidade outra cidade não importa”¹⁹⁵.

Essa recorrência à indefinição é, de fato, uma das pedras de toque do caráter barroco de “Galáxias”. E, a propósito desse estilo, é curioso assinalar como as cidades que compõem o cenário do livro cumprem a função de resgate sincrônico do Barroco. Nesse sentido, bem ao gosto de seu autor, o espaço urbano representado pelo livro comporia uma espécie de arqueologia do Barroco, ou, por que não, uma “arquitextura” barroca, uma vez que o texto opera como depositário dessa estética. Isso se corrobora não só pela questão da tradição do estilo barroco nas cidades representadas, especialmente nas espanholas – provavelmente devido à proeminência e à expressividade do movimento no país de Diego Velázquez, como também pelas constantes referências a construções e a obras barrocas que figuram por essas cidades. Ressaltamos, nesse ponto, que, as manifestações do Barroco, segundo os princípios teóricos de Haroldo de Campos, não se restringem ao aspecto histórico. O valor estético é que justificaria a inserção da obra numa escola literária¹⁹⁶. Por isso, para o autor, o Barroco não se limita ao século XVII, como se afirma tradicionalmente. No ensaio “Uma arquitetura do Barroco”, Haroldo assinala que elementos dessa estética podem ser observados tanto nos textos de Lícofron, poeta do século III a.C., como nos de um poeta do século XX, o cubano Lezama Lima.¹⁹⁷

A propósito dessa perspectiva sincrônica, o segundo fragmento de “Galáxias” é bastante significativo. Aqui o andarilho está em Granada, em visita a um monumento composto por duas construções árabes do século XVI, a Casa del Chapiz. Nesse espaço, o visitante narra o

¹⁹⁵ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 28.

¹⁹⁶ Novamente é nítida a predileção pela perspectiva sincrônica.

¹⁹⁷ CAMPOS. *A operação do texto*, 1976, p. 139.

que poderia ser a estruturação de um dos muros que cercam a casa e sublinha os arabescos que ornamentam parte desse painel, que são, diga-se de passagem, encenados pelos arabescos da própria linguagem:

“reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y calla y trabaja y reza em granada um muro da casa del chapiz ningún holgazán ganará el cielo olhando para baixo um muro interno la educación es obra de todos ave maria em granada mirad em su granada e aquele dia a casa del chapiz deserta nenhum arabista para os arabescos”¹⁹⁸

Embora a Casa del Chapiz não seja exatamente uma construção barroca, há, na representação desse espaço, alguns elementos que conotam a configuração de um espaço barroco. A princípio, pela devoção religiosa e pelo artifício de quem, aparentemente, constrói um muro, marcados pela sequência “reza calla y trabaja”. Outro fator seriam os arabescos que adornam o edifício. Esses arabescos, é importante ressaltar, reforçam o hibridismo estético e cultural do espaço representado, além de constituir uma particularidade do Barroco espanhol, que incorporou ao seu universo de representação elementos da estética árabe – *mihrabs*, arcos, arabescos. Em suma, Granada revela-se, no fragmento, por suas manifestações árabes: “o sol mouro os muros mauros de granada”¹⁹⁹.

No desfecho desse fragmento, o poeta viajante sugere uma justificativa para o texto que acaba de compor: a escrita seria a possibilidade de recuperação de um evento perdido, ou seja, a retomada, ou melhor, a presentificação da visita a Granada. Nesse desfecho, lemos:

“(…) por isso escrevo e por isso
escravo rô a unha do tempo até o sabugo até o refugo até o sugo e
não revogo a pátina de papel a pevide de papel a cáscara de papel a
cortiça de papel que envolve o coração carnado de granada (...)”²⁰⁰

¹⁹⁸ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 2.

¹⁹⁹ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 2.

²⁰⁰ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 2.

Assim como em outros fragmentos, o texto em questão espacializa um recorte da cidade, expõe suas peculiaridades para, no final, inverter a lógica dessa representação. Ou seja, o texto representa, predominantemente, a cidade, que, por sua vez, passará, no desfecho, a ser concebida pelo sujeito poético enquanto livro: “agora a visão é papel e tinta sobre o papel”²⁰¹. Há indícios anteriores a esse trecho que confirmam essa transfiguração. O muro a que o autor se refere é branco. A repetição de “branco” ratifica o seu lugar no texto:

“(...) o branco do branco do
branco um enxame de cal pedras redondas do calçamento e o arco branco
contendo o branco a cal calla e o branco trabalha um muro de alvura”²⁰²

Há, portanto, uma sugestão de construção artificiosa de um muro que se desdobra em “edificação” poética.

O quinto fragmento também é bastante expressivo no que concerne à recuperação do Barroco pelo espaço representado. As imagens que recuperam a mesquita do príncipe Abderramán em Córdoba evidenciam os arranjos da arquitetura árabe que foram incorporados ao Barroco espanhol. Mais uma vez, as referências à cultura e a artifícios estéticos árabes ganham destaque no livro. O começo do fragmento registra o primeiro contato do narrador-viajante com uma mesquita, vista de uma bodega, onde ele experimenta um vinho da região. Desse modo, o texto apresenta as imagens de quem está a

“passos da floresta branconegra de arcarias árabes onde um arco de outro
claroescuro o ar abre o ar prenhe turistas yanks e alemongs no mihrab
bichos d’água contando pesetas à luz alugada o mihrab remira ouro moído”²⁰³

²⁰¹ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 2.

²⁰² CAMPOS: *Galáxias*, 2004, f. 2.

²⁰³ CAMPOS: *Galáxias*, 2004, f. 5.

À medida que o andarilho se aproxima dessa edificação, outras imagens surgem nesse espaço. Há uma alusão a “espelhos mentireiros”, o que nos remete à noção de deformação barroca. Uma sequência de arcos, um “labirinto de lóbulos”, uma “fachada de arabescos e miliarcos”, elementos que realçam o gosto pelas dobras, pela de negação da representação cartesiana.

Ao sair da mesquita, o visitante contempla Córdoba de uma ponte. Nesse trecho, há uma curiosidade: no momento em que o viajante está, aparentemente, parado, o que, de algum modo, interrompe sua movimentação contínua, e, por sua vez, aponta para a sucessão de imagens desordenadas do livro, ele se detém sobre uma ponte, lugar que costuma conotar trânsito, instabilidade. Nesse sentido, a ponte parece autorizar ao narrador sua condição provisória de corpo estático. Ou seja, bem ao gosto barroco, a imagem sugere o paradoxo formado por um elemento estático em relação de concomitância com uma construção que indica fluxo, deslocamento.

É curioso, ainda, como um espaço de proeminência das artes clássicas, como é o caso de Roma, é representado, no fragmento 9, pelo que possui de barroco. Nesse texto, focalizam-se “palazzi barrocos”, “muros de tijolos expostos”, “ruínas de fraturas expostas”, “colunas truncadas” e “peristilos rotos”.²⁰⁴ A partir do que possivelmente seja uma referência à escultura Vênus de Medici, dada por uma imagem da “Odisséia” traduzida por Odorico Mendes – “a vênus dedimármora capitolina tapa o sexo de mármore”²⁰⁵ –, há, também, uma associação dessa escultura ao livro, o qual é “quase una scultura dobraedobra da viagem”²⁰⁶.

Já Paris, referência de precursora da metrópole moderna, é representada no fragmento 13. Aí a cidade é designada como “babelbarroca”. Mas não se trata necessariamente de uma

²⁰⁴ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 9.

²⁰⁵ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 9.

²⁰⁶ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 9.

recuperação de um espaço barroco. Trata-se de uma metrópole cujo destaque é o arrojo de sua arquitetura urbana. Embora seja esse o cenário retratado pelo fragmento, sua representação, assim como a da Casa del Chapiz, nos conduz à estética barroca. A multiplicidade e o dinamismo pós-babélico do cenário parisiense impõe-se seja por um *boulevard* repleto de turistas caçadas por um “popeye malanjabrado em pantalonas marinheiras”, seja pela cena em que moedas são lançadas a um argelino que apresenta sua música em praça pública, ou ainda pela imagem de uma Torre Eiffel “plantada sobre sapatas no terreno móvel” da cidade.²⁰⁷

Nesse ponto, vale ressaltar como “Galáxias” recupera espaços representativos da estética barroca, assim como espaços que, passando pelo crivo da linguagem “barroquizante” do autor, corroboram a permanência dessa estética na literatura atual. A princípio, dois recursos barrocos apropriados pelas poéticas ditas pós-modernas na América Latina, observados por Irlemar Chiampi em “Barroco e Modernidade”, tornam-se providenciais em nossa leitura: “Certo preciosismo verbal e certa verificação excessiva do mundo externo (...) poderiam constituir o primeiro avatar da legibilidade estética do barroco.”²⁰⁸ Os dois aspectos acima tangem a configuração do espaço: o texto vale-se de termos raros, aglutinados, justapostos para designar um cenário movente – caótico e desmedido. O segundo aspecto (“verificação excessiva do mundo externo”) coincide com o objeto deste nosso tópico. Afinal, embora não tratemos do assunto exatamente nos termos de Chiampi, o espaço representado em “Galáxias” é, antes de tudo, um espaço verificado por quem já esteve, empiricamente ou não,²⁰⁹ nos lugares representados.²¹⁰ O excesso do mundo externo confirma-se pelo encadeamento caótico que temos mostrado ao longo de nossa pesquisa. No entanto, nesse ponto, chamamos a

²⁰⁷ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 13.

²⁰⁸ CHIAMPI. *Barroco e Modernidade*, 1998, p. 5.

²⁰⁹ Nesse trecho, baseamo-nos tanto nas experiências de viagem, quanto no conhecimento dado pela experiência de leitura do autor.

²¹⁰ No livro de Chiampi, há um pequeno trecho reservado a “Galáxias”: “Na estação imaginativa da poesia, a cornucópia barroca verte seus dons com Galáxias”. In: CHIAMPI. *Barroco e Modernidade*, 1998, p.12.

atenção para o hibridismo da obra. Parafraseando um autor representativo da estética neobarroca, Lezama Lima, Chiampi afirma que o Barroco “é um fato americano que supõe (...) o mundo ibérico e mediterrâneo, enquanto espaço de encontro de línguas, culturas, ritos, tradições”²¹¹. Esses elementos estão presentes em “Galáxias” de duas maneiras. Em primeiro lugar, a mistura de línguas é bastante recorrente na obra. Nesse sentido, o livro amalgama idiomas que podem marcar recortes intertextuais, como o que se lê no terceiro fragmento – citações de Shakespeare e de Homero, respectivamente:

“*multitudinous seas incarnadine* o oceano oco e regougo a proa abrindo um sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz contínua na popa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta a torva vulva violeta do oceano *óinopa pónton* cor de vinho ou cor de”²¹²

A mistura de idiomas no texto indica, ainda, o espaço representado. O idioma espanhol, por exemplo, torna-se indício metonímico do lugar visitado pelo poeta. Um fragmento que representa Madrid (f. 20) é retratado não só pelos seus referentes arquitetônicos, artísticos, imagens corriqueiras, como também pela língua local. Neste trecho, três velhos entoam uma canção que reverencia Curro Romero, famoso toureiro espanhol:

“(...) eram três velhos de cara escanhoad e jaqueta alpaca três velhograves em turra casmurra para a feria de san isidro vindos a madrid para e a pensão na calle de las huertas e sempre o mesmo arroz e o mesmo peixe podrido e algo como tortilhas de massa magra no desayuno mas que importava importava la feria *curro romero por ver tu toreo me muero me muero* canturreavam sob a chuva”²¹³

Num ensaio que trata da questão da tradução no *pestseller* haroldiano – “Galáxias: fragmentos de Babel” –, Cristina M. C. Pereira nos chama a atenção para a *hýbris* no livro. O termo grego designa excesso, incontinência, e foi utilizado pela autora para conceituar a operação da

²¹¹ CHIAMPI. *Barroco e Modernidade*, 1998, p. 7.

²¹² CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 3. (Grifos nossos)

²¹³ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 20. (Grifo nosso)

tradução em “Galáxias”. Embora sua análise, aparentemente, destoe da nossa, ela revela alguns aspectos que merecem destaque. De acordo com nossa abordagem, *hýbris*, talvez, recupere duas significações, em “Galáxias”: a de desmesura e transgressão, dada pelo excesso já assinalado aqui; e a de mistura, indicada pelo termo derivado “híbrido”. Durante a Antiguidade, os gregos consideravam a miscigenação como consequência de uma violação.²¹⁴ De fato, essas duas noções designam atributos barrocos. Pincemos dois trechos em que as palavras da autora corroboram isso:

“A composição do texto se mistura à teoria de sua confecção e a uma cena, que desloca o espaço físico para a Itália, ao ser apresentada em italiano. Vemos a transformação de uma coisa em outra. Percebemos o movimento.”

“*Galáxias* consegue colocar em prática sua pretensão: trata-se realmente de um texto sem conteúdo fixo. É estruturalmente muito bem calculado, de modo a cada fragmento se portar como um jogo de peças diferentes e intercambiantes que produzem possibilidades – e não estabilidades – de sentido a partir de suas relações. As relações dos elementos são maleáveis, contêm ranhuras e vazios, assim como as possíveis conexões entre os fragmentos.”²¹⁵

Conforme mencionamos em outro capítulo, o poeta ensaísta Cláudio Daniel insere alguns fragmentos de “Galáxias” na antologia “Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina”. As imagens que o autor utiliza para definir a estética neobarroca ajustam-se claramente ao que expusemos até aqui:

“A saturação de signos, na prosódia barroca, opera a ruptura com os próprios limites do compreensível; esse tumulto intencional, dentro da função poética produz verdadeiros labirintos verbais, jardins de espelhos deformados.”²¹⁶

²¹⁴ Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hybris.htm>>. Acessado em: 22/11/09.

²¹⁵ PEREIRA. *Galáxias*: fragmentos de Babel. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/004/CRISTINA_MONTEIRO.pdf>. Acessado em: 22/11/09.

²¹⁶ DANIEL. A escritura como tatuagem. In: *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*, 2004, p. 17.

Há um aparente paradoxo em questão. Como é possível conceber um programa estético cujo principal fundamento é a instabilidade? Sendo a indefinição e a volubilidade um dos principais fios condutores do Neobarroco, e levando em conta que um programa estético define-se por certa unidade de valores estéticos, como pensar tal corrente?

Segundo um dos representantes do Neobarroco, Jozer Kozer, o rótulo deve-se a motivos didáticos: “Nosso trabalho é amplo e andrógino, difícil de localizar. Aceitamos, por razões didáticas, a etiqueta neobarroca, ainda que rejeitemos tal limitação”²¹⁷. Talvez a unidade de tal corrente estética se dê por uma interseção de linhas ideológicas entre seus militantes. Desse modo, nem sempre as características poéticas irão coincidir. De fato, são bastante díspares algumas propostas poéticas encontradas em “Jardim de camaleões”. O que teria a ver, afinal, as “Galáxias” com a poesia de Horácio Costa, de Coral Bracho, ou Lezama Lima?

Voltando ao lugar do Barroco em “Galáxias”, conclui-se a dupla orientação barroca dada pelo livro: uma que tende à recuperação de espaços legitimamente barrocos, representados, sobretudo, pelas cidades espanholas; outra que diz respeito à reincorporação de características literárias do Barroco, tais como a recorrência a termos raros, a paradoxos, a metamorfoses (no âmbito morfológico), a inversões sintáticas, a imagens híbridas. As duas abordagens tangenciam tanto o espaço extratextual, como o espaço da linguagem.

²¹⁷ KOZER. O Neobarroco: um convergente na poesia latino-americana. In: *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*, 2004, p. 23.

5.3. “Esteticidade”: “uma papa barroca”

Evidentemente, a articulação desses elementos nos diz muito da configuração estética de “Galáxias”. Talvez, porque, no livro, “escrever” a cidade pressupõe uma constelação de fatos e imagens que, pelo modo como são configurados, revelam uma maneira peculiar de se espacializar esse cenário. E, uma vez que a crítica opera como mediadora dessa representação, são recorrentes, no livro, as imagens vinculadas ao universo das artes. O aspecto crítico do livro, inclusive, pode ser lido nas passagens que abordam imagens que, de caráter artístico ou não, acabam se oferecendo para um diálogo com alguma outra obra recuperada pelo sujeito poético. Nesse sentido, o museu seria um dos expedientes mais recorrentes no livro. Seu espaço exhibe os objetos a serem contemplados pelo poeta-viajante. O sexto fragmento compreende uma descrição acompanhada de algumas considerações críticas acerca da tela “*Lucretia*”, de Lucas Cranach:

“augenblick oder augenlicht oder augenbild ou um punhal se enterrando prestes na lucrezia de lucas cranach staatsgalerie stuttgart quem poderia ver de outra forma quando nunca sob o véu vislumbre a gaze gázea o luftsôpro do manto em tênues vibrisas de ar apenas aflorando a nudez total a cabeça inclinada a coifa medieval benecomata treliça de pérolas contendo os crespos ruivos um corado nas maçãs do rosto um dourado nos anéis desprendidos da coifa poucos o marfim da fronte olhos semicerrados na morte no gozo-raiva da morte vingável nunca vi punhal tão elaborado lâmina tão lâmina sulcada e se afilando a partir do cabo lavrado engastes ourobronze mais fulvos para o ruivo geral e o nimbo ruivofulvo contra o fundo negro e uma paisagem à esquelha sumida sumindo-se azulróseoverdenegra com pontos vermelhos e a nudez total sob a caprichada coifa (...)”²¹⁸

À apresentação poética do quadro de Cranach, sucede a interlocução, que expõe ao leitor uma série de imagens que, aparentemente, interrompem o fluxo semântico-descritivo anterior. Nesse ponto, surgem imagens enfileiradas que, possivelmente, se referem ao espaço urbano

²¹⁸ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 6.

medieval da Alemanha – possível alusão ao contexto da tela em questão, de 1533, o que mostra que os lugares representados não se limitam somente ao espaço e tempo visitado pelo poeta:

“(…) mas você sabe nas esquinas figuras medievais em quiosques enfermeiras freiras embiocadas vendendo bíblias você sabe em cada esquina montras de bíblias garatujuadas em gótico enquanto coros de rua cantam a salvação realejam a salvação grüss’ gott gretchen grüss’ gott frau doktor grüss’ gott anna velhas senhoras de chapéus de cogumelos tortulhos em conciliábo chuchando chá tee mit zitronensaft a água se avinhando nas taças vermelhando saquinhos de chá moído pendendo fios à beira das chávenas (...)”²¹⁹

Não descartamos a possibilidade de essas imagens constituírem uma segunda tela, contemplada, ou mesmo inventada pelo espectador do museu. O fragmento não fornece evidências claras sobre isso, a não ser por uma conjunção aditiva e uma expressão adverbial que inserem a obra “Diane de *Poitiers*”, de autoria desconhecida, como se a mudança de lugar dentro da galeria indicasse uma mudança de foco do observador. Ou seja, como se esse observador, antes de focalizar “Diane de *Poitiers*”, estivesse contemplando outro quadro, que compõe a cena supracitada. Vejamos o trecho em questão:

“(…) e em outra parte diane de poitiers refletida em seu espelho um rubi no toucado uma pérola no vinco dos cabelos perolando a fronte também marfim altos cabelos puxados”²²⁰

Até aproximadamente a metade do texto, temos a imagem de um quadro renascentista, descrita a partir do interior de uma edificação-modelo da arquitetura moderna. A cena subsequente apresenta o contexto da Reforma Protestante, momento em que o livro ganha *status* de mercadoria, devido à sua manufatura em série com a então recente invenção dos primeiros móveis tipográficos. Por fim, a descrição da tela “Diane de *Poitiers*”, como na

²¹⁹ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 6.

²²⁰ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 6.

primeira parte do texto – com a imagem da “*Lucretia*”, de Cranach –, sugerindo o emolduramento do texto. Isto é, nota-se, sob essa perspectiva, o propósito de o texto equivaler-se a uma obra de arte plástica. O texto sugere, portanto, a presentificação de uma pintura como alusão às pinturas a que se refere.

Como se nota, o apelo à sincronia, também, é bastante frequente em relação às obras de arte que ornamentam o espaço urbano representado no livro. No fragmento 17, além de uma breve menção à “*Divina comédia*” e a Rodin, estátuas de uma paisagem histórica de Praga “conversam” com os profetas de Aleijadinho em Congonhas:

“humor negro na tarde grisácea enquanto no viola ou no barbarim uma visão do paraiso de dante disse rodin e ele sabia do que estava falando as estátuas na karlsbrücke conversam com as estátuas no adro de congonghas profetas e santos quem sabe discreteando sobre o tempo dummes geschwätz”²²¹

Essa cena traduz-se, segundo o texto, por uma “papa barroca de conversa fiada”²²². Talvez essa seja mais uma imagem que resuma a proposta estética do livro, sobretudo, levando-se em conta o que desenvolvemos no tópico anterior a respeito do caráter barroco do livro. Isso, desde que interpretemos “papa barroca” como matéria informe, amálgama de lugares, culturas, estéticas. “Conversa fiada”, por sua vez, designaria o excesso, a verborragia do livro.

É importante frisar que, embora essas linhas delineiem forma e conteúdo imprevisíveis e caóticos, “*Galáxias*” destaca-se pelo artifício poético. O que, a princípio, sugere delírio, ou mesmo um automatismo surrealista, é, na verdade, filtrado pelo artifício poético do autor.

²²¹ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 17.

²²² CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 17.

5.4. Coleção particular

Num livro póstumo de Haroldo de Campos, recentemente publicado – “Entremilênios” –, numa imagem atribuída à fotografia de Bruno Giovannetti, há uma interessante relação do ofício do fotógrafo com o que propusemos até aqui com nossa leitura de “Galáxias”. Num trecho do poema a fotografia de Giovannetti é descrita como

“Alegorese mural da pólis
epifanias de um colecionador
de transes (em
trânsito)”²²³.

Sem dúvida, ainda que breve, o trecho nos indica um pretexto para a análise de mais um aspecto de “Galáxias” – além de ser uma prova de fidelidade aos princípios estéticos firmados ao longo de seu longo processo de criação. A metáfora do colecionador põe em foco um fotógrafo conhecido por ser uma espécie de flâneur da metrópole moderna, personagem urbana atenta às coisas recolhidas no desalinho desse lugar. Os objetos de uma coleção, segundo os gregos da Antiguidade, seriam reverências aos saberes filosófico e religioso, que viriam a constituir os primeiros museus. Para Walter Benjamin, as coleções articulariam saberes do passado sob uma perspectiva do presente. Em Haroldo de Campos, mais afiliado à concepção do pensador alemão, a coleção designa, sobretudo, o saber literário.

Retomando a citação, é curioso observar, nesse ponto, como a metalinguagem desvenda um desdobramento da metáfora do colecionador: no livro, o escritor-colecionador apresenta, em seu poema, uma peça de sua coleção: um outro colecionador, representado pelo fotógrafo.

²²³ CAMPOS. *Entremilênios*, 2009, p. 44.

Há uma lógica semelhante em “Galáxias”. Dos espaços representados no livro, destacamos aqueles que guardam coleções, seja um museu, como já mencionamos no início do tópico anterior, ou mesmo o espaço público, como uma praça ou uma rua que abriguem objetos de interesse do *flâneur* haroldiano – sobretudo os que remetem ao universo das artes. Desse modo, o livro sugere que as “coleções” contidas nesses espaços são, a um só tempo, pretexto da visita e da escrita. Principalmente se considerarmos que é a partir de um contato com, por exemplo, um museu, que se tem acesso a objetos típicos de uma coleção. (Não desconsideramos museus ou mesmo cidades como objetos amplos de coleção do livro). Nesse sentido, “Galáxias” pode se concebido como a coleção particular de seu autor. Seja pela compilação de epifanias, seja pelo conjunto de coisas que figuram nos textos, seja pela presentificação desses objetos, dentro da perspectiva pós-utópica. Assim como postulavam os gregos, a coleção, em “Galáxias”, ainda denota sabedoria. O colecionador haroldiano recolhe das cidades os objetos capazes de preencher seu livro-museu. A variedade de coisas que constitui essa coleção são, diga-se, indício de erudição e ousadia do autor.

É interessante uma observação: o que em Benjamin torna-se recurso metodológico (e, por que não, estético), em Haroldo torna-se, sobretudo, forma poética. Isso talvez se justifique pelo fato de “Galáxias” coletar imagens-chave para a circunscrição de sua estética.²²⁴ Desse modo, a coleção presente em seus fragmentos condiz com o seguinte postulado de Benjamin: “Pode-se partir do fato de que o verdadeiro colecionador retira o objeto de suas relações funcionais.”²²⁵ Afinal, o objeto de coleção no livro adquire significação, sobretudo, em relação ao plano de um arranjo literário. Ele é, antes de tudo, elemento configurador desse espaço. Quando, num texto, lemos alguma referência a uma obra de Aleijadinho, por exemplo, não se trata exatamente de uma recuperação hermenêutica desse objeto, mas, sim, de sua

²²⁴ Mencionamos algumas dessas imagens nos dois primeiros tópicos deste capítulo.

²²⁵ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p. 241.

ocorrência enquanto elemento capaz de interferir na forma do texto. Os objetos perdem, assim, o que Benjamin chama de função primitiva: “É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas (...)”²²⁶. Se há algum valor funcional para a coleção, em “Galáxias” ele é determinado, especialmente, pela linguagem. Por outro lado, no plano da referencialidade, a coleção pode ser atualizada, seja correlacionada a outros objetos, ou assumindo novas características semânticas. Entretanto, o que predomina são os

“(...) signos que designam outros signos e do espaço entre do entre-espaço onde o vazio inscreve sua insígnia todos os possíveis permutam-se nesse espaço de antimatéria (...)”²²⁷

que é o espaço da linguagem.

O objeto de coleção ganha, portanto, novos predicados, uma vez que “o colecionador consegue lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano (...)”²²⁸.

Outro aspecto que vale ser mencionado diz respeito à pretensão de se presentificar a coleção. O que, certamente, dá força à noção de livro enquanto espaço preenchido por coleções. Se o conceito de pós-utopia de Haroldo de Campos compreende a sugestão de presentificação de imagens, as coisas que compõem o livro são elevadas à categoria de objetos autônomos, mas reunidos, em relação de concomitância, no espaço apto a acolhê-las: o livro. Se a palavra é capaz de presentificar a coleção, o livro torna-se, portanto, um museu de papel.

²²⁶ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p. 239.

²²⁷ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 35.

²²⁸ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p. 241.

A metáfora do colecionador ganha, ainda, nas palavras de Benjamin, outra interpretação tangente às linhas de configuração do espaço representado em “Galáxias”. Segundo a perspectiva do colecionador benjaminiano, o que talvez seja seu motivo mais recôndito é empreendido pela luta contra a dispersão. “O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo.” É evidente que “Galáxias” capta as coisas em plena dispersão pelo mundo.

Em oposição à figura do alegorista barroco, Benjamin concebe o colecionador como alguém capaz de ordenar as coisas do mundo por relações de afinidade e pela sucessão dessas coisas no tempo.²²⁹ O alegorista faria o inverso: “Ele desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio.”²³⁰

No entanto: “No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária (...)”²³¹ Em “Galáxias”, os objetos colecionados são apreendidos em movimento, seja do poeta-andarilho seja pela intervenção do tempo, dimensão deformadora da coleção. Portanto, sob esse viés, o livro não está pronto, a ideia de incompletude e de fragmentação harmoniza-se com as palavras de Benjamin.

²²⁹ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p. 245.

²³⁰ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p. 245.

²³¹ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p. 245.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento (...)”²³²

Gilles Deleuze

A partir do que expusemos em nosso trabalho, são evidentes algumas inferências. Sem dúvida, o objeto deste texto é complexo. Entenda-se volúvel, dinâmico, caótico, uma vez que estes constituem valores indispensáveis nas configurações espaciais de “Galáxias”. Isso nos leva a crer que a grande ousadia desse “livro-mundo” é a de desestabilizar valores literários cristalizados, de modo que sejam inventadas novas possibilidades de se pensar e experimentar a forma literária. Para conseguir o que de algum modo aponta para a plenitude, seja do espaço empírico, seja da linguagem, ou do próprio livro, conforme observamos, Haroldo de Campos lança mão de um repertório crítico peculiar e abrangente, que não admite a imposição de limites à literatura. A prova disso é a fluência de uma escrita *sui generis*. E, dentro dessa proposta, percebe-se um tratamento peculiar dado às questões espaciais da obra.

Os espaços da linguagem, das cidades, do corpo, e, por fim, do próprio livro misturam-se num fluxo vertiginoso em que a dispersão parece unir Modernidade – pela linguagem utópica, no sentido de uma busca pela totalidade, no que diz respeito à própria realização do livro – e Pós-modernidade, revelada pela instabilidade de uma voz que não se contenta em interromper-se e, muito menos, em conformar-se com qualquer indício de estagnação. É desse modo que concebemos “Galáxias” como uma obra capaz de desorientar a crítica num sentido positivo. Afinal, sua forma, seus descaminhos, suas metamorfoses funcionam, propositalmente, nesse

²³² DELEUZE. *Crítica e clínica*; 1997: 11.

sentido. Orientando-se pela “agoridade” da “pós-utopia”, o livro cria a forma e uma autoexplicação para essa forma:

“(…) o livro faz-se como a viagem faz-se ranhura entre nada e nada e esta ranhura é a fábula a dobra que se desprega e se prega de sua dobra mas se dobra e desdobra como um duplo da obra (...)”²³³

Nessa busca contínua, o espaço é dado por epifanias, imagens capazes de despertar no “poeta-*flâneur*” a disposição para presentificá-las no livro. Desse modo, temos a configuração de um espaço extratextual, representados pelas cidades visitadas pelo poeta, assim como a sugestão benjaminiana de um “relampejar” do fato num presente mediado pela linguagem. Isto é, a linguagem torna-se elemento espacial à medida que o espaço empírico se metamorfoseia em escrita; e ainda por seu caráter metalinguístico. Nesse sentido, por se tratar de uma escrita voltada para a concreção do signo, há também a sugestão de que o corpo é “desafiado” a participar do texto por intermédio dos sentidos.

Os fragmentos de “Galáxias” destacam-se ainda por um modo especial de focalização que dialoga com o dinamismo do espaço representado. A cidade torna-se o espaço extratextual privilegiado no livro. A viagem, dada sob a perspectiva de uma personagem em trânsito, é encenada por cidades, representadas por seu aspecto barroco, ou configuradas segundo a estética desse movimento. Nesse ponto, o livro articula épocas, estéticas, expressões da arte, discursos múltiplos, deixando nítido que a escrita pode amalgamar e ampliar as possibilidades formais da literatura. Assim, não há espaço que possa ser excluído pelo livro. Do mesmo modo, não há forma que possa ser descartada. No “livro-poro” de Haroldo de Campos – sem

²³³ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 31.

perder de vista o zelo pelo artifício – “tudo é necessário”²³⁴, o branco, a constelação, a dobra, o labirinto, a vida, o não:

“livro meu meu livrespelho dissei do livro que escrevo no fim do
livro primeiro e se no fim deste um outro é já mensageiro do
novo no derradeiro que já no primo se ultima escribescravo tinteiro
monstro gaio velho contador de lériaslendas aqui acabas aqui
desabas aqui abracadabracabas (...)”²³⁵

²³⁴ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 35.

²³⁵ CAMPOS. *Galáxias*, 2004, f. 50.

7. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. (Trad. Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. (Trad. Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. (Trad. Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UNB, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (Trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARROS, Abel. *Autobiografias*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. (Trad. Mario Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *S/Z*. (Trad. Léa Novaes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. (Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa). São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. (Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Passagens*. (Trad. Irene Aron *et al*). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. (Trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. (Trad. Alexandre Eulálio *et al*.) São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. *Obras completas III*. (Trad. Alexandre Eulálio *et al*.) São Paulo: Editora Globo, 2000.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *In: Aletria 15*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÜRQUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. (Trad. José Pedro Antunes). São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Os Sertões dos Campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

_____. *et al. Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *et al (trad. e org.). Panaroma do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *et al. Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Cultural, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

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

_____. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.

_____. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. (org.). *Ideograma*. São Paulo: Edusp: 2000.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O arco-iris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *O seqüestro do Barroco na literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.

_____. *Pedra e luz na poesia de Dante*. São Paulo: Editora 34, 2004

_____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva: 1977.

_____. *Signantia: quase coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano: 1994.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 2000.

_____. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAVALCANTI, José Antônio. *Galáxias: uma escrita babelbarroca*. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/jose_antonio_cavalcanti_galaxias.htm>. Acessado em: 07/07/09.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMPAGNON, Antoine. (Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago). *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Lira e anti-lira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DANIEL, Cláudio (org.) *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras. 2004.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. (Trad. Luiz B. L. Orlandi). São Paulo: Papyrus, 1991.

_____. *Crítica e clínica*. (Trad. Peter Pál Pelbart) São Paulo: Ed. 34, 1997.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. (Trad. Giovanni Cutolo). São Paulo: Perspectiva, 2003.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

GUIMARÃES, Rodrigo. A branca sintaxe na poética de Haroldo de Campos. *In: O Eixo e a Roda*. v. 13. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. (Trad. Blikstein e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1992.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. (Trad. Sérgio Tellaroli). São Paulo: Ática, 1994.

JOYCE, James. *Finnegans Wake/Finnícius Revém: livro I*. (Trad. Donaldo Schüller). Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. (Trad. Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1998,

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da Modernidade. *In: Revista de estudos de Literatura*. v.II. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERKEL, Ulrich. *Teatro e política*: Expressionismo. São Paulo, 1983.

MOTTA, Leda Tenório da (org.). *Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NOVALIS. *Pólen*. (Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Iluminuras, 2001.

OTTE, Georg. A questão da legibilidade do mundo na “Obra das passagens” de Walter Benjamin. *In: Ipotesi – Revista de Estudo Literários*, Universidade Federal de Juiz de Fora. v. 8, 2004. p. 25-38.

_____. *Infância em Berlim*: uma autobiografia anônima de Walter Benjamin. *In: Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. v. 26, n 35, 2006, p. 19-28.

_____. Linha, choque e mônada – tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. *In: Teses 1994*. Belo Horizonte, UFMG/Faculdade de Letras, 1995, p. 65-77.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. (Trad. Wladir Dupont). São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. (Trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. (Trad. Sebastião Uchoa Leite). São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. (Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein). São Paulo: Cultrix, 1974.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. (Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz). Cotia: Ateliê Editorial, 2005.